

8

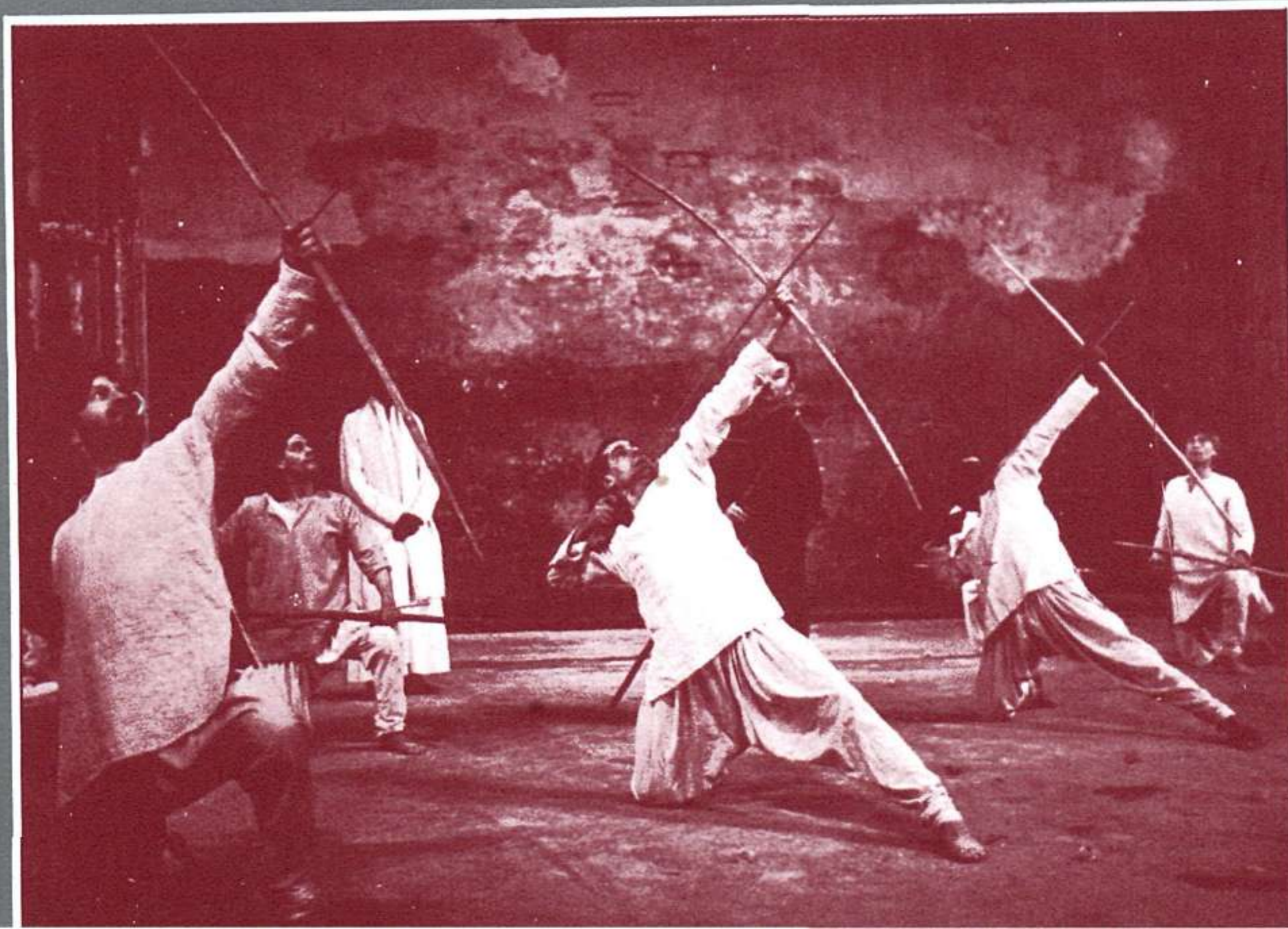
CUADERNOS  
EL PÚBLICO

*[Handwritten scribble]*

Z. 510

# Peter Brook

*Mahabharata*





# Peter Brook

---

## *Mahabharata*

Cuaderno coordinado por Georges Banu

Es una co-edición entre "Alternatives Théâtrales" y "El Público"



# EL PÚBLICO



**MADRID, OCTUBRE 1985**

Periódico mensual de teatro,  
editado por el Centro de  
Documentación Teatral del Instituto  
Nacional de las Artes Escénicas y  
de la Música.

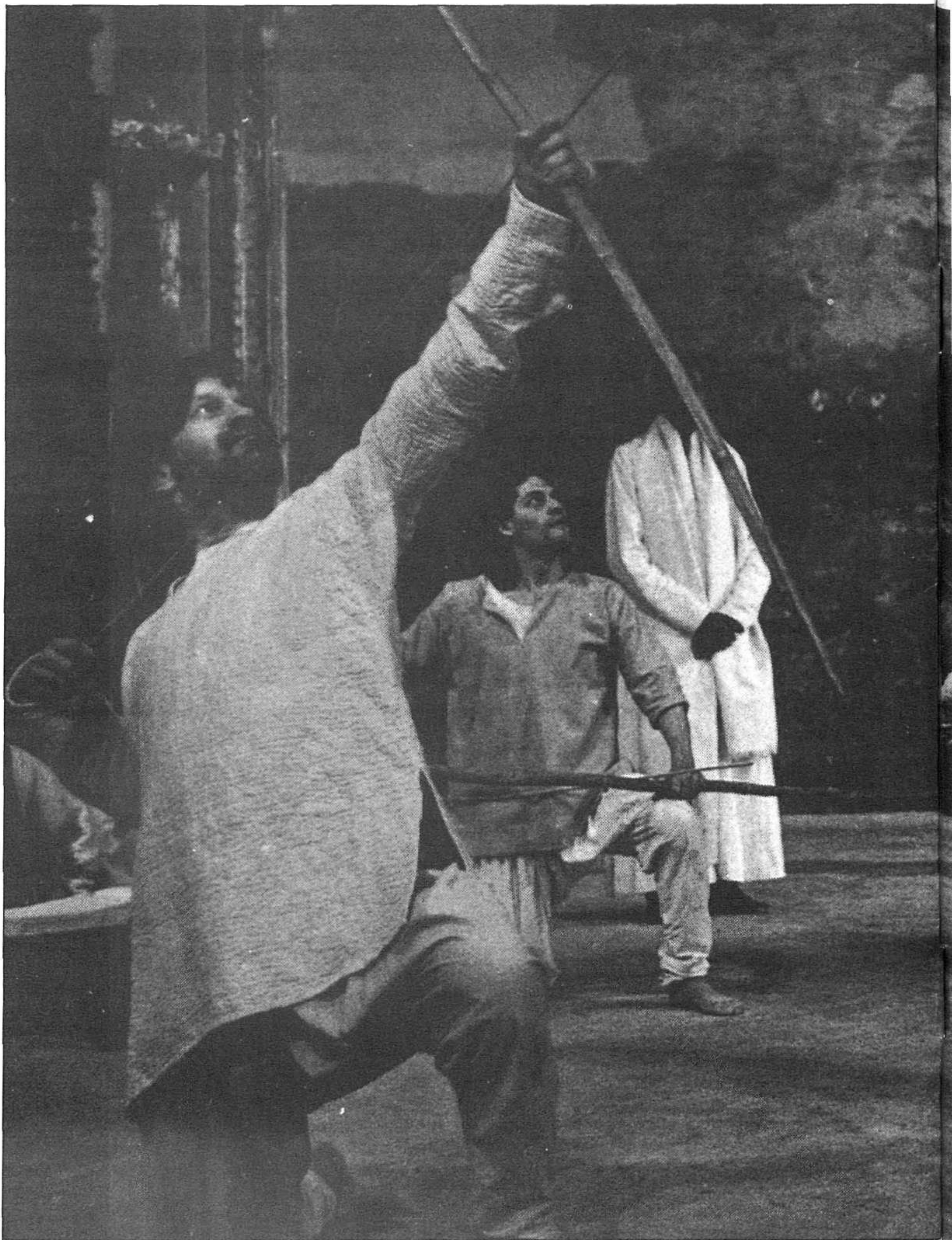
*Director:*  
Moisés Pérez Coterillo

**CENTRO DE DOCUMENTACION  
TEATRAL**

C/. Capitán Haya, 44. 28020-Madrid.  
Teléfs.: 270 57 49 - 270 51 99.

*Imprime:*  
T. G. FORMA, S. A.  
C/. Rufino González, 14.  
28037-Madrid  
Depósito Legal: M-524-1985.

Este cuaderno se vende conjunta e insepa-  
rablemente con el número 25.





# *Agradecimientos*

**A**gradecemos profundamente a Peter Brook, Micheline Rozan, Marie-Hélène Estienne y a todos los miembros del equipo del Centro Internacional de Creaciones Teatrales la ayuda prestada para la realización de este cuaderno.

**A**gradecemos al Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid su colaboración en este cuaderno monográfico, especialmente en los textos de sinopsis argumental y en el material fotográfico para su confección.



# Indice

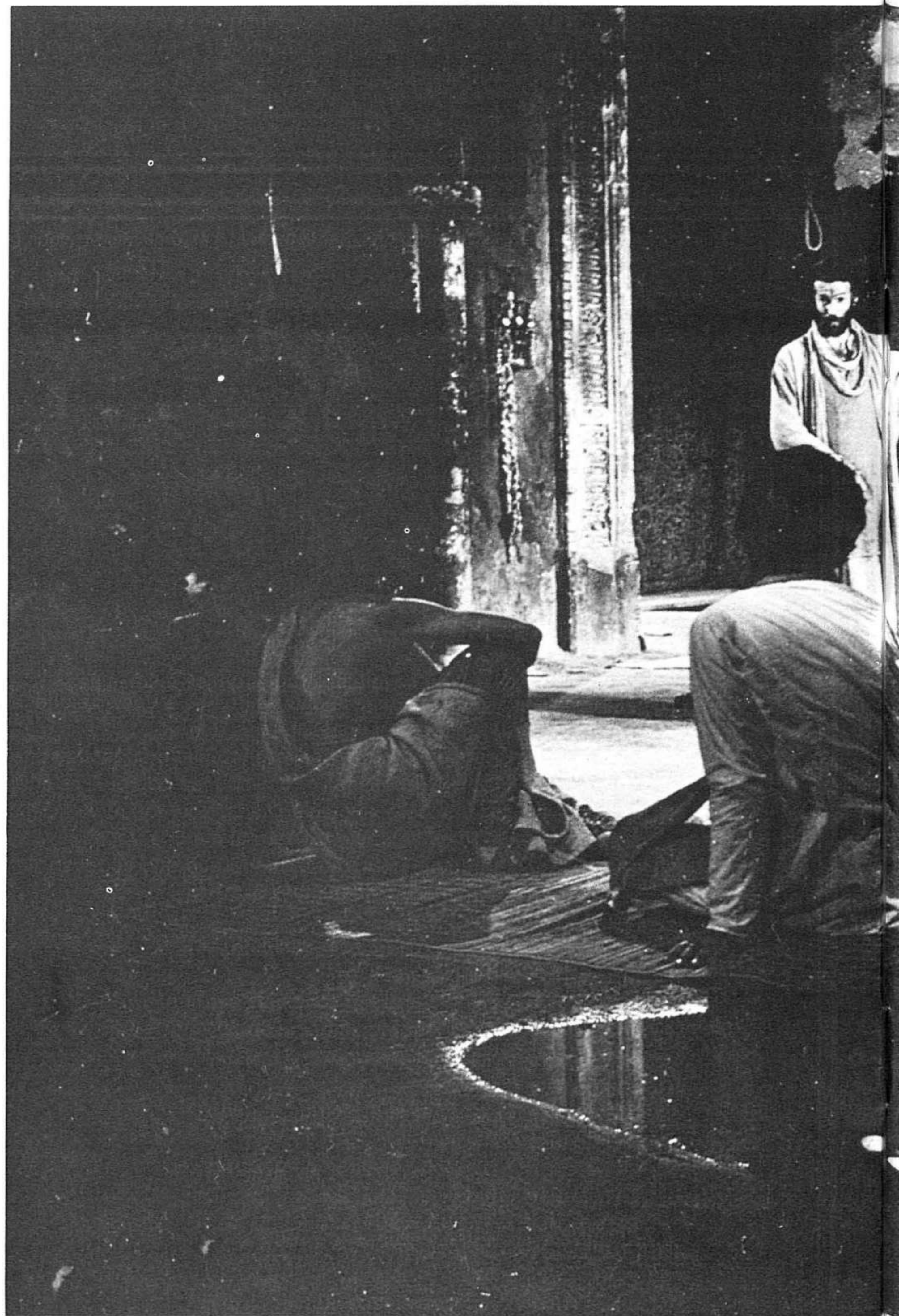


- 10** “En el bosque, Yudishsthira responde a las preguntas de Dharma”.
- 12** Con Peter Brook: “El Mahabharata cuenta una historia tan trágica, sombría y terrible como nuestra propia historia”.  
(Georges Banu).
- 
- 19** Con Jean-Claude Carriere: “Buscar el corazón profundo”.  
(G. B.).
- 25** Con Chloé Obolensky: “Conservar la fluidez”. (G. B.).
- 27** “El encuentro con el joven eterno”.
- 29** Con Vittorio Mezzogiorno: “El trabajo está en el gesto”.  
(Martine Millon).
- 33** Con Sotigui Kouyate: “Buscar a Dios en el Hombre y al hombre en Dios”. (M. M.).
- 
- 35** Con Andrzej Seweryn: “Brook quiere despertar cada una de las células. (M. M.).
- 39** Con Yoshi Oida: “Ir más allá del cuerpo es una catarsis”.  
(M. M.).
- 43** La partitura del Mahabharata, una música de bricolage.  
(Vicent Dehoux).
- 45** La ventaja, para el espectador. (V. D.).
- 47** Con Jean Kalman, las luces del Mahabharata: Ver los rostros. (G. B.).
- 
- 51** La flecha de Arjuna. (Daniele Sallenave).
- 53** El río y el charco. (G. B.).
- 57** En la cantera de Aviñón. (Didier Méreuze).
- 60** Mahabharata, el cielo y la tierra, reconciliados.  
(Catherine Clément).
- 63** Sinopsis argumental.
- 71** “El relato de Vyasa”.
-

**E**l Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid y el "Memorial Regás" de Barcelona han hecho posible el paso por las dos ciudades del último espectáculo de Peter Brook, *Mahabharata*, presentado en la última edición del Festival de Aviñón el pasado verano y que regresa, después de su peregrinar al Théâtre des Bouffes du Nord de Paris, donde fue laboriosamente gestado. Esta última aventura de Peter Brook, al frente de su Centro Internacional de Creaciones Teatrales, en la que han colaborado numerosas instituciones públicas y festivales internacionales bajo esquemas de co-producción o colaboración ha terminado en un ingente espectáculo río, por donde discurre ese cauce matriz de leyendas, cosmogonías y sentencias filosóficas que vertebraba una cultura milenaria. Este libro de los libros de la India, quince veces mayor que la Biblia, se ha abierto camino en un escenario para contar a ciudadanos de otro siglo y de culturas bien dispares una gigantesca historia de la humanidad, una explicación de la conquista y dominación del mundo en una fascinante, compleja, brutal y heroica saga.

El proyecto tiene fecha de gestación en 1976 cuando Jean Claude Carrière traza el primer esbozo, donde se hilvanan las leyendas que le han contado. Desde esa fecha hasta 1982 se inicia un doble camino de Carrière y del propio Brook que incluye viajes, encuentros, lecturas, aproximaciones a un mundo deslumbrante e inasible. La escritura de la versión escénica del Mahabharata se desarrolla al mismo tiempo que se encuentra la trasposición teatral del poema épico, desarrollado en numerosas ocasiones, al margen de una fidelidad literal y recreando escenas que retoman en libertad los datos del gran "Libro de los libros". Esta fase, teóricamente concluida el verano del 84, se prolonga un año más a lo largo de ensayos, ajustes, modificaciones y preestrenos hasta llegar a su alumbramiento público en una cantera de las proximidades de Aviñón, al otro lado del Ródano.

El estreno tiene como marco un ámbito de conmemoraciones culturales cuyo protagonista es la India, todo un continente mental descubierto este año







por los franceses en un vasto programa de aproximación.

Peter Brook, en la frontera de los sesenta, reafirma con este último trabajo una larga y meditada teoría que ha motorizado su apasionante aventura teatral, confiriéndola los caracteres de personalidad, independencia y riesgo que ya le son propios. Un breve credo que se resume en el convencimiento de que el teatro no ha sido nunca un fin en sí mismo, sino una forma de aprendizaje de la vida. Que en el teatro, como en la vida, existe un núcleo esencial, que es lo que importa, mientras el resto de la superficie pertenece al capricho de la moda y, que su ya extensa obra no es sino un juego en espiral cuyo círculo no deja de reducirse. Ese camino de ascesis, de purificación teatral, de decantamiento, ha dado como resultado la sinceridad de un encuentro apasionante con una cultura de milenios, sin que la impostación o el folclore envenenen la radicalidad de su esencia. Fiel a su dilatada trayectoria, Brook y sus gentes buscan lo que da vida a la cultura, en lugar de disfrazarse de unas formas determinadas. Sólo entonces les resulta posible salir de sus propias culturas y de sus estereotipos para integrarse en un nuevo acto de creación que es compartido por personas de orígenes diversos.

El *Mahabharata*, es así no sólo un resultado formidable, sino también un apasionante proceso, una vía de conocimiento y un itinerario por donde el teatro de este siglo, viaja a las fuentes de la humanidad en busca de aguas lustrales, de una experiencia radical, de un rito iniciático.

Brook vino en 1983 a Barcelona con su *Carmen*, la ópera de bolsillo con la que se bautizó teatralmente el antiguo Mercado de las Flores. Ahora regresa cuando el espacio restaurado por el municipio barcelonés está a punto de inaugurar su uso total. En Madrid, por primera vez se encontrará Brook con un público que desde hace muchos años ha seguido su apasionante trayectoria, pero que nunca tuvo ocasión de asistir a un espectáculo suyo. El marco del Festival de Otoño se ha convertido también en un privilegiado lugar para este encuentro.

# Ficha Técnica

## EL MAHABHARATA

La partida de dados  
El exilio en el bosque  
La guerra

Adaptación teatral y texto:  
Jean-Claude Carrière

Vestuario y elementos escénicos:  
Chloé Obolensky

Producción: Micheline Rozan

Dirección: Peter Brook

Interpretes:

Joséphine Derenne (*Kunti*)

Mireille Maalouf (*Ganga, Gandhari, Guneshna*)

Tam Sir Niane (*Mandri, Hidimbi*)

Pascaline Pointillart (*Amba Subhadra, sirvienta de Gandhari*)

Mallika Sarabhai (*Satyavati, Draupadi*)

Maurice Bènichou (*Ganesha, Krishna*)

Ryszard Cieslak (*Dhritarashtra*)

Clovis (*Ekalavya, Uttara, Abhimanyu*)

Georges Corraface (*Dushassana*)

Jean-Paul Denizon (*Nakula,*

*Aswhattaman*)

Mamadou Dioume (*Bhima*)

Matthias Habich (*Yudishthira*)

Andreas Katsulas (*Salva, Jayadratha, Virata*)

Sotigui Kouyate (*Bhishma, Parashurama*)

Alain Maratrat (*Vyasa*)

Ngar Ygam Masdongar (*Sisupala, Ghatotkatcha, el joven eterno*)

Vittorio Mezzogiorno (*Arjuna*)

Bruce Myers (*Karna*)

Yoshi Oida (*Drona, Kitchaka*)

Andrzej Seweryn (*Duryodhana*)

Douta Seck (*rey de los pescadores, Shakuni, Sandjaya*)

Tapa Sudana (*Pandu, Siva, Salya*)

Niños, alternándose: Ken Higelin, Lufti Jakfar, Nicolás Sananikone.

Los músicos:

Djamchid Chemirani (percusión). Kudsi





Erguner (*ney*). Kim Menzer (*nagaswaram*). Mahmoud Tabrizi-Zadeh (*Kamantche*).  
Bajo la dirección de Toshi Tsuchitori (*percusión*).

Ayudante del director: Marie-Hélène Estienne

Dirección técnica: Jean-Guy Lecat

Asesor musical: L. Subramaniam

Asesor artístico: Rajeev Sethi

Asesor literario: Philippe Lavastine

Asesores: Karunakaran Nair y Nina Soufy (*artes tradicionales*). Vincent Dehoux (*musicología*). Dan Schwarz (*artes marciales*). Combates dirigidos por Alain Maratrat.

Preparación dramática:  
Jean-Paul Denizon

Ayudante de la decoradora:  
Pippa Cleator

Iluminación: Jean Kalman

Ayudante de iluminación y control  
de la luz: Pascal Merat

Utilería:  
Nicole Aubry, ayudada por Mustapha El Amri.

Sastrería: Valérie Blais  
Geneviève Humbert, y Florence Mucret.

Regidor de escenario:  
Raymond Sarti.

Administración:  
Herve Bonnasse.

Dirección general de la gira:  
Regine Guitschuela.

Es una co-producción del Centre International de Créations Théâtrales. Direction Micheline Rozan el Peter Brook y XXXIX<sup>o</sup> Festival de'Aviñon.

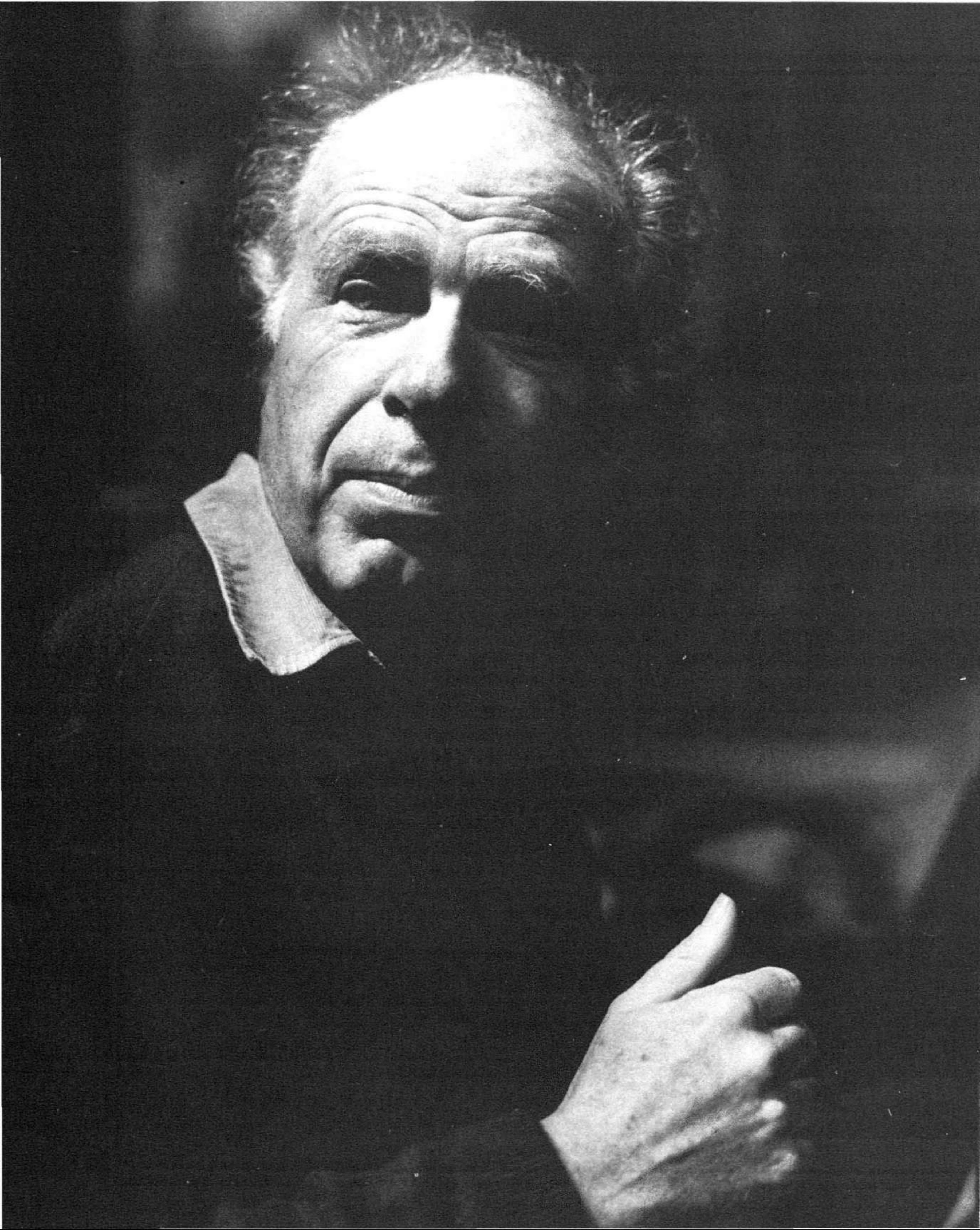
Con el patrocinio de Ministère de la Culture (Directions du Théâtre et de la Musique). Region Provence-Alpes-Côte d'Azur. Festival de l'Inde. Fondation Rockefeller. Association Française d'Action Artistique y de la Ville de Paris.

Y con la participación de Athènes, Capitale Culturelle de l'Europe. Teatro Comunale Metastasio di Prato. Theater der Welt, Festival du Théâtre, Francfort. Festival de Otoño, Madrid. Ayuntamiento de Barcelona. Théâtre National Populaire. Andres Neumann International y Channel 4 Television United Kingdom.

# En el bosque, Yudishsthira responde a las preguntas de Dharma

- YUDISHSTHIRA-KANKA Por último, Yudishsthira atravesó el bosque. Cuando descubrió el lago encontró a sus cuatro hermanos muertos. Se arrojó al suelo y se puso a llorar sin comprender.  
¿Quién les ha matado?  
No hay señales de violencia. ¿Habrà sido Duryodhana?, ¿o acaso una emboscada? Como le ahogaba la sed, se inclinó para beber. Entonces escuchó estas palabras:
- VYASA Responde primero a mis preguntas. Después te dejaré beber.
- YUDISHSTHIRA ¿Quién eres? No te veo. ¿Estás en el agua o en el aire?
- VYASA No soy ni pez ni pájaro. He sido yo quien ha abatido a tus hermanos porque pretendían beber sin responderme.
- YUDISHSTHIRA Pregúntame.
- VYASA ¿Hay algo más grávido que la tierra?
- YUDISHSTHIRA Una madre.
- VYASA ¿Y más rápido que el viento?  
(Vyasa se dirige a todos los presentes. Virata y los demás parecen buscar. Yudishsthira responde).
- YUDISHSTHIRA El pensamiento.
- VYASA ¿Quién es el que al venir al mundo no anda a rastras?
- YUDISHSTHIRA El huevo.
- VYASA ¿Quién duerme sin cerrar los ojos?
- YUDISHSTHIRA El pez.
- VYASA ¿Quién camina solo?
- YUDISHSTHIRA El sol.
- VYASA ¿Qué es capaz de matar a un amigo?
- YUDISHSTHIRA Un regalo.

VYASA	¿Hay algo que pueda cubrir toda la tierra?
YUDISHSTHIRA	La oscuridad. <i>(Ahora preguntan todos).</i>
ARJUNA	¿Quiénes son más numerosos los vivos o los muertos?
YUDISHSTHIRA	Los vivos, porque los muertos ya no existen.
DRAUPADI	Dime un ejemplo de espacio.
YUDISHSTHIRA	Mis dos manos juntas.
DRAUPADI	¿Y una tristeza?
YUDISHSTHIRA	La ignorancia.
DRAUPADI	¿Y un veneno?
YUDISHSTHIRA	El deseo.
VYASA	Dame un ejemplo de derrota.
YUDISHSTHIRA	La victoria.
BHIMA	¿Cuál es el origen del mundo?
YUDISHSTHIRA	El amor.
ARJUNA	¿Qué es la locura?
YUDISHSTHIRA	Es la ignorancia del dharma.
OUTTARA	Dime cuál es la cosa más extraña.
YUDISHSTHIRA	Saber detenerse.
ARJUNA	¿Quién es tu gran enemigo?
YUDISHSTHIRA	La cólera.
BHIMA	¿Cuál es el animal más astuto?
YUDISHSTHIRA	El que el hombre no ha logrado aún conocer.
OUTTARA	¿Quién apareció primero el día o la noche?
YUDISHSTHIRA	El día, pero sólo se adelantó a la noche en un día.
VIRATA	¿Y la sublevación?, ¿por qué los hombres se sublevan?
YUDISHSTHIRA	<i>Para encontrar la belleza lo mismo en la vida que en la muerte.</i>
DRAUPADI	¿Y cuál es la maravilla más grande?
YUDISHSTHIRA	Todos los días la muerte golpea a nuestro lado, pero nosotros vivimos como seres inmortales. Esa es la más grande de las maravillas.



*"El "Mahabharata" describe una manera de vivir en el mundo, en situación de catástrofe, sin perder contacto con aquello que le permite al hombre vivir y luchar de una manera positiva" —dice Peter Brook—. (Foto: Marc Enguerand).*

CON PETER BROOK

# El Mahabharata cuenta una historia tan trágica, sombría y terrible como nuestra propia historia

---

## GEORGES BANU

GEORGES BANU: ¿Qué relación ha querido usted establecer entre la historia del *Mahabharata* y su filosofía, su sabiduría? ¿Ha dado prioridad a la fábula o más bien ha tratado de encontrar un equilibrio entre los dos?

PETER BROOK: Creo que hoy comenzamos a darnos cuenta de una manera clara y sencilla de la cantidad de lenguajes diferentes que existen. Sobre todo en el teatro es ya un tópico decir que no sólo la palabra, sino también el otro aspecto de la experiencia se convierte en lenguaje: el lenguaje del cuerpo... y así sucesivamente. Y, en cambio, algo que está más o menos olvidado es que una historia, la historia misma, es ya un lenguaje. Quiero decir que se tiende a tomar una historia como un fin en sí misma. Cuando se cuenta una historia, se piensa que se trata simplemente de seguir

esa historia, sin darse cuenta de que el principio mismo del mito consiste en que, al contarla y experimentar el encanto inicial de seguirla, de preguntarse quiénes son sus personajes, qué van a hacer, qué les va a ocurrir... al mismo tiempo de ello, se están recibiendo impresiones cuya totalidad llega a ser la expresión de algo que nunca se manifestaría de una manera tan profunda por medio del lenguaje hablado o escrito. Creo que un buen ejemplo en teatro fue el encanto indescriptible y poderoso que produjo, sobre todo al principio, el trabajo de Bob Wilson. Allí uno se daba cuenta de que el desarrollo de las imágenes era todo un lenguaje. En nuestra época ha habido muchas experiencias tanto en el cine como en el teatro donde, prescindiendo del aspecto narrativo, se busca la comunicación a través del desarrollo de las imágenes sin que exista un hilo anecdótico. En cierta manera, del mismo modo que el *Mahabharata* es el resultado de una serie de experiencias que he realizado, y dado que todas las experiencias entrañan una cierta vuelta a las fuentes, de este modo también se vuelve hacia el hecho de que

la mejor manera de contar el contenido del *Mahabharata* es seguir la historia. En el *Mahabharata* mismo, en el gran poema, continuamente se dice algo que resulta un poco extraño para nosotros: si escucháis esta historia, al final seréis distintos. El hecho mismo de escuchar esta historia os concederá la virtud, etc. En el sentido de que una verdadera historia tiene una acción. Y esta acción va más allá de todo análisis del contenido. Pero es muy difícil para el espíritu occidental aceptar esta idea del lenguaje mítico. Lo acepta hasta cierto punto, pero al final, después de todo, Occidente piensa que se trata de esto o de aquello. Pero es justamente lo contrario: el esto y el aquello son aproximaciones que se hacen más precisas cuando la supuesta precisión del análisis deja sitio a la precisión real de la imagen, de la historia en su desarrollo.

G. B.: Yo me pregunto, cuando pienso en *La conferencia de los pájaros* o en *Mahabharata*, si su preferencia por el Oriente no se dirige más bien hacia los espacios místicos de Persia y de la India

en detrimento de la China o el Japón. ¿Es que usted mantiene verdaderamente una relación privilegiada con esas áreas culturales a expensas de las otras áreas de Oriente?

P. B.: En absoluto. Usted olvida África. Yo diría que he pasado toda mi vida viajando. Cuando comencé a trabajar me sentía mucho más un viajero que un hombre de teatro. Yo era un viajero que hacía teatro, y no un director de escena que hacía viajes para distraerse. En estos viajes creo que se produjo un movimiento completamente natural: He visitado muchos países: Europa, África, Estados Unidos, América del Sur, y mi exploración del Oriente ha ocurrido de manera progresiva a través del Medio Oriente, Afganistán hasta la India. Tengo muchas ganas de ir más lejos. Todavía no he llegado a Asia del Sur, ni a China, ni a Japón. Pero son perspectivas para el futuro.

G. B.: En el *Mahabharata* usted hace muchas referencias a la India: se contemplan rituales, trajes, paisajes. Parece que más aún que de costumbre pretende vincular el *Mahabharata* a su tierra de origen. Por el contrario, en *La conferencia de los pájaros*, la referencia al Irán era mucho más discreta, estaba mucho más encubierta. ¿Desea usted conservar o acentuar estas referencias a la India? Tengo la impresión de que nos quiere decir que el *Mahabharata* es una obra que no puede ser disociada de la India.

P. B.: Si se comparan las dos obras, yo diría que *La conferencia de los pájaros* es una historia que se basa en lo imaginario: los pájaros se hablan entre sí y el lenguaje de los pájaros no es más persa que francés. Por tanto, se sitúa la acción en un universo ficticio y vagamente oriental para extrañarla de su país. Pero, por otra parte, no hay ningún contexto realista en esa historia. Se interpreta con máscaras por la sencilla razón de que ocurre en lo imaginario. el *Mahabharata* es mucho más poderoso. Se desarrolla continuamente sobre dos niveles: el nivel, digamos, *Conferencia* —el de lo imaginario— y el nivel que pudiéramos llamar de los *Iks* —el del enraizamiento—. Los dos están presentes. Y como siempre, no se trata de mostrar, sino de sugerir. Me parece que se narra una historia que por un lado es universal, pero que por otro, nunca hubiera existido sin la India. Para narrar esta historia es preciso evitar que la evocación de la India sea tan fuerte que nos aleje demasiado de la identificación humana, pero es im-

prescindible narrarla como una historia enraizada en la tierra hindú. Yo creo que sería un poco una traición y al mismo tiempo una desvirtuación situarla en lo puro imaginario. La primera persona que aparece es Ganga, la diosa de un río concreto que domina el pensamiento de todos los hindúes, el Ganges. Y entre nosotros, ella es al mismo tiempo una actriz que hace teatro abstracto: da la impresión de ser una diosa que sale del agua, pero en cambio está sobre la tierra, tiene los pies en el agua, el agua del río.

G. B.: ¿Cómo ha formado usted el equipo de actores? Para los Pandavas usted ha distribuido a los actores de tal modo que cada uno encarna un cierto modelo humano.

P. B.: Como siempre, no hemos partido de ideas esquemáticas. No hemos hecho un "casting" como los de la UNESCO para decidir que tal país debe estar representado por tal o tal cosa, sino que hemos trabajado buscando, tamizando, como se dice en la *Conferencia*. Marie-Hélène Estienne ha hecho, en este sentido, un trabajo enorme buscando actores por todas partes, y esto ha llevado mucho tiempo. Se han escuchado numerosas audiciones, se ha entrevistado a centenares de personajes, se ha viajado mucho, se ha ido hasta Dakar para encontrar actores senegaleses. También en París hemos contactado a comediantes africanos de otros países. Un dato que impuso límites prácticos a nuestro trabajo fue la necesidad de contar con actores capaces de hablar bastante bien en francés. A partir de ahí hemos observado nuestros criterios habituales: la apertura en el actor. Que él esté abierto interiormente al tema, y exteriormente al trabajo colectivo. Como en el caso de *El jardín de los cerezos*, pero ya no como en el momento de la formación del primer grupo del centro, esta vez había empleos, papeles. Por ejemplo, para Bhima se ha buscado un intérprete por todas partes, porque es bastante difícil encontrar un gigante que actúe bien. Se han contactado también actores americanos. Se ha dudado mucho entre varios actores antes de elegir al que actúa ahora. Al principio no pensábamos que fuera un actor africano, pero finalmente lo hemos encontrado en Dakar. Ahora, cuando trabaja sobre su personaje, Mamadou Dioume ve que no sólo su capacidad externa, sino lo que tiene de profundo en sí mismo y que viene de sus raíces, puede servir para el papel. En cuanto a los Pandavas, desde el comienzo se sabe que no vienen del mismo padre, por tanto se

trata de una familia que no tiene necesidad de hacer "familia" en el sentido de *El jardín de los cerezos*. Al contrario, siendo de padres diferentes, está muy bien que los actores sean muy diferentes desde el punto de vista de la raza, de la cultura, del origen. En cierta manera, esto ha ensanchado el horizonte al principio. Partiendo de allí se ha intentado componer un conjunto y, finalmente, después, se descubre una cierta lógica natural: hay algún elemento que se corresponde con cada uno, en relación a lo que es y a lo que su cultura representa.

G. B.: Por tanto, la imagen de los Pandavas se hace más universal, una especie de concentrado de la especie humana.

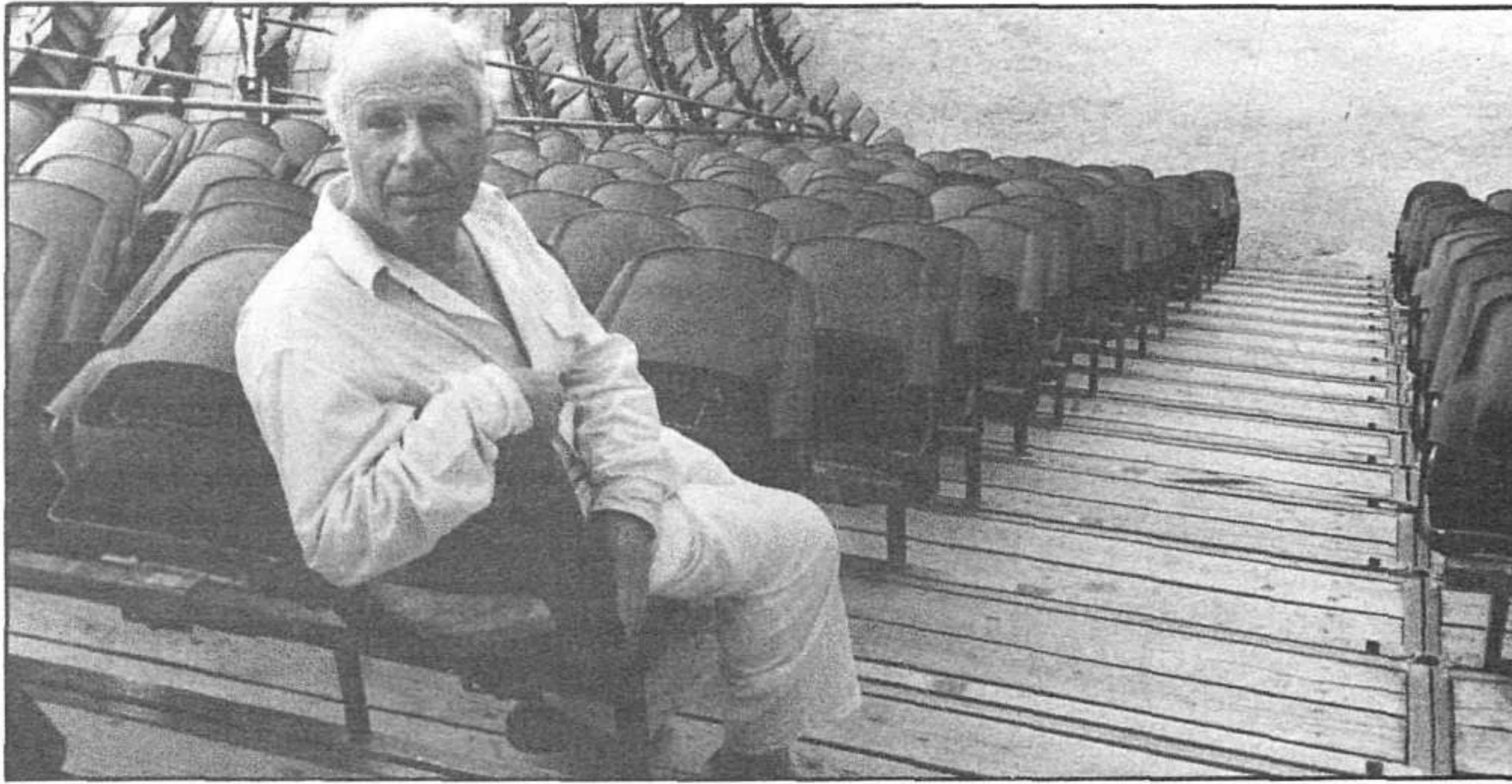
P. B.: Sí. Desde el principio queríamos gentes muy diferentes, porque el sentido profundo de los Pandavas se parece al del cuento de Grimm, que nosotros hemos representado para los niños, *Cinco servidores*: estos cinco hombres deben vivir y trabajar juntos, porque cada uno es el complemento del otro.

G. B.: En el *Mahabharata* usted ha concentrado mucho más el espacio que de costumbre haciendo que la acción invada mucho menos el espacio del público. Me ha llamado la atención el tratamiento de la guerra, presentada siempre de cara como si los espectadores debieran ver esta guerra, imaginarla, sin estar implicados directamente, como era el caso, recordémoslo, de *El jardín de los cerezos*.

P. B.: Es completamente exacto. En primer lugar, está el gran trabajo de colaboración con Chloé Obolensky. Trabajamos durante meses juntos buscando la base escénica del espectáculo. Como siempre ocurre, lo aparentemente simple es resultado de toda una serie de proyectos abandonados porque, al comienzo, las soluciones simples nunca se imponen. Pensábamos en varias plataformas para delimitar los diferentes lugares. Pensábamos rodear de agua el espacio escénico, etc. Por eliminación, poco a poco se llegó a conservar la idea de la arena, pero suprimiendo pequeñas cosas anecdóticas propiciadas por el espacio de que disponíamos en el Théâtre des Bouffes y del que nos hemos servido mucho: las puertas, las ventanas laterales... Cuando trabajo tengo siempre presente en mi mente dos cosas: hacer lo que se ajusta a la obra y hacer lo que es fresco. Por ejemplo, se habían utilizado en exceso ciertas posibilidades del Théâ-







Peter Brook en la cantera de Boulbon donde se estrenó "Mahabharata". (Foto: Carlos Sánchez).

16

tre des Bouffes y era necesario que aquel espacio no se convirtiera en un museo. Además de tapar los vanos laterales, quisimos dar a la belleza deteriorada de las Bouffes, que es la belleza misma del teatro, pero que comenzaba a hacerse un tanto sórdida y sucia, un aspecto nuevo, luminoso. En cierta manera, se trataba de reinventar la realidad de nuestro teatro. Por otra parte, el hecho de jugar con el público no deja de ser también un efecto, y como todo efecto, se agota. Se hace ya visto, pierde su frescura. Además hay otra razón: en una pieza como *El jardín de los cerezos* o en *Carmen*, la imagen es lo suficientemente cercana a nosotros hoy como para que el público pueda creer verdaderamente que vive en este mundo. Se precisa muy poco, una pequeña provocación de la imagen, para creer que se está en la misma casa de Ranevskaja. Y esto se añade a la propia proximidad de la pieza. Pero en el *Mahabharata*, la guerra, a la que usted se refería, debe estar tratada continuamente a dos niveles. (Por ejemplo, en *La conferencia*, los pájaros no discurrían por la sala, porque esto hubiera destruido la impresión que se trataba de sugerir. Allí era necesario conservar la distancia). En primer lugar, cuando resulta necesario, se puede jugar con esa gran proximidad que nos proporciona el plano general. Al mismo tiempo, se quiere decir que esta batalla ocurre en nuestro tiempo, pero no siempre ni en cualquier tiempo. Mostrar la guerra del *Mahabharata* no es lo mismo que mostrar una guerra de una obra actual o del siglo XIX. Si tuviera que montar *Guerra y paz*, no hubiera adoptado la misma solución

en lo que respecta a las relaciones entre el público y la guerra.

G. B.: Otro cambio notable es la aparición de las luces que, en esta ocasión tienen mayor protagonismo que de costumbre, participando plenamente en la globalidad del espectáculo.

P. B.: Por la misma razón. Hace veinte años con *El rey Lear* suprimí el juego de las luces. He renunciado a colocar al actor en la oscuridad, porque me parece completamente destructivo privarse del contacto real con la cara del actor. Al mismo tiempo (como ocurría en *El jardín de los cerezos*, en *Carmen* y a veces en *La conferencia*), utilizar la iluminación equivale a introducir la música. Jean Kalman ha hecho un trabajo muy hermoso. El no viene de fuera, no es un extraño, forma parte del grupo y yo apenas tengo necesidad de hablar con él: la iluminación se construye verdaderamente en los ensayos. Y un buen día, la luz está allí, como está la música. Porque también al músico tengo muy pocas cosas que decirle.

G. B.: La música es muy activa en el espectáculo. Tiene un tratamiento semejante al de las representaciones orientales, donde participa plenamente en la representación, y donde mantiene un diálogo con la acción. Por otra parte, los músicos están presentes, visibles, incorporados en el espectáculo.

P. B.: No hay ninguna diferencia entre la música y las luces. Era un riesgo muy grande. Al principio he buscado mucho, porque me decía a mí mismo que nueve horas de espectáculo requerían una mú-

sica muy variada. Incluso me preguntaba: ¿No necesitaré esta vez un compositor? He buscado, pero a excepción de Peaslee, no he encontrado nunca un músico como Jean-Claude Carrière, alguien que es a la vez un extraordinario especialista en su materia y que está totalmente entregado a lo que hace. (Se contactó con Marius Constant, es verdad, pero la música oriental no es en absoluto su especialidad). He tratado con compositores del Oriente Medio, compositores hindúes, pero en todas las ocasiones o bien el compositor estaba completamente enraizado en la tradición occidental de la partitura o, por el contrario, no tenía nada que ofrecer que sobrepase lo que viene naturalmente de la música improvisada. Finalmente, la riqueza de la música en el espectáculo procede del trabajo de Toshi Tsuchitori que tiene una enorme preparación. Ha vivido dos años en la India, recorriendo a pie de un sitio a otro, escuchando toda clase de músicas. Hemos acabado por buscar una música que no fuera ni completamente hindú, ni lo contrario, una música que tuviera un cierto "gusto" hindú. Ha habido un trabajo de equipo para llegar al cromatismo del sonido. Se trata del resultado de búsquedas intensivas por parte de los músicos: así Kim Menzer viajó durante tres meses a la India para aprender a tocar el nagaswaram, un instrumento que nadie toca en Europa. El es el único capaz de producir ese sonido. Kim es un maravilloso concertista de instrumentos de viento, pero para conseguir el primer sonido del nagaswaram ha necesitado tres meses. Varios hindúes trabajaron con nuestros músicos para ayudarles a entrar en el estilo. También escucharon cintas, discos, viajaron con nosotros a la India. Se encuentran exactamente en la misma situación del grupo internacional; es decir, tratan de reflejar la India a través de sus propios conocimientos, colorearla con su propia cultura. Por eso la música no es ni hindú ni antihindú, sino teatral, porque responde a las necesidades del espectáculo. No se vincula a un estilo concreto, porque no hay ningún estilo que se corresponda con nuestro trabajo donde, precisamente, se cambia de estilo continuamente. La música tiene una evolución natural, vinculada al movimiento del espectáculo. Está al servicio de un mismo contenido, un contenido que une el juego de los actores de razas diferentes, la música de intérpretes que son también de razas diferentes y la luz. A fuerza de trabajar juntos, el objetivo teatral, y lo que este objetivo requiere, se hacen evidentes en cada momento y de

este modo se encuentra la base que lo sostiene.

G. B.: En el espectáculo usted hace de Vyasa, el maestro del discurso; él es quien conduce la historia. Pero al mismo tiempo Alain Maratrat interpreta Vyasa como un trovador, como un artista errante, pero nunca como un gran artista iniciado en los secretos del mundo. ¿Era su objetivo precisamente lograr esta oposición entre la situación de Vyasa y su imagen?

P. B.: Sí. Ese era nuestro objetivo. Cuando analizamos el teatro hindú —porque era necesario al mismo tiempo estar abierto a la manera hindú de narrar— enseguida comprobamos que había que eliminar completamente su arte clásico en todos sus niveles: en el juego, en la danza, en el canto, en la música, porque es un arte accesible únicamente a los hindúes que han trabajado en él desde hace varias generaciones. Por el contrario, encontramos que en la India había un estilo de teatro, otra manera, también propia de narrar el *Mahabharata*, que existe por todas partes, que es popular. Este estilo popular era exactamente el nuestro, lo que nosotros llamamos en nuestra terminología "el espectáculo del tapiz" (carpet show). Es lo que ocurría en *Ubu*, la misma manera de interpretar, el mismo clima. Y pensamos que para que el *Mahabharata* estuviera muy próximo a nuestro público y a la vez guardara una cierta distancia, no se podía partir desde arriba, sino desde abajo. Es decir, que era necesario partir desde un nivel, desde un contacto muy natural. Para el personaje de Vyasa hubiéramos podido elegir el realismo en relación con la historia, para presentar a Vyasa como un viejo gurú impresionante, un yogui de más de setenta años que vendría a narrar esta historia. Pero yo no conocía ningún actor capaz de hacer esto. Y hubiéramos estado obligados a permanecer en este nivel. La otra posibilidad consistía en hacer algo que resultara de nuestro trabajo —y Alain Maratrat estaba perfectamente impregnado de él— como, por ejemplo, introducir un narrador que estuviera de nuestra parte, es decir, un francés próximo a los franceses. Desde el inicio del espectáculo, junto con Maurice Bénichou que es también francés, los dos se mantienen en contacto directo con el público. En los primeros ensayos se comenzó incluso la obra con ellos dos, no como personajes, sino como gentes que hablaban con el público. Después hemos modificado esto, pero la primera idea fue que ellos hablaran directamente al públi-

co. Después encontramos más conmovedor ver a Vyasa, en compañía del niño, dirigirse a los espectadores. La gente viene a ver algo un tanto solemne, impresionante, y al contrario, se encuentra al principio con un clima muy humano, muy simple. Después, poco a poco, Alain cambia. Hacia la mitad de la obra se convierte en personaje.

G. B.: El niño es muy importante en el espectáculo, pero al mismo tiempo me llamó la atención que usted no le deje mucha libertad. En el libro de John Heilper sobre su viaje a Africa, recuerdo que usted decía: "La presencia del niño produce inmediatamente sobre un escenario la libertad". Mientras que aquí yo he pensado mucho más en las imágenes de niño que recuerdo de las escenas orientales, donde se tiene la impresión de un contraste muy grande entre la fragilidad del niño y la extraordinaria misión que se le ha encomendado.

P. B.: Exactamente. El niño está allí para recibir, y para darnos "lo que hay" en el *Mahabharata* mismo. Es una historia que se "narra para" alguien. En realidad, en el *Mahabharata* la historia se cuenta a un joven rey que está haciendo un sacrificio, exterminar todas las serpientes del mundo. Se le interrumpe durante el sacrificio para contarle la historia de sus antepasados para que comprenda lo que le espera en el futuro. Todo *El Mahabharata* está narrado con el propósito de que un joven se prepare para la vida. Pero nosotros no lo hemos seguido literalmente. En un teatro académico, hubiera aparecido, como en la historia, un rey joven. Si se comienza con un rey joven, todo se sitúa a una distancia tal que uno ya no se puede identificar, ni sentirse afectado. Pero un niño, aunque se trate de un niño oriental, conmueve inmediatamente. Es evidente que el papel del niño es el de comprender una historia. Se siente que escucha, que plantea preguntas. Y también que para el niño que está dentro de cada uno hay una enseñanza que se desprende muy directamente de estas aventuras fabulosas de otra época. De una manera diferente, él cumple la misma función que Alain Maratrat, que es nuestro vínculo con la historia a través de la simplicidad.

G. B.: La última vez que hablamos, usted me dijo que amaba el *Mahabharata* como una totalidad, porque allí se narra todo. Al querer contar todo, ha pretendido usted sensibilizar a los espectadores sobre el destino del mundo, sobre el peligro de la destrucción? Igual que

ocurría en *Los Iks*, donde se asistía a la destrucción de un pueblo, aquí uno resulta sensibilizado frente a la destrucción del mundo. ¿Es ese su objetivo, antes que el de transmitir una enseñanza? En *La conferencia de los pájaros* había una lección, una enseñanza muy fuerte que se imponía. Yo tengo la impresión de que el *Mahabharata* se sitúa en un cruce de caminos entre *Los Iks* y de *La conferencia*.

P. B.: Hoy no podemos comportarnos como si no viviéramos en la época donde la destrucción del mundo está presente sin cesar a nuestro lado. No es que yo deba recordar de pronto a las gentes que el mundo está en peligro. Es evidente. Pero yo estoy condicionado como todo el mundo por este siglo. Por eso el *Mahabharata* debe de ser contado hoy. Cuando usted lee en el diario lo que ocurre en Beirut, está comprobando de una manera muy llamativa lo que se sabe, pero usted se encuentra situado delante y dentro de la realidad. Nada le ayuda tanto a comprender, como estar delante de ella. Hoy nadie puede hacer nada para detener, para influenciar el curso de las cosas. Es una ilusión pensar que con marchas, discursos, libros o actos artísticos se puede cambiar este inmenso movimiento que atraviesa el mundo. Se puede luchar contra él, pero sin caer en la ilusión de poder bloquear su mecanismo. En el *Mahabharata* hay continuamente una llamada a una actitud positiva. Es decir, que el *Mahabharata* cuenta una historia tan sombría, trágica y terrible como nuestra historia de hoy, pero gracias a la tradición se ve sobre cada página, sobre cada palabra, que la actitud frente a todo esto no era negativa, spengleriana. No era la desesperación pesimista, la negatividad, ni la reivindicación. Sino otra cosa. Era una manera de vivir un mundo en situación de catástrofe sin perder contacto con aquello que le permite al hombre vivir y luchar de una manera positiva. ¿Qué quiere decir el término "positivo"? Es una palabra que nos devuelve a nuestro punto de partida. La totalidad del *Mahabharata* alimenta en cada uno su propia manera de comprender lo que significa estar en situación positiva y no negativa. Y de una manera muy concreta esto nos remite al centro del *Bhagavad-Gita*: ¿Hay que seguir o abandonar el juego, o qué es lo que hay que hacer? La cuestión del "qué hacer" es la que se pregunta hoy todo el mundo. El *Mahabharata* no tiene ninguna respuesta, pero proporciona un inmenso alimento.



El matrimonio es un poema destructivo, hace mejor a quien lo escucha, dice Carrière. (Foto: Michiel Diezraide).

CON JEAN-CLAUDE CARRIERE:  
*Buscar el «corazón profundo»*

---

G. B.

GEORGES BANU: Con el *Mahabharata* tú te has encontrado en la misma situación que con *La conferencia de los pájaros*, porque no se trataba de partir de una obra dramática, sino de una obra épica. Me parece que el tipo de escritura cambia aquí en relación con *La conferencia*. ¿Cuáles son para ti las coincidencias y cuáles las diferencias que se pueden establecer entre estas dos formas de trabajo?

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE: En los dos casos he intentado adaptarme lo más posible a la obra original. Con *La conferencia* se trataba menos de un poema épico que de un poema... iniciático, mientras que el *Mahabharata* es una verdadera, una inmensa epopeya. El tono, incluso sin pretenderlo, hubiera cambiado necesariamente. La segunda diferencia la impone la India. En *Mahabharata*, la India se encuentra en todos sus niveles y por eso no puede dejar de plantearse la cuestión de qué parte conceder a la India en el espectáculo. Al final aparecerá en todas partes. El lugar que le corresponde a la India es infinitamente mayor que el que se concedía a Persia en *La conferencia de los pájaros*. Persia está mucho más arriba de la tierra, mucho más alejada de contingencias realistas. Permitía introducir máscaras de Bali, vestidos más estilizados, mientras que el *Mahabharata* no lo permitía, y se le puede imaginar muy difícilmente representado con máscaras japonesas, coreanas o con

elementos occidentales. La tercera diferencia procede de un problema de escritura bastante sutil que voy a intentar explicar. Con *La conferencia* yo no tenía casi nada en cuanto referencia occidental y no había ningún peligro de comparación con tal o tal modelo de nuestra cultura. Seguía siendo un cuento oriental sin realidad alguna histórica, y esto me permitía una cierta libertad de lenguaje. Con el *Mahabharata* yo he sentido desde el principio el enorme peligro de que se compare con tragedias occidentales, sean las que fueren, las tragedias clásicas o, mucho peor aún, los dramas románticos. Hay muy pocos escritores occidentales que se hayan inspirado en la India. A pesar de todo hay uno que lo ha hecho —porque ha hecho de todo—, es Víctor Hugo. Y lo ha hecho soberbiamente en un poema de *La leyenda de los siglos*. La tentación residía —y también mi primer sueño— en ser Víctor Hugo y escribir el *Mahabharata* como Víctor Hugo lo hubiera escrito. Pronto este sueño

se hizo pedazos, porque desde el momento en que se intenta introducir allí un movimiento poético francés (como es el caso de la traducción del *Mahabharata* hecha en el Segundo Imperio) se cae, inevitablemente, en un sub-Hugo ramplón. No se puede evitar. Yo fui muy consciente de ello y por eso abandoné mis primeros intentos de escribir en verso, en falsos versos. De aquel intento inicial queda, a pesar de todo, el hecho de que la prosa de la pieza sea una prosa rítmica. La búsqueda del lenguaje ha sido en este caso mucho más larga que para *La conferencia*.

G. B.: Y esta búsqueda del lenguaje, ¿en relación a qué términos se ha efectuado? ¿En relación a quién querías tú definirte?

J-C. C.: Comencé muy humildemente releendo muchísimos textos poéticos y de teatro francés. Y después comencé progresivamente a eliminar. Comencé a descartar todo lo que podía introducir una referencia concreta al Occidente. Por ejemplo, los términos cristianos de pecado, alma, vida eterna, redención, encarnación. Todas estas palabras fueron inmediatamente excluidas, porque obligaban a ver a través de otras imágenes que nosotros queríamos evitar. La segunda categoría de palabras que había que eliminar era la de los términos medievales. Palabras como noble, caballero, soberano, principado. Si se conservaban estas palabras, hubiera sido como poner detrás de los personajes hindúes la imagen de nuestra Edad Media. La tercera categoría de vocablos que era preciso eliminar, era la de los términos que podríamos llamar clásicos o neoclásicos. (Quien haga la versión inglesa se encontrará con los mismos problemas porque, incluso en Shakespeare, hay palabras que han sido muy fuertes y que hoy se han debilitado). Son palabras que se usan, se arrugan, envejecen y se marchitan. Palabras que son potentes en Corneille o en Racine, pero que ya no tienen la más mínima fuerza en nuestros días. Por ejemplo, afligido, tormento, furia. Ya no se pueden utilizar, porque remiten inevitablemente a subproductos neoclásicos. Una cuarta categoría del vocabulario que era preciso eliminar era el florilegio ramplón de los poetas parnasianos del siglo XIX. Todas las palabras pseudoantiguas de *Salambô* de Flaubert o de José-María de Heredia. Es decir, el color local trasladado al vocabulario francés, ese brillo de casco de bombero. Al eliminarlos, he querido evitar que aparezca detrás de la pieza y de los personajes un

fantasma, un fantasma que puede atraer la atención sobre sí, mediante el juego sutil de las palabras y de sus asociaciones. Una vez que se han eliminado todas estas categorías —además, por supuesto, del lenguaje moderno— se encuentra uno delante de un vocabulario muy simple. Se reencuentran palabras que no han perdido nada de su fuerza. La palabra corazón, la palabra sangre, la palabra muerte: tres palabras muy simples que están a la base de la obra. Estas palabras permanecen completamente vivas y no se vinculan a ninguna de las categorías de vocabulario de las que te he hablado. Tomando estas tres palabras y otras veinticinco (por ejemplo, desgarrado, que me gusta tanto) y acompañándolas con adjetivos poco habituales, que busqué a menudo en el delicioso vocabulario de los poetas barrocos del siglo XVII, he encontrado asociaciones muy fuertes y sorprendentes. Entonces el idioma francés, siendo muy arcaico y estando aún sin codificar por el clasicismo, resulta más interesante. Por ejemplo, un personaje dice: "Si en tu corazón profundo deseas la derrota", "el corazón profundo" es poco habitual, sin llegar a ser artificial. Pero estamos hablando mucho del vocabulario...

G. B.: La verdad pasa por la historia que se cuenta, pero también por las palabras de las que se sirve...

J-C. C.: Sin duda, y su uso puede revelar una cantidad enorme de cosas. Sucede con el *Mahabharata* una posibilidad de colonización inconsciente por medio del vocabulario, porque el hecho de traducir o no las palabras hindúes pone en evidencia nuestra relación respecto a toda una civilización. Pretender que se pueda encontrar equivalentes a todas las palabras hindúes, equivale a decir que la cultura francesa puede apropiarse, gracias a una palabra, de las nociones más profundas y más reflexionadas del pensamiento de la India. Yo no he traducido la palabra "dharma" que aparece muy a menudo, porque no se la puede encerrar en una sola palabra, se necesitarían varias líneas. Si lo traduzco por "deber" —como algo impuesto desde el exterior, no se corresponde con la noción de dharma— por "ley", "justicia" o "verdad", reduzco el sentido de la palabra, lo asimilo a nuestros conceptos morales y, por eso mismo, estoy realizando un acto imperialista. Tampoco he traducido la palabra "Kshatrya" porque no he encontrado el término equivalente del que poder servirme, el más cercano era "caballero" que, en su uso, recuerda a la

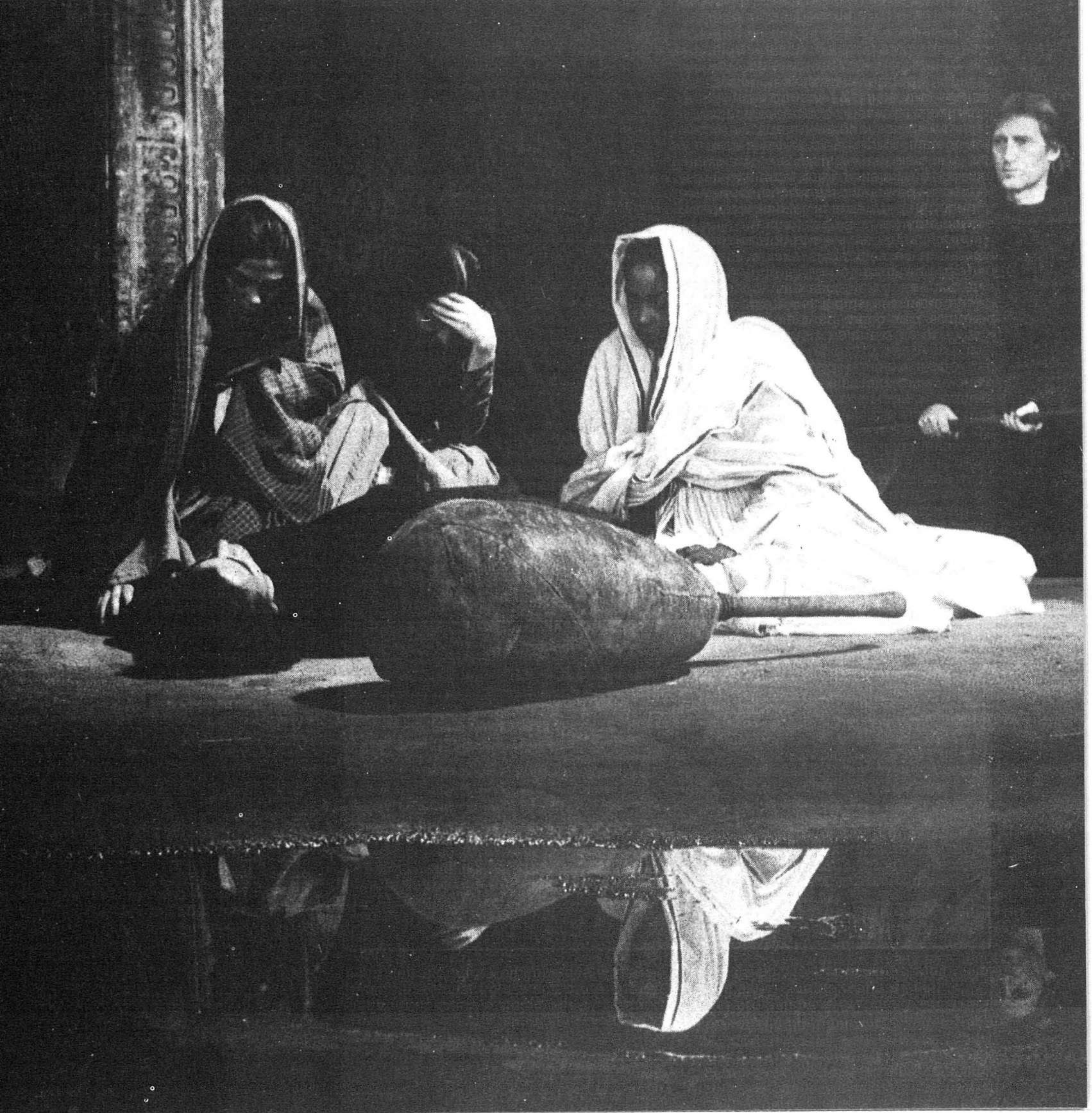
Edad Media. Cuando prefiero no traducir determinadas palabras hindúes quiero reconocer que el pensamiento francés y su lengua no son capaces de abarcar todo. Pero, por otra parte, esta forma de rechazo tiene el riesgo de formular un lenguaje esotérico, un lenguaje para iniciado. Hemos oído muchas veces hablar a especialistas del teatro oriental, por ejemplo, que solamente utilizan palabras japonesas o hindúes, y de este modo alejan excesivamente de nosotros el objeto teatral. Entonces se tiene la impresión de que no hay puente, que ninguna relación es posible ni previsible. Somos extraños los unos para los otros. Es un riesgo que existe si se abusa de este tipo de palabras. Entonces se pierde toda la vida del idioma. Ese es el otro peligro.

G. B.: El *Mahabharata*, como se sabe, se impone también por sus dimensiones, de cuyas medidas reales difícilmente podemos darnos cuenta. Hay que decir también que los orientales tienen la virtud de la disgresión, del rodeo. Forzosamente, una de las cuestiones que has debido plantearte y resolver es la de cómo tratar este material inmenso, cómo lograr darle cuerpo sin por ello sacrificar su esencia. ¿Cómo lo has hecho?

J-C. C.: En esta aventura que ha durado largo tiempo nos hemos esforzado en no querer llegar antes de salir... En avanzar muy despacio y en hacer sólo lo que nos parecía posible. El *Mahabharata* es un poema que ha proclamado abundantemente sus propios méritos. Ya en el principio se dice: "Yo soy el más grande poema del mundo y los que lean este poema saldrán dichosos, purificados...". Jamás ningún poeta se ha atrevido a decir algo semejante. Y se ha intentado aceptarlo exactamente al pie de la letra: El *Mahabharata* es un poema bienhechor. Si se narra y si se escucha este poema, produce el bien. Vuelve a uno mejor... Puedo decir que esto es verdad y que yo mismo he hecho esta experiencia. He trabajado muchísimo, he escrito más que la longitud total del poema, pero cada vez que me he puesto a ello he experimentado una sensación de vitalidad. Ni una sola vez me he encontrado cansado.

G. B.: Pero, en concreto, ¿cómo has tratado este material?

J-C. C.: Cuando a uno se le hace familiar un río inmenso, descubre relaciones entre los personajes y cosas de las que nadie se había dado cuenta antes. Y esta familiaridad me ha permitido imaginar escenas que no se encuentran en el



poema, pero que son virtualmente posibles. Una vez que se conoce a los personajes se puede jugar con ellos, y entonces se hace que uno se encuentre con otro. Aproximadamente la mitad de las escenas no existen en el original.

G. B.: Sin embargo, tú has desgajado la historia principal de la masa del poema, la has puesto en primer plano y la has subrayado. Has eliminado el vocabulario que podía engendrar fantasmas extraños a la obra —el fantasma de Occidente—, has tenido también que eliminar otros materiales del poema.

J-C. C.: De común acuerdo hemos decidido narrar la historia principal conservando sus orígenes míticos. Hubiéramos podido renunciar a ello, pero entonces se hubiera perdido mucho y el espectáculo no hubiera tenido este impulso fabuloso, mágico. Por el contrario, se han sacrificado historias secundarias. Son historias que los personajes se cuentan entre sí, repitiendo a veces los sucesos de la historia principal. Es otra manera de narrar lo que ha sucedido a los personajes principales. Así, por ejemplo, se ha eliminado la célebre historia de Nala y Damayanti, donde se repite la partida de dados. De la misma manera, en la génesis de los personajes hay episodios que tienen una doble utilización: por ejemplo, hay un primer pasaje que sucede en el bosque, y después ellos vienen para regresar allí enseguida. Arjuna es vencedor en dos torneos... Se han suprimido también los libros de enseñanza. Cuando muere el viejo Bhisma, habla de trescientas páginas de deberes del rey, de la organización de la sociedad, etc. Esto es inconcebible en una escena de teatro, y también carece de interés porque se trata de una sociedad completamente extraña a la propia sociedad hindú de hoy. Finalmente, he suprimido deliberadamente todo lo que ocurre después de la batalla, porque se cuentan todavía 36 años en los que suceden aún bastantes aventuras. (Los exégetas consideran esta parte como la más débil del poema, y seguramente fue añadida tardíamente). Hubiera resultado muy difícil remontar el espectáculo después de la batalla. Por esta razón he concentrado todo en tres escenas. La muerte de Krishna, ya que él debe morir; la muerte del rey ciego y de su mujer al borde del río, una escena que he tenido que escribir porque el poema dice que ellos partieron hacia el bosque, y, por último, la subida al paraíso.

G. B.: Tu texto obedece a una evolución de la escritura, que cambia en la

medida que el poema avanza. El texto sigue al poema. En realidad, no puede decirse que se trate de tres piezas distintas.

J-C. C.: Exactamente, nosotros comenzamos por los cuarenta y cinco minutos de relato de los orígenes míticos que son la obra del narrador. Como en todas las culturas tradicionales, no sólo las orientales, el narrador recuerda sus orígenes al pueblo al que se dirige. Vyasa es el autor y el padre de los personajes; y lo es literalmente, porque él llega a hacer el amor a dos princesas para que su poema pueda continuar. Al principio estábamos interesados en el narrador, pero después, a medida que estos personajes, nacidos de una entidad divina, se hacen hombres, nos llegan a interesar más, porque, en principio, el interés se orienta por lo que está más cercano a nosotros. A partir del momento en el que los personajes se constituyen la escritura cambia y se pasa del relato mítico al teatro; del narrador al arte de la escena. Y eso es exactamente lo que hemos visto en la India, donde a veces teníamos la impresión de asistir al nacimiento del teatro, porque entonces uno ya no sabe si el personaje que tiene delante de sí es un sacerdote o un actor. Es las dos cosas a la vez. Es el uno que va a convertirse en el otro. En el interior del espectáculo, he tratado de demostrar este movimiento, conservando como movido por una necesidad imperiosa, la figura del narrador y el niño al que éste se dirige. Pero la historia, en lo sucesivo, puede alimentarse por sí misma y cuando se acude a Vyasa en solicitud de ayuda, éste responde: "No, ahora estáis vivos, yo no puedo hacer nada más por vosotros." En la tercera parte él siente por momentos miedo de morir... He escrito el texto como un conjunto dividido en tres partes por razones de comodidad. Pero todo se mueve todavía. El trabajo no está acabado.

G. B.: Tú mantienes una especial libertad con tu escritura, porque el texto se transforma durante los ensayos, incluso después de los ensayos generales. Sorprende una flexibilidad semejante en un escritor, por más que se encuentre vinculado a la estética del movimiento, tan querida por Brook.

J-C. C.: Para un escritor de teatro, trabajar en esas condiciones es el mayor lujo imaginable: escribir con 25 personas. Guardando las distancias, estamos convencidos de que Shakespeare y Molière

escribían de esta manera. Yo hice algunos borradores al principio, pero verdaderamente comencé a escribir la obra después de nuestros primeros viajes a la India. Cuando comenzaron los ensayos hice modificaciones. Al principio las hacíamos juntos, Peter y yo, después invitamos a los actores a participar. Se entusiasmaron enseguida con la aventura propuesta y después del viaje de todo el equipo a la India, venían a mí para defender su personaje, no el papel, sino el personaje. Después tuvo lugar el trabajo con el público. Sus reacciones son apasionantes porque se ve lo que le interesa y lo que le falta. A veces es suficiente una frase para cambiar el tono de la escena. Durante los ensayos se comienza a examinar una escena con los actores. Se repite una y otra vez. A menudo no terminamos contentos. Entonces se plantea la cuestión: ¿Es por culpa de la escena, y en ese caso hay que volver a escribirla, o el problema está en el juego escénico? No hay una respuesta definitiva. Unas veces es la primera razón, otras, la segunda. Se puede decir que la penúltima parte del trabajo de escritura se ha hecho en común. En la última etapa yo me encuentro tan sólo como al principio, porque hay un momento en el que el escritor es preciso decida solo. Pero el paso por la escritura conjunta es indispensable y lo considero como un lujo supremo.

G. B.: En el teatro de Peter Brook se percibe desde hace varios años el placer que él experimenta al narrar... *La conferencia de los pájaros* estaba llena de historias, lo mismo sucedía con los espectáculos para niños y con *El jardín de los cerezos*, lo decía él mismo, él quiso "contar la historia a varias voces". Con el *Mahabharata* el narrador tiene un lugar decisivo y esa felicidad de narrar se consume plenamente. ¿Hay una relación entre la importancia del cuento y esa estética de lo ingenuo de la que la obra de Brook parece estar impregnada?

J-C. C.: Ese es uno de los contenidos de nuestro trabajo. Conservar la admiración. Preservar honestamente la capacidad de maravillarse delante de historias bellas y desconocidas. La primera vez que nos pusimos en contacto con el *Mahabharata* fue una noche en casa de Philippe Lavastine. Aquella noche, un hombre nos contó historias... en desorden, sin ningún hilo conductor. Y en un momento determinado le preguntamos: "¿De dónde proceden todas esas historias?". "Proceden del *Mahabharata*" y entonces comenzó a contarnos el poema.



Esto duró hasta bien entrada la noche. Estábamos fascinados. ¡Que un tesoro semejante de historias exista y que nosotros no lo conociéramos! Al salir, en la calle St. André des Arts sobre la acera, nos dimos un apretón de manos y nos dijimos: "Un día lo haremos". Sabíamos que iba ser difícil. La importancia que se concede a las historias en Oriente no guarda ningún parecido con Occidente. Un grupo de antropólogos hindúes pudo recoger en una pequeña villa de 350 personas del Rajahstan 17.000 historias. En Oriente, el narrador es un personaje esencial para la sociedad, tanto como un guerrero o un panadero. Han comprendido perfectamente que ninguna sociedad puede sobrevivir sin que se le cuente sus propios mitos.

G. B.: Esto explica la importancia de Vyasa, su papel central...

J-C. C.: Sí. Porque él es el narrador. La santa patrona de los autores es Schéhérazade. Ella pone en peligro su vida si no logra interesar al poder absoluto. Es necesario que la voz del narrador no se interrumpa nunca. Cuando uno se sumerge en el *Mahabharata* tiene la impresión de que nunca podrá terminar de leerlo; que es un poema que se está escribiendo continuamente. Los traductores franceses que se han puesto de dos en dos a traducirlo, no lo han logrado. Han muerto antes de terminarlo. Hay una vieja alegoría que representa al narrador como un hombre que habla de pie de cara al océano. Cuenta una historia, el océano la escucha. Cuando él ha terminado una historia, bebe un vaso de agua y vuelve a comenzar. Y así sucesivamente. La historia, que es muy simple, termina con esta pregunta: Si un día el narrador se calla o le hacen callar, nadie puede decir lo que será capaz de hacer el océano.

G. B.: Después de haber visto el espectáculo, me parece que se imponen dos ideas fundamentales. Pero se trata de dos ideas que se encuentran en una relación de tensión porque, por un lado, se trata de la formación de un rey, por otro, de la destrucción del mundo.

J-C. C.: Dices las cosas muy exactamente. Por otra parte, es allí donde difieren las respuestas de los especialistas cuando se les pregunta de qué habla el *Mahabharata*. La educación de Yudishthira es muy dura, porque él debe sufrir la pérdida de su reino, el exilio, la guerra, la muerte de su hermano, etc., antes de ser rey. Eso es una cosa. La otra es la

que tú llamas "la destrucción"; pero yo te podría responder como Krishna: "¿La destrucción de qué?" Del dharma. Yo creo ciertamente, que es uno de los temas más profundos y, sin duda, el que más me ha impresionado. Por otra parte, al principio Vyasa dice: "He escrito este poema para inscribir el dharma en el corazón de los hombres". Y lanza esta invocación sabiendo que la especie humana ha entrado ya en una época de destrucción, en una época inevitable. No es algo que los hombres puedan cambiar. Es el destino. Este período dura varios miles de años, comenzó con el *Mahabharata* y hoy estamos metidos de lleno en él. No se puede cambiar, pero en el interior de este ciclo de destrucción, de decadencia, se puede salvar algo. Por eso está Krishna; podría decirse que esa es su misión: si se deja a los destructores destruir, destruyen todo. Por el contrario, si se llega a un consenso sobre el dharma —es decir, la tarea misma para la cual nacimos— se podrá salvar algo y atenuar la destrucción. El pensamiento hindú es muy complicado, porque rechaza toda utopía sobre el ser humano. No dice que la felicidad esté ahí, que se la pueda alcanzar. Practicar la vía del dharma es muy difícil y no es suficiente, como ocurre en el cristianismo, encomendarse a Dios. El pensamiento hindú no admite ninguna concesión ingenua a la naturaleza humana. Carece de ilusión sobre el "corazón profundo". Por tanto, la tarea es muy dura: sabiendo que el corazón del hombre es así y que se vive una época de destrucción cósmica, salvar algo resulta extremadamente difícil. Por eso es necesario que un dios descienda con sus astucias superiores. Para salvar el dharma es necesario de hecho no respetar el dharma, pero si se hace de ello una norma para todo el mundo, entonces se está perdido. Por eso el papel de Krishna es esencial y permanece en cierta manera esotérico. Por eso muere. Es maldecido por Gandhari porque ha utilizado astucias y mentiras.

G. B.: Pero al mismo tiempo la destrucción no es la única que engendra la dimensión trágica.

J-C. C.: Por supuesto, algo se salvará. La batalla por el dharma debe comenzar todos los días. Este es el sentido profundo. El *Mahabharata* es un poema formidablemente orgulloso, pero sin vanidad. Es verdaderamente un mundo, pero no ofrece soluciones.

G. B.: Para llegar al texto definitivo, ¿no lamentas haber tenido que renunciar

a una cantidad de historias por razones de duración, de dramaturgia?

J-C. C.: ¡No sabes cuánto lo lamento! Los actores contaron algunas de ellas en Aviñón. Yo también quise hacerlo en compañía de un bailarín hindú. Hay, por ejemplo, una historia que me gusta mucho y que ha sido eliminada. Un joven, muy ardoroso, decide que va a recibir el conocimiento directamente de la divinidad y, para conseguirlo comienza a hacer penitencias extraordinarias, porque cuando alguien hace unas penitencias semejantes, los dioses no pueden negarle nada. Se va al Himalaya, y decide permanecer sobre el dedo de un pie el tiempo que sea necesario. Pero los dioses están muy molestos: le dicen que no es así como se adquiere el conocimiento. Para adquirirlo es necesario trabajar, aprender, buscar maestros. El no quiere escuchar nada y continúa sus penitencias. Como se encontraba cerca de un río cuando estaba sumido en la más estricta de las ascesis, ve venir a un anciano que pasa a su lado y que lleva un enorme saco de arena sobre la espalda. El hombre pone el saco de arena al borde del río, coge un puñado de arena y la coloca sobre el borde. La corriente, que es muy fuerte, se lo lleva inmediatamente. Vuelve y pone un segundo puñado de arena que va a desaparecer tan rápidamente como el primero. Y el joven, aunque sumido en la meditación, repara en esta extraña maniobra y, después de un momento, le dice: "¿Pero qué es lo que haces?". "¿Cómo, qué es lo que hago?". "Sí, ¿qué haces?". Y el anciano le responde: "Construir un puente". "¿Pero qué dices? ¿Quieres construir un puente de arena sobre el gran río? Eso es completamente absurdo. ¿No ves que la corriente se lleva a cada instante la arena que tú acabas de poner en el agua?". "No es más absurdo de lo que tú haces", respondió el anciano que descubrió después ser un dios. En el trabajo que hemos hecho sobre el *Mahabharata*, esta imagen del puente de arena nos ha perseguido siempre.

Al final de la entrevista, Jean-Claude Carrière me invitó a ver *El Mahabharata*, cuyos volúmenes ocupan estanterías completas de su biblioteca. Al lado, en el suelo, había cajas voluminosas, donde se guardaban ordenados todos los borradores del trabajo, sus variantes, sus ensayos. Entonces me di cuenta, físicamente, y de un modo concreto, de las dimensiones de este loco proyecto que ha llegado a ser realidad.



*Tejidos y formas de la India para los trajes de los personajes. (Foto: Michel Dieuzaide).*

CON CHLOÉ OBOLENSKY

## Conseguir la fluidez

25

---

G. B.

GEORGES BANU: Su primer trabajo con Peter Brook fue *El jardín de los cerezos*. ¿Cómo ocurrió aquel encuentro? ¿Cómo se estableció su diálogo?

CHLOÉ OBOLENSKY: Encontré a Peter Brook cuando iba a montar *El jardín de los cerezos*, y curiosamente su ofrecimiento de trabajo me llegaba después de un período de cuatro años. Yo había decidido no trabajar más en teatro para poder preparar un libro de documentación sobre la vida diaria en la Rusia del siglo XIX, a través de la fotografía original.

G. B.: Se ha convertido en un libro de referencia indispensable. Pude verlo en Helsinki, donde alguien maravillado me lo mostró. También un amigo director de teatro en los Estados Unidos me habló de él con entusiasmo. Lo he visto en la biblioteca de los escenógrafos, y finalmente he conocido un escritor que estaba encantado de recibirlo como regalo de Navidad... En ese libro se reprodu-

ce la foto en la que Stein y Hermann se inspiraron para montar *Los veraneantes*.

C. O.: Me agrada lo que cuenta, porque el objetivo era también poder ofrecer a los escenógrafos una documentación útil sobre este período concreto. La proposición de Peter Brook llegó justo en el momento en el que yo acababa de terminar este libro, y el trabajo sobre *El jardín de los cerezos* me pareció como su continuación natural.

G. B.: Parece evidente que usted concede una gran importancia a la documentación en el trabajo escenográfico. ¿Cómo ha trabajado para el *Mahabharata*?

C. O.: Siempre parto de la documentación. Para el *Mahabharata*, el primer trabajo fue viajar a la India con Brook y Carrière. Fue un viaje extraordinario y sólo cuando estuve de vuelta fue cuando pude completar una documentación profunda de aquello, que me parecía interesante para el proyecto. Después volví a la India, esta vez con Pippa Cleator, que es quien me ayuda, para elegir telas, encontrar objetos, anotar cortes. Hemos trabajado durante mucho tiempo los diseños en el museo textil de Ahmadabab.

El ideal hubiera sido poder volver a la India. Todos hemos experimentado esta necesidad, porque hemos continuado buscando, modificando cosas. Me interesa la colaboración con Peter Brook porque no se quede anclado en una imagen, sino que concede a la escenografía la misma posibilidad de evolución de que disponen los actores, o incluso el dramaturgo Jean Claude Carrière. Se trata de aceptar el desarrollo constante como práctica. Esto conlleva, ciertamente, dificultades técnicas, porque es preciso realizar trajes y objetos en tres dimensiones, que es algo que requiere su tiempo. Pero, en fin, todo se consiguió.

G. B.: En esta ocasión, usted ha tenido que encontrar una propuesta de espacio no para una obra dramática, sino para una obra épica de enorme desarrollo, con espacios múltiples, diferentes. ¿Hay una diferencia entre la solución que se encuentra para un texto dramático y la que requiere un texto épico?

C. O.: Cada tema requiere soluciones apropiadas. Aquí, lo interesante es la progresión, la evolución del proyecto hacia una precisión siempre mayor.

G. B.: Usted ha tenido que proceder por eliminaciones sucesivas. Peter Brook lo ha dicho en su entrevista, usted ha debido renunciar a determinadas soluciones para llegar a esta visión final.

C. O.: Al principio estaban abiertas todas las posibilidades. Incluso se pensó en un momento en un suelo desigual, ondulado, con pequeños muros. Era una solución muy interesante, pero impracticable dada la duración de la pieza, o mejor dicho, de las tres piezas. Por otra parte, dada la multiplicidad de las acciones, había que evitar cualquier solución que pudiera quitarnos flexibilidad. Por el contrario, yo diría que buscábamos ante todo una gran fluidez. En cuanto al Théâtre des Bouffes, llegamos a la conclusión de que era necesario replantearse los muros del teatro. Hemos dudado durante mucho tiempo entre un espacio muy blanco y un espacio de textura cálida, rojiza. Al final se eligió la segunda solución, porque era necesario cambiar la atmósfera del teatro, aunque sin tocar su verdadera naturaleza. Era imprescindible que aquel fuera un lugar pleno, único, unitario.

G. B.: En este espacio, usted introduce elementos naturales que en ningún caso aparecen como signos de una nostalgia del cine —lo hemos visto tantas veces— sino, por el contrario, son elementos de una fuerte potencia provocadora. El lugar así tratado aparece como un espacio hindú imaginario y concentrado.

C. O.: Comenzamos introduciendo la tierra batida que, al mismo tiempo es un elemento hindú y encaja perfectamente con el Théâtre des Bouffes. Después llegó el agua, porque una cosa llama a la otra. Cuando usted ya tiene la tierra, el agua y el fuego, llegan inmediatamente. Estos tres elementos aliados con la arquitectura del teatro tienen una capacidad de evocación tan grande que se bastan por sí mismos.

G. B.: Jean Claude Carrière explica cómo ha llegado a una constelación esencial —el corazón, la sangre, la muerte— en el nivel del vocabulario, usted construye con la tierra, el agua y el fuego la misma constelación en el plano de lo plástico. El paralelo es evidente.

C. O.: No es una casualidad. Los tres, Peter, Jean Claude y yo, hemos vivido impresionados por las mismas cosas, y nos hemos sentido atraídos por las mismas cuestiones.



Chloé Obolensky y Peter Brook en la cantera de Boulbon —Aviñón—. (Foto: Alain Sauvan).

G. B.: Por primera vez desde la apertura del Théâtre des Bouffes, se cierran las puertas y los vanos laterales que están inseparablemente unidos para nosotros a tantas soluciones memorables, como el comienzo de *Timón*, o la escena de *El jardín de los cerezos*, entre otras.

C. O.: Lo hemos hecho para dar unidad. De haber conservado las puertas corríamos el peligro de ofrecer una referencia demasiado cotidiana, de recordar demasiado a un decorado. El espacio, unificado de este modo, me parecía más ajustado a lo que hacíamos esta vez.

G. B.: Los trajes tienen una importancia muy especial en el espectáculo. Si el espacio recuerda discretamente a la India, los trajes subrayan la presencia que el poema requiere de aquel país. Se integran en el decorado estableciendo con él una relación complementaria.

C. O.: Los trajes se convirtieron en clave de interrogación del trabajo. Probamos numerosas formas —confeccionadas o no antes de tomar la dirección definitiva. Porque, una vez más, no se trataba de hacer una reconstrucción arqueológica de los trajes de la India antigua, sino de encontrar aquello que pu-

diera evocar mejor a la India, a la vez que facilitaba de la mejor manera posible nuestro propósito. Es un modo de proceder extremadamente delicado. Era muy hermoso en la India ver la utilización constante del vestido; los grandes chales o el "shotti", que se lavan al borde del agua, y sirven para cubrirse cuando llega la noche a la hora del sueño. Eso era precisamente lo que buscábamos: una enorme y poderosa simplicidad, pero una simplicidad que nunca debía ser sinónimo de pobreza.

G. B.: ¿Cómo ha elegido la telas? ¿Cómo ha trabajado con los cortes? C. O.: La

gran mayoría de las telas son hindúes. Hay telas de algodón que ya no se encuentran en Europa. Por lo que respecta al corte, hemos partido de cortes auténticos. El corte de los "kurta", de los abrigos, las dimensiones de los chales han sido tomados de los originales. Yo no creo en las formas abstractas en costura. Una forma es el resultado de una evolución, y yo he encontrado siempre más interesante un corte verdadero que un corte, digamos, "trasladado".

G. B.: En la elaboración de los trajes, ¿se ha encontrado usted con el obstáculo de la moda "hippie", inspirada predominantemente en elementos hindúes y que hoy en día es una vestimenta bastante trivializada?

C. O.: Era algo que debíamos evitar. Se dice que cuando se oye un ruido, no se olvida jamás. Yo diría lo mismo de un elemento visual. Hay que tener en cuenta la calle y evitar las soluciones que automáticamente corren el peligro de provocar asociaciones de ideas extrañas al espectáculo. Pero dicho esto, cuando un elemento es correcto, es correcto, y no se debe tener miedo de emplearlo.

G. B.: Veo entre sus colaboradoras, personas que usted parece conocer desde hace mucho tiempo. Parece que los escenógrafos prefieren trabajar con un grupo de artesanos que merecen su confianza. Estos grupos son (casi) corporaciones migratorias.

C. O.: Es verdad. Edwige Chaillet, que está al frente del taller de trajes, es amiga mía desde hace veinte años, pero hay gente completamente nueva que se ha sumado a nuestro núcleo inicial a lo largo del trabajo. Crear o ampliar un equipo es siempre interesante, a condición de que se disponga de tiempo, porque lo que hoy es un lujo es precisamente el tiempo.

# El encuentro con el joven eterno

- DHRITARASHTRA Un día un joven eterno —a la vez muy joven, pero con muchos años— me dijo: "La muerte no existe". ¿Qué es lo que me quiso decir?
- BHISHMA Pregúntaselo a él. Acaba de entrar.  
*(Un asceta sin edad acaba de entrar en la habitación en penumbra).*
- DHRITARASHTRA ¿Está aquí?
- BHISHMA Tú le has nombrado y ha venido.
- DHRITARASHTRA ¿Eres tú el joven eterno?
- EL ASCETA Yo soy.
- DHRITARASHTRA ¿Tú me has dicho: "La muerte no existe"?
- EL ASCETA Sí; lo he dicho.
- DHRITARASHTRA Pero si hasta los dioses practican penitencias para obtener el don de no morir...
- EL ASCETA Las dos cosas son verdad. Los poetas aman la muerte, por eso la cantan. Pero yo digo que la muerte es la negligencia, la ignorancia. Y que en cambio la vigilancia es la inmortalidad. La muerte es como un tigre escondido en la yerba. Procreamos hijos para la muerte. Pero la muerte no devora al hombre que se ha sacudido su polvo. Ella nada puede contra la eternidad. El viento y la vida vienen del infinito. La luna bebe el soplo de vida. El sol se bebe a la luna y el infinito bebe al sol. El sabio vuela en medio de los mundos. Cuando su cuerpo queda destruido, cuando ya no queda rastro de él, es la muerte misma la que se destruye, mientras él contempla el infinito. Soy un inmortal más pequeño que el átomo. Me he despedido de mí mismo y me encuentro en todos los seres. Soy la madre, el padre, el hijo. Soy lo que aún no existe. Soy el antepasado, el anciano, el espacio; la causa de mi nacimiento soy yo mismo. Soy el límite de todas las cosas. Soy el día y la noche infatigable, imperecedera.  
*(El Asceta se retira, como si sólo estuviera de paso).*





Arjuna y Krishna, en la tercera parte. (Foto: Michel Dieuzaide).

CON VITTORIO MEZZOGIORNO (ARJUNA)

# El Trabajo está en el gesto

29

---

## MARTINE MILLON

MARTINE MILLON: Tu revelación en Francia ocurre con el filme de Chéreau, *El hombre herido*. ¿Podrías hablar un poco de lo que has hecho en Italia?

VITTORIO MEZZOGIORNO: Debuté como actor sobre un escenario con un grandísimo hombre de teatro, Eduardo de Filippo. Pronto entré en la televisión, hice cosas que tuvieron bastante éxito en Italia, después pasé al cine. Me considero sobre todo un actor de cine y prefiero el cine al teatro. Pero tenía ganas de volver al teatro, y he tenido la extraordinaria suerte que eso ocurriera con este espectáculo.

M. M.: ¿Qué es lo que te ha interesado más en la preparación del espectáculo?

V. M.: Brook quiere que todo salga del actor, que sea el actor quien encuentre

todo. El no trata de imponer nada, y mucho menos una cultura que no le pertenece. El actor incorporaba únicamente el mundo hindú a través de sus impresiones, y es desde su propia cultura, desde su propio temperamento, desde sus propias sensaciones, de donde debe sacar todo lo que vaya a ofrecer. Lo que más me ha llamado la atención es que en realidad no se ha ensayado, sino que se ha improvisado, desde el principio. A partir del texto, de situaciones relacionadas con el texto o de puras improvisaciones: era un trabajo dirigido a despertar una sensibilidad en el cuerpo. Y ese trabajo con el cuerpo ha sido muy importante, muy intensivo: siete meses de trabajo muy duro. A menudo, yo no comprendía lo que ocurría. Cuando llegué, estaba muy cerrado. Además me incorporé un poco tarde, que es algo que no ayuda nada. También había miedo. Nadie se conocía. Eramos de razas diferentes. Esto le conducía a uno a encerrarse aún más esperando en su rincón una mejor comprensión. El entrenamiento del cuerpo no era algo vacío, como hecho de gestos, sino un trabajo donde ese gesto se encuentra habitado, donde lleva todo

dentro de sí. A veces, se hacía a propósito de una escena cosas muy ligeras, espontáneas, pequeñas acciones no estudiadas que los actores inventaban sin pensar, como niños que juegan. Se hicieron durante meses largas sesiones de entrenamiento de tiro con arco, sesiones muy duras, muy serias, pero cuando se ensayaban las escenas, sólo se tenían pequeños bambúes en la mano. Y así es como encontré este gesto que ha permanecido en el espectáculo. Nunca me hubiera podido imaginar que después de todo aquel entrenamiento de tiro con arco verdadero, lo que iba a quedar en el espectáculo sería ese gesto simple de niño que juega. Esto ha supuesto una transformación en mí, porque resume, creo yo, lo que caracteriza todo el trabajo. Este gesto que se hace espontáneamente, nunca hubiera sido el mismo si le faltara el trabajo preparatorio de tiro con arco. El trabajo está en el gesto. Brook tiene una manera extraordinaria de existir y de dejarnos existir. Todo lo hicimos solos, pero él lo controlaba todo de una manera oculta, como si fuera un marionetista. Al principio tuve muchas dificultades, no veía al director, no había nadie

para decirme lo que había que hacer, me encontraba perdido. Ni siquiera me dijo: "aquí se trabaja así". Nada. Por eso, en un primer momento tuve una angustia muy fuerte, después, casi por instinto de supervivencia, comprendí que aquello era lo que se me pedía: sacar las cosas de mí, dar, ser yo. Entonces lo que había de angustia se convirtió en libertad. Comprendí que el actor antes de ejecutar determinadas cosas debiera participar con todo su ser en crearlas. Lo que el actor representa es lo que es él mismo.

M. M.: ¿Cómo has abordado el personaje?

V. M.: Fue una aventura única. Durante mucho tiempo no veía nada. Se trata de un personaje que mete miedo, porque un personaje vulgar, con sus defectos, tiene al menos una psicología, fallos, un carácter, cosas por las que tú puedes atraparle, pero ¿por dónde se puede penetrar en un personaje como éste? Lo tiene todo, es perfecto, desde su nacimiento. Lo peor que puede ocurrir es precintarlo al personaje como un héroe, y eso es lo que yo hice al principio. He dicho ya que no he hecho mucho teatro, por eso, de golpe, encontrarme de frente con un personaje que es un héroe, un semidiós, un personaje mítico como los de las sagas alemanas o como Aquiles...

M. M.: ¿Te has inspirado en esos personajes?

V. M.: No, en absoluto. Porque todo esto era de tal magnitud que yo no sabía qué hacer. Además, estaba la gran novedad de trabajar con Brook y el hecho de que él no da directrices. Por tanto, lo que ha ocurrido es que yo no he abordado en absoluto el personaje, no lo he atrapado por ninguna parte. Comencé, completamente perdido, enfrentándome de cara con esta cosa inmensa, y avanzando en la oscuridad, poco a poco, comprendí, o voy comprendiendo aún, qué es lo que viene a continuación. Y yo creo que en eso consiste el trabajo de Brook, en que yo debo acercarme a él poco a poco y a partir de mí mismo, sin pretender llegar a algo inabarcable. Tal como yo soy, no puedo ser un héroe, pero si ves también al personaje como un ser humano, entonces puedes comenzar a trabajar más tranquilamente. Un día que yo lo veía todo completamente oscuro, Brook pronunció una frase que no estaba directamente dirigida a mí: "Querer hacer de dios, es estar loco". A partir de esta frase que me impresionó tanto, comencé el camino contrario. Tra-

tar de vivir con sentimientos, con situaciones. Todo el trabajo ha consistido quizás en fortalecerme a mí mismo, para ser capaz de recibir un personaje como Arjuna.

M. M.: Pero, al mismo tiempo, no es tu yo cotidiano el que aparece en escena, sino un yo agigantado; has hecho de él precisamente un héroe, tiene al menos esa energía y esa dimensión...

V. M.: Tiene la energía de un ser humano que lucha, que reacciona en medio de las situaciones. Pero de lo demás, no sé nada. No es como en el cine, donde veo lo que hago, aquí yo no sé nada de lo que estoy haciendo. Pero quizás este largo trabajo que he llevado sobre mí mismo, un trabajo físico tan duro, como el que todos hemos practicado, nos ha ayudado a hacernos "mejores". Ya sé que es una palabra un tanto fácil, un poco estúpida también, pero no encuentro otra.

M. M.: Como una ascesis...

V. M.: Sí, hay algo de ascesis. Quizás este trabajo nos ha permitido encontrarnos a medio camino, al personaje y a nosotros; porque yo no hablo solamente de mí, todos hemos hecho el mismo trayecto. Todavía recuerdo otra cosa que dijo Brook, una de sus pequeñas frases que él deja caer y que me ha impresionado mucho porque es algo que yo también creo, y es que no se puede hablar de arte así en general, sino más bien de un trabajo que conduce hacia él, de un camino que en cierta manera es paralelo. Si tú representas a un guerrero, te puede ayudar mucho hacer esfuerzos físicos, porque esto te obliga a entrar en una dimensión donde tú utilizas tu cuerpo para combatir. Se trata de lo mismo, entonces este trabajo te hace sufrir, pero te ayuda al mismo tiempo.

M. M.: Es decir, que tú abor das el personaje tratando de encontrar su camino interior, de incorporártelo...

V. M.: Creo que es así. Fue un trabajo muy largo y muy oculto, subterráneo, un trabajo que iba más allá del entrenamiento físico. Jamás se ha dicho: "el personaje es esto". Y es un trabajo que continúa. No hace mucho tiempo, cuando yo me encontraba completamente perdido —y es muy duro estar perdido a pocas semanas de un estreno—, Peter me dijo: "Arjuna trabajó cuarenta años preparándose para esta guerra, y sin embargo era un gran guerrero desde su nacimiento. Pues a pesar de todo, en el momento de la

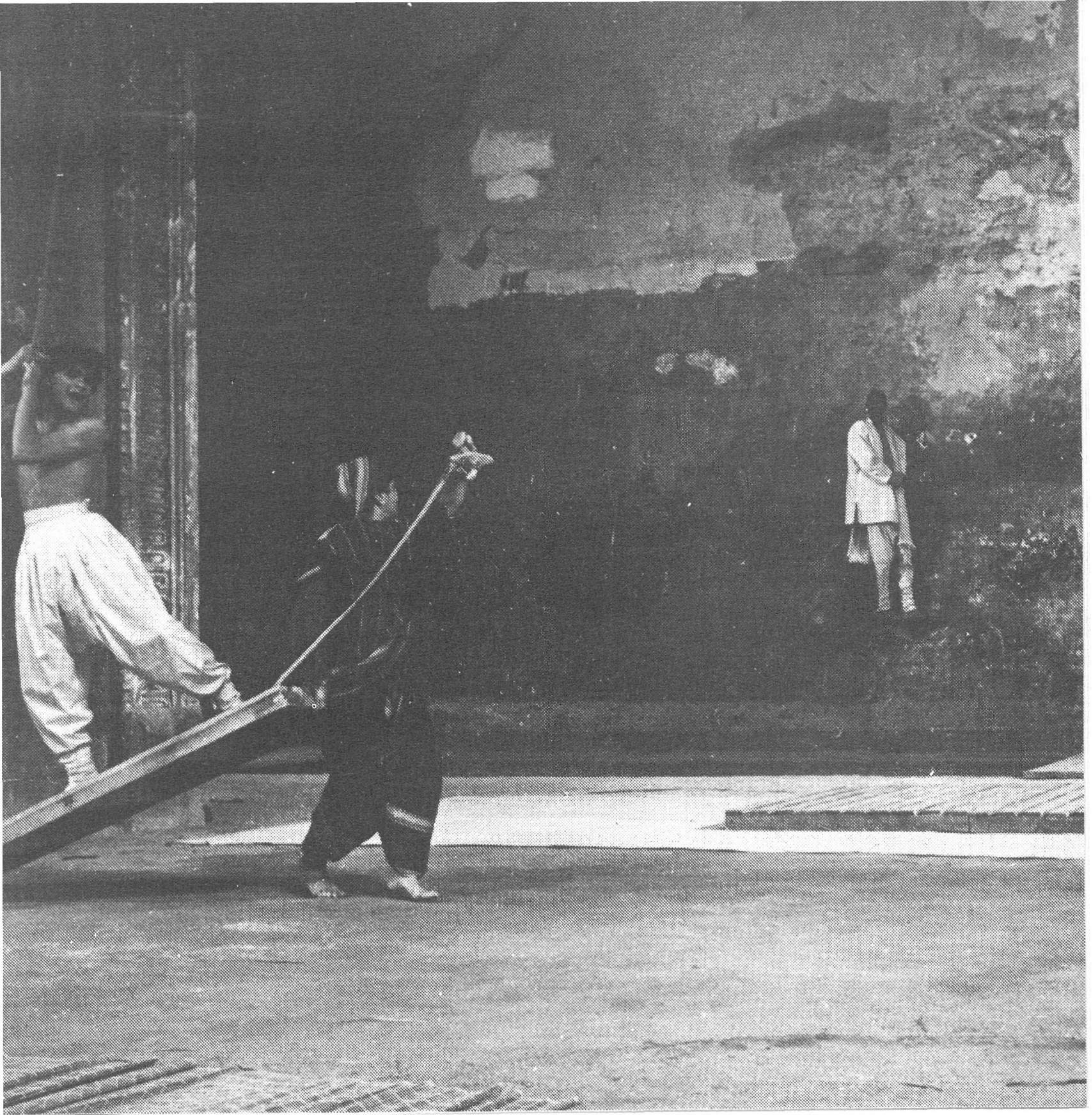
guerra tuvo miedo. Tú tienes miedo, es normal".

M. M.: En la segunda parte, Arjuna entra en un período iniciático que pasa por una mutación en mujer y en eunuco. Todo este pasaje está tratado dentro de un estilo cómico que rompe con el resto del trabajo. ¿En qué consiste esta mutación según tu opinión? ¿en un fingimiento como la locura de Hamlet, o en un recorrido espiritual a través del cual el guerrero debe convertirse en su contrario, en una mujer?

V. M.: No lo sé exactamente. Ni siquiera trato de decir que he comprendido el *Mahabharata*, porque no se puede descubrir todo y tener siempre razón. Yo creo que cada personaje muestra en estos disfraces, a la vez, lo contrario de su naturaleza, pero en el fondo también su verdadera naturaleza, su naturaleza profunda. Dharma dice a Yudishthira: "Os tenéis que disfrazar de acuerdo con vuestro pensamiento más profundo", es una frase que se ha incorporado al texto. Pero yo había pensado siempre en ello. Arjuna no es solamente un guerrero, sino un ser seductor, que ama profundamente la vida. Después de pasar su período de penitencia en la montaña, se despide de ella diciendo: "He bebido el agua clara que brota de tu cuerpo, mis ojos ha reposado sobre tu nieve, sobre tus arroyos. Te doy las gracias". El ama la naturaleza, le gustan mucho las mujeres, y si las ama es porque hay en él algo de mujer; este disfraz que ha elegido es la parte dulce ("amable") de su naturaleza, y es quizás también su sueño imposible, porque está obligado a hacer la guerra. Por otra parte —por eso es un gran guerrero y no una bestia—, él tiene miedo de matar a sus parientes. Esta es también la profunda humanidad de Arjuna, este miedo que lleva dentro constantemente durante esta guerra de que pueda matar a su tío Bhishma o a su maestro Drona. El, que es el guerrero más grande de la tierra, que ha nacido para esto, cuando Drona le dice desde la primera partida: "tú debes matarme", comprende de golpe lo que significa esta vida de guerrero, matar incluso a su maestro. Arjuna es alguien que siempre lleva este peso sobre sí. Y en ello reside la belleza, la complejidad de este personaje. Se fuerza a Krishna a que haga matar a su hijo, para lanzarle a la guerra.

M. M.: Krishna desempeña prácticamente un papel de director en relación con Arjuna. El es quien le engendra a partir de sí mismo...





V. M.: Es verdad, él es también el director de los otros Pandavas.

M. M.: En la tercera parte, los personajes revelan su verdadera naturaleza en la prueba de la guerra, y en particular en su muerte. Arjuna no muere, pero su cuerpo se degrada lentamente, cubierto cada vez más por el barro y las heridas. Es como si se definiera menos por su destino que por su camino, por su experiencia. Todo su personaje no ha cesado de cambiar en el curso de la historia. Comienza siendo un personaje ingenuo, de cuento de hadas...

V. M.: Sí, cambia sin cesar. Al principio lo vive todo como un juego, ser un héroe, un guerrero, es para él como un deporte. Es rico, legalmente pertenece a la familia real, lo tiene todo. En la segunda parte comprende que no basta con tener todas las cualidades; es necesario trabajar, comienza un trayecto iniciático de la vida, y en la tercera parte es donde se enfrenta a su realidad.

M. M.: El rechaza durante largo tiempo este enfrentamiento...

V. M.: Es muy humano. Todos tenemos una realidad dentro de nosotros mismos que espera ser realizada a través de un camino, por el cual o bien uno entra, y es muy duro, o bien pasa de largo.

M. M.: O sea, que tú has hecho que Arjuna se encuentre cerca de ti; que deje de ser algo lejano, algo específicamente hindú; que deje de ser un dios...

V. M.: ¿Esa es también tu interpretación? Yo me acerco a él poco a poco; que es Yo me acerco a él poco a poco; que es algo que parece muy fácil de decir, pero hasta llegar a decirlo, hay que atravesar un camino muy largo.

M. M.: Arjuna contrariamente a Bhishma, Duryodhama o Karna, nunca está solo. Forma parte del grupo de los Pandavas, y se encuentra asistido por Krishna. Esto implica tener que actuar en relación muy estrecha con otros actores. ¿Te ha resultado difícil?

V. M.: Lo ha sido antes y sigue siendo siempre una verdadera dificultad para mí. Como vengo del cine donde uno actúa solo, fue necesario que aprendiera a escuchar a los demás, a responderles, y Peter ha tenido que situarme sobre este camino completamente nuevo. Para mí fue una conquista lograr este intercambio con los demás, pero todavía no está conseguido. Nada está conseguido.



Bhishma, última batalla. (Foto: Michael Dieuzaide).

# SOTIGUI KOUYATE (BHISMA-PARASHURAMA)

## *Buscar a Dios en el hombre y al hombre en Dios*

---

### MARTINE MILLON

MARTINE MILLON: Me gustaría que te situaras un poco, que hablastes de tus orígenes, de lo que has hecho antes de interpretar este papel. Parece como si vinieras del desierto...

SOTIGUI KOUYATE: Eso es. Yo vengo de Uagadugú, la capital del que fuera Alto-Volta, un país del Sahel: al norte está el desierto. Remontándome más lejos, el origen de mi familia viene de Mali, desde hace varias generaciones. He estado muchas veces en Francia, pero no quiero quedarme aquí, mi base es mi país. Cuando era joven hice mucho deporte, fui jugador de fútbol, he jugado incluso contra el equipo de Francia.

M. M.: Brook habla a menudo del teatro en términos de entrenamiento deportivo, como el de un equipo de fútbol...

S. K.: Es verdad. Hay una verdadera relación desde el punto de vista de la disponibilidad. En los dos casos hay que aprender a actuar conjuntamente. Por eso, paralelamente, yo hacía teatro. Lo aprendí haciéndolo, sin llegar a ir a la escuela. Por otro lado, ni jugar, ni actuar se aprenden en una escuela. Yo también soy "griot", como lo es toda mi familia desde hace generaciones. Yo he sido mo-

nitor de niños. También soy cantautor, miembro de la SACEM desde el 65, he hecho música de películas. Además de estas ocupaciones, soy funcionario en mi país, trabajo desde hace 29 años en el Ministerio de Trabajo y de la Función Pública. Actualmente, mi gobierno me ha concedido una excedencia. Brook se puso en contacto conmigo en junio de 1983.

M. M.: ¿Cómo te descubrió?

S. K.: Vio uno o dos de mis filmes, algunas secuencias. He intervenido como actor en dos películas que fueron premiadas en Francia. Quizás él había oído hablar de mí. Me encontraron en Uaga, vine para una prueba de diez días. No se trataba de una prueba ordinaria, sino de un test completo donde se comprueba la disponibilidad del actor, su capacidad de creatividad, cómo trabaja en grupo.

M. M.: ¿Cuál fue tu reacción ante el hecho de actuar con un equipo tan diversificado?

S. K.: Muy buena. Tengo cierta experiencia en el trabajo de grupo, soy animador en la televisión, en la radio, responsable de compañías teatrales y director en mi país, director artístico de ballets nacionales, porque yo también soy bailarín. He hecho cursillos con algunos directores franceses y he trabajado con

Claude Régy en el Canadá que reunía en un taller-espectáculo participantes de todos los países francófonos. Sumábamos veintiún países, los veintiún actores de nacionalidades diferentes. Se trataba también de una creación colectiva.

M. M.: ¿En qué fase del trabajo se situó el viaje a la India? ¿al principio?

S. K.: No, primero era necesario fundamentar el trabajo, crear un grupo unitario de veinticinco actores y músicos de culturas y nacionalidades diferentes, y conseguir que hablasen el mismo lenguaje. Hicimos numerosos ejercicios de voz, de oído, de juego, dirigidos por instructores y por el mismo Peter Brook, y también un entrenamiento en artes marciales. Esta fase ha durado cinco meses a partir de septiembre. Al mismo tiempo, se ha leído la traducción de Carrière que, por otra parte, sirvió de base a los ensayos durante todo el tiempo, y también la traducción del conjunto de la epopeya. El *Mahabharata* era un universo que no se conocía. Cuanto más dentro se entraba, mayor deseo se tenía de saber más. El viaje ocurrió en ese momento. De haber ido antes, hubiéramos hecho simplemente turismo, en lugar de una investigación. La India no se puede contar, se siente. Es un mundo que tiene puntos de contacto con Africa: el modo de vida, el hambre, la naturaleza, el sol, la vegetación. Cuando uno contempla la tierra y la naturaleza, tiene la impresión de estar

en Africa. La manera de relacionarse entre las gentes también me es cercana: los hindúes son gentes que buscan el contacto, son muy expresivos, y se mezclan entre sí, de manera que el extranjero no percibe las diferencias entre castas y religiones.

M. M.: ¿Te ha ayudado el viaje a la creación de tu personaje?

S. K.: Resulta difícil de responder, porque al personaje se le pone en cuestión todos los días.

M. M.: ¿Cómo ves tú este personaje de Bhishma?

S. K.: No podría decir que lo domino. Se trata de aproximaciones. En principio se trata de una historia hindú, pero esto no es suficiente, hay algo que no se termina de comprender en el *Mahabharata*, porque he creído comprender que este poema va más allá del hinduismo. Es universal.

M. M.: ¿Te resulta cercano?

S. K.: Sí, cercano a mi vida, a mi experiencia.

M. M.: ¿Eres musulmán?

S. K.: Soy musulmán de nacimiento. No soy practicante, pero sigo siendo creyente.

M. M.: ¿Encuentras el espíritu de tu religión en el *Mahabharata*?

S. K.: El espíritu sí.

M. M.: Bhishma es el personaje de la epopeya que más encarna la religión...

S. K.: Exactamente. Y ahí radica un peligro para mí en cuanto actor. Es difícil encarnar a un dios. Yo creo que cada uno tiene en sí una parte de divinidad, y eso es lo que debe transmitir a su papel. Al buscar en sí mismo lo que hay de divino, se llega a pensar que todo el mundo puede ser dios. Y al mismo tiempo es necesario seguir siendo humano. Buscar a dios en el hombre y al hombre en dios. Y para esto, el viaje a la India me ha ayudado. Todo es religión allí. El hecho de sentir que el *Mahabharata* no se limita a una sociedad, abre todavía más su atractivo. Cuanto más lejos se va, aún queda más por recorrer. Es como el Himalaya. Es un viaje del que yo no veo ni siquiera el final. Me he embarcado. Tan sólo creo haber encontrado la dirección que es correcta.

M. M.: ¿En qué medida los otros acto-

res te ayudan y te devuelven reflejada una imagen de tu personaje?

S. K.: Aunque cada uno haya hecho su aproximación, no debe existir una gran diferencia entre nosotros en la manera de concebir las cosas. Ya te he dicho que lo más difícil fue constituir un grupo que pudiera hablar el mismo lenguaje en lugar de una suma de gentes encerradas cada una en su universo. Ahora bien, no se puede hablar el mismo lenguaje si no se tienen sensaciones semejantes. El viaje ha ayudado a unificar las sensaciones comunes. Y esas sensaciones no se las guarda cada uno para sí; en esto consiste la apertura. El *Mahabharata* es una historia que se cuenta a los otros, lo que yo tengo dentro de mí y lo que los otros llevan dentro, se comparte y eso ayuda. Tú ves la acogida de los demás hacia aquello que tú les ofreces. Si es mal recibido, puede ser que sea malo, o que tú no lo has sabido expresar; o también que el compañero no esté abierto para recibirlo.

M. M.: La muerte de Bhishma es muy especial. Tiene una muerte serena, muy lenta, no se produce una interrupción, parece como si entre su vida y su muerte no hubiera una ruptura clara.

S. K.: Bhishma nunca se reserva su tiempo para sí. Ni siquiera en su lecho de muerte. Es capaz de esperar la destrucción universal en esta batalla, para mostrar el apego que el hombre tiene a la vida, mientras narra la historia de la gota de miel: el hombre que se encuentra al borde de la muerte y sugestionado por una gota de miel, olvida el peligro en el que está. El gusto por la vida le anima hasta el umbral de la muerte.

M. M.: Es a la vez una especie de sacerdote (permanece célibe), una autoridad moral por encima de la contienda, y un guerrero que acaba por combatir precisamente contra aquellos cuya victoria desea; se trata de un personaje bastante contradictorio.

S. K.: Como todo el *Mahabharata*.

M. M.: Bhishma es el único, en la tercera parte de la obra, que conserva intacto su vestido blanco, que no se ensucia, aunque pelea en la guerra. Vive en una situación aparte. ¿Se quiere indicar así que tiene un cuerpo glorioso, un cuerpo de divinidad?

S. K.: Exactamente.

M. M.: ¿Te has inspirado en las grandes figuras religiosas para encarnarlo?

S. K.: En absoluto. Si lo haces así te

pierdes. Hay que trabajar a partir de uno mismo. Es necesario ser a la vez uno mismo y otra cosa, la parte de divino que uno tiene y no limitarse al yo de todos los días. Para mí, actuar es ser. He aprendido con Brook en seis meses más que en veinte años. Profesional y también humanamente. El me ha dado los medios para profundizar en mi interior, gracias a su método de trabajo y a sus consejos. El hecho mismo de dejar libre al actor es ya obra suya. El actor debe ir al fondo de sí mismo, descubrir lo que tiene dentro, que es algo que él ignora o quizás siente, pero que no tiene suficiente coraje o voluntad para expresar. Entonces Peter, con mucha calma, con dulzura y paciencia, le guía en esta dirección, le lleva suavemente al actor hasta que encuentra su dirección, y esto es mucho mejor que cualquier indicación. Fuera del trabajo en escena, hay también charlas con cada uno. Tú puedes hablarle tanto de tus problemas personales como de tus bloqueos en el plano profesional.

M. M.: ¿La preparación consiste sobre todo en liberar al actor de sus bloqueos?

S. K.: Sí. Es necesario que todo discorra sin obstáculos; tener esta tranquilidad en uno mismo y al mismo tiempo esta fuerza. Creo que lo esencial de lo que he aprendido con Brook es la facultad para vencer los obstáculos. Esta liberación de los bloqueos no es un asunto de técnicas que se pueda aprender en las escuelas. Hay que saber confiarle sus dificultades y recibir confianza por ello, y cuando estamos en esta fase él no da soluciones, sino que dice: "¿Qué piensas tú?"; siempre encuentra los elementos necesarios para conducirte donde tú debes llegar. Eso es lo hermoso. Si se contentara con decirme: "Esto es lo que hay que hacer", yo me pondría mecánicamente a imitarle, me obligaría a sentir lo que me dice; mientras que mostrándome únicamente la dirección, soy yo quien encuentra, es más real, aprendo, en adelante sé por dónde hay que pasar para llegar allí. En efecto es Brook quien lo da todo, aunque ese todo venga de nosotros. El nos dirige como un padre que consigue unificar a sus hijos, que les ayuda a comprenderse, a sentirse, a amarse y a expresarse. Además, fuera del teatro yo me aburro. Pasamos catorce horas diarias trabajando juntos, y cuando cada uno vuelve a su casa, nos llamamos por teléfono los unos a los otros. Somos una gran familia. Después de este trabajo será muy difícil trabajar de otra manera. Sentiremos una gran nostalgia.

CON ANDRZEJ SEWERYN (DURYODHANA)

# Brook quiere despertar cada una de las células

35

---

## MARTINE MILLON

MARTINE MILLON: ¿Podría esbozarnos un breve resumen de su carrera?

ANDRZEJ SEWERYN: Terminé en la Escuela Superior de Teatro en Varsovia en 1968. Después trabajé once años en el Teatro Athenao de Varsovia, hice televisión, cine y radio. Vinimos en el 80 a París con Wajda para hacer un espectáculo en Nanterre. Después firmé un contrato con Chéreau y Claude Régy, de modo que me quedé aquí. He hecho la *Trilogía del adiós*, de Botho Strauss con Régy; *Peer Gynt* con Chéreau; *Grande y pequeño*, también de Strauss con Régy; *El maestro y la Margarita* con Serban; *Por las aldeas*, de Handke, con Régy otra vez y ahora Brook.

M. M.: ¿Cuál es la primera diferencia que ha encontrado al trabajar con Brook?

A. S.: Primero, el hecho de haber ensayado durante diez meses antes del es-

treno. Después, el trabajo con el cuerpo, que ha sido muy intenso y muy especial: él quiere que se despierte todo en nosotros: cada dedo, cada célula. Se trabaja también muy intensamente en el texto que se pronuncia. No hablo concretamente del sentido del texto, que nunca será suficientemente comprendido por nosotros, sino del trabajo con la voz, la respiración. Hubo también ejercicios para aprender a entrar de manera casi inconsciente en el ritmo. Muchos elementos que me recuerdan mis primeros años en la escuela de teatro en Varsovia, aunque estos son mil veces más precisos, y también resultan mejor comprendidos por mí que entonces. Brook también es más exigente, dirige mejor, con más precisión.

M. M.: Hablemos del viaje a la India, un viaje programado esencialmente para recibir impresiones. ¿Qué es lo que más le ha impactado?

A. S.: Allí trabajamos una o dos veces, en el sentido de reunirnos y de marcar nos tareas que realizar. Estábamos en un templo rodeado por un bosque. Peter nos

pidió que saliéramos para regresar trayendo cada uno algo. Unos trajeron hojas, otros ramas secas o flores, y yo un poco de tierra. Todo ello se puso en un rincón. Comenzamos a trabajar en un ejercicio con los ojos cerrados. Yo estaba metido en mi ejercicio, cuando, de repente, sentí una presencia extraña. Abrí un ojo y pude ver a una mujer hindú acercarse al pequeño altar que habíamos construido. Se arrodilló delante de él, hizo los gestos propios de la oración y después se fue. Ese fue para mí uno de los momentos más impresionantes de ese viaje.

M. M.: Los actores, han logrado crear algo sagrado...

A. S.: Sí. Se puede interpretar esto de mil maneras distintas. Pero se trata de la simple prueba de que Dios está en todas partes. Peter nos ha sugerido uno de los últimos días del trabajo, no hablar con nadie del viaje a la India; no porque sea un secreto, sino porque se trata de algo que resulta difícil de contar y, además, porque es bueno que algo que hemos vivido de común entre nosotros, perma-

nezca también entre nosotros. Yo sé que esto no responde a su pregunta.

M. M.: Sí, en cierta manera, porque demuestra que seguramente el viaje ha servido sobre todo para cimentar el grupo, como una experiencia colectiva.

A. S.: En cierto sentido es así. Hemos llegado a ser un grupo después de cinco meses de trabajo.

M. M.: Su personaje es muy violento, es el que encarna el mal. La violencia no es precisamente un valor recomendado por el hinduismo, que predica la no violencia. Se trata, por tanto, de un personaje muy negativo. Su interpretación parece ir en ese sentido...

A. S.: Dumézil habla siempre de Duryodhana como del "malo" entre comillas, por oposición a los "buenos", que son los Pandavas. Pero lo que nos interesaba era comprender sus motivaciones, descubrir su humanidad. Interesarse por el mal es toda una tradición europea. El bien nos interesa menos. Yo aprovecho esto para tratar de hacer de Duryodhana un personaje que se comprenda.

M. M.: Es un personaje que, al mismo tiempo está muy angustiado...

A. S.: Es una pobre víctima de su suerte; se limita a cumplir con su karma.

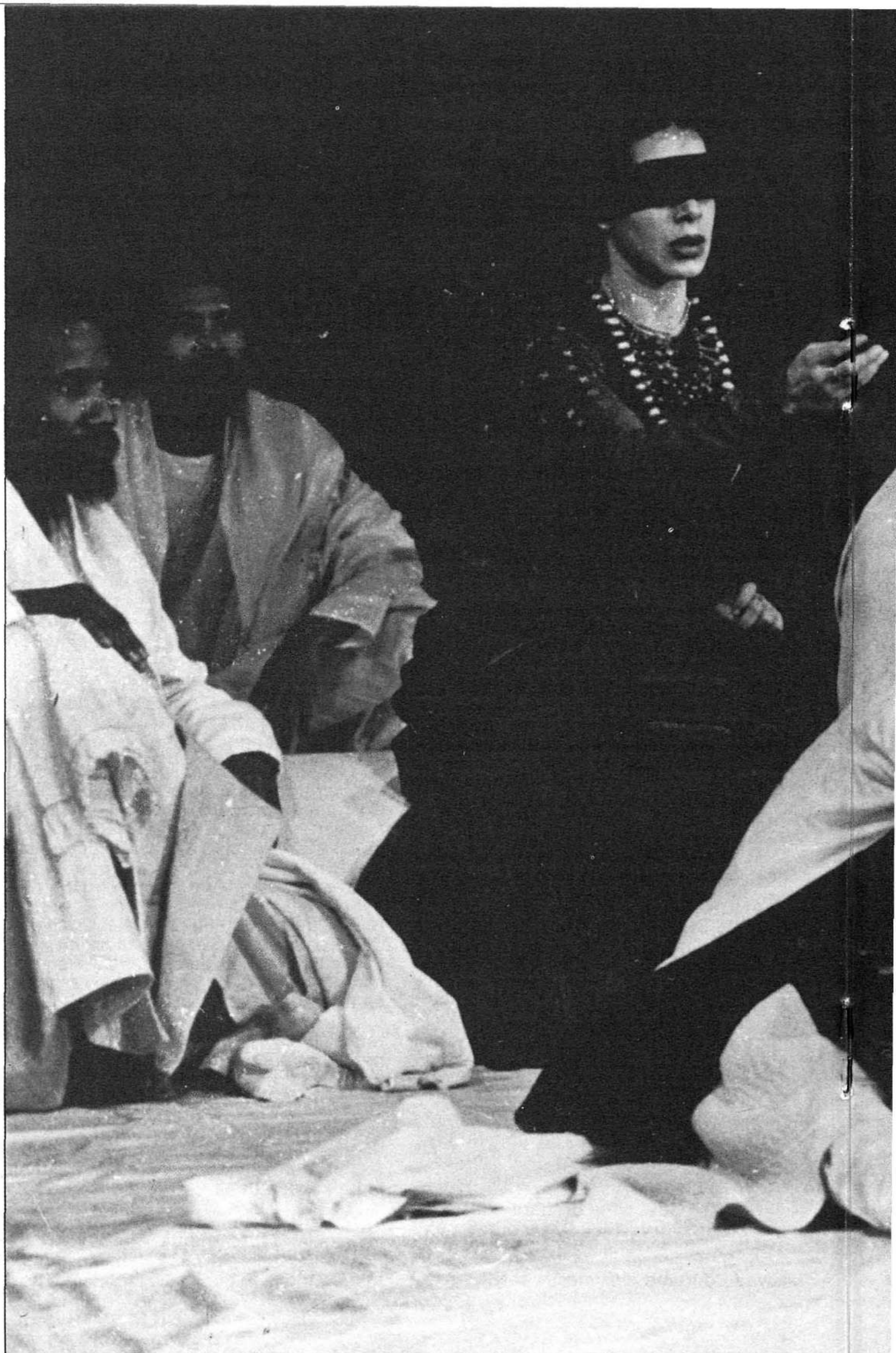
M. M.: Por eso, el único momento donde al fin se encuentra sereno es el de su muerte, mientras escucha el relato atroz de una destrucción universal. Entonces es cuando dice: "Está bien", como si su final fuera la nada, el aniquilamiento...

A. S.: ¿Así lo interpreta usted? Quizás tenga razón. Yo nunca había pensado que su tranquilidad tuviera relación con la aniquilación del mundo. Porque su propósito no era la destrucción del mundo. El defiende su reino.

M. M.: Sin embargo, también parece encarnar una tendencia que está presente en toda la historia, tal y como el espectáculo la narra, que es la destrucción de todo. Incluso Yudishthira representa esta tendencia, aunque de una manera positiva, porque él es acusado por su hermano de haber deseado la caída de su reino, de amar su destrucción como si se tratara de un ascetismo. En cualquier caso, Duryodhana representa una fuerza de muerte, de destrucción, ¿no?

A. S.: Yo no creo que la destrucción sea su objetivo. Fue un gran rey. Cuando muere, su madre dice en su homenaje:

"La partida de dados". (Foto: Michel Dieuzaide).





"He visto la tierra gobernada por ti". Su problema es que no sentía necesidad de los dioses. Es algo que aparece muy claro en una escena con Krishna y Arjuna. El dice que no necesita a Krishna, sino a su ejército. Es un representante del mundo sin Dios. Está persuadido de que logrará hacer por sí solo todo lo que tiene que hacer.

M. M.: Es también el personaje de esta historia que se encuentra más solo...

A. S.: Completamente. Está siempre enfrentado a todos: a su padre, a su madre, a Bhishma, a Drona. Por eso dice: "Todos vosotros me odiáis".

M. M.: ¿Es consecuencia su soledad de su rechazo a los dioses? ¿Pudiera decirse que su rechazo le excluye de un mundo que todavía es religioso, como si se tratara de un desfase histórico, de un anacronismo entre su personaje y la época mítica a la que pertenece?

A. S.: No lo sé. El es consecuente, va siempre hasta el fondo de sí mismo. Al hablar de su soledad, usted ha subrayado algo que yo capto a veces en el espectáculo, pero sobre lo que no he reflexionado mucho.

M. M.: ¿Una de las dificultades de la interpretación de su personaje debe ser la de hacerle humano, sin entrar en un juego psicológico, como el de Stanislavski?

A. S.: ¿Qué quiere decir psicológico? ¿Qué es el método de Stanislavski? Hay una gran confusión en el lenguaje sobre este tema. Yo procedo de una escuela polaca donde nos inculcan una interpretación stanislavskiana, y yo soy el resultado de esa escuela. Si interpreto un ser humano y no una silla, ¿cómo puedo darle vida sin psicología? En Francia, yo creo que psicología se traduce por lento, sobre todo.

M. M.: También significa suave, pequeño, lleno de matices, pero la interpretación en este espectáculo es grandiosa, tiene una dimensión épica, las formas se destacan con grandes trazos firmes, con energía y claridad...

A. S.: Exactamente, en mi opinión, sin eso que se llama psicología no se puede tener esa claridad. Dice Peter que en cada centésima de segundo es necesario que haya vida. ¿Qué es esa vida? Quizás es de la vida de lo que hay que hablar, y no de psicología. Cuando se consiga llenar cada instante habrá llegado el día en

que se logren quizás dibujar lo que usted llama grandes líneas.

M. M.: Entonces, ¿es a través de una enorme complejidad como se llega a la simplicidad del espectáculo, y no al contrario?

A. S.: Exactamente. Y eso ocurre gracias a lo que yo llamo "psicología", y a lo que Peter Brook llama "detalle".

M. M.: ¿Cómo se fueron encontrando los detalles, cuál fue la evolución de las improvisaciones en la aproximación al espectáculo?

A. S.: En primer lugar, el objetivo era liberar el cuerpo para que no fuera un obstáculo. Lo mismo habría que hacer con la voz, la pronunciación. Es muy difícil conseguirlo, es algo que sucede de vez en cuando durante uno o dos minutos en el espectáculo; entonces todo marcha sin obstáculo, y eso ya es mucho. Hay dos clases de improvisaciones, las que yo llamo improvisaciones puras, y las que parten del texto o de situaciones del texto. Las improvisaciones puras me han abierto enormemente porque he olvidado una de mis tendencias, que consiste en pensar demasiado en la forma. Me encontraba completamente libre y he hecho cosas que me han sorprendido a mí mismo. Otra cuestión fue el trabajo de equipo. Encontré pronto mi sitio, mi papel, en el trabajo; al cabo de un mes y medio yo ya sabía dónde estaba. Creo que fueron sobre todo los demás quienes me ayudaron en este plano, fueron ellos quienes comenzaron a verme en un lugar mejor que en otro; ellos me han situado: aquél es más sensible aquí que allí.

M. M.: ¿Y esta intervención de los de-

más le ha llevado a acentuar lo que ya era o a situarse donde no se le esperaba?

A. S.: Seguramente también lo último; pero sobre todo esto me ha dado un sentimiento de seguridad que yo necesitaba.

M. M.: Volviendo al método de trabajo propiamente dicho, es decir, a las improvisaciones, ¿cuál era su disposición?

A. S.: Adquirí un sentimiento de libertad extraordinario; ahora me encuentro más relajado que de costumbre. Exceptuando quizás dos o tres pequeños movimientos, gestos, donde yo no me termino de encontrar todavía, nunca me he sentido incapacitado para hacer algo, ni molestado en algún aspecto, ni forzado por tener que realizar un gesto.

M. M.: Imagino que configuración definitiva del espectáculo ha llegado muy tarde, como siempre sucede con Brook.

A. S.: Sí, claro, eso ha sido por otra parte un gran problema para mí que estoy siempre obsesionado por la forma, pero para Brook es un tema que se plantea en último lugar.

M. M.: ¿No se ha sentido nunca perdido? ¿Ha sentido en algún momento que las técnicas que conocía ya no le ayudaban en este caso?

A. S.: Perdido quizás no. Pero tuve miedo durante el primer mes y medio, aunque no sabría decir verdaderamente de qué. Acaso de no ser suficientemente rico como para ser un buen compañero.

M. M.: Brook es muy exigente, tanto para el actor como para sí mismo. ¿No es cierto?

A. S.: Sí lo es. Creo que lo que aquí se aprende no es sólo el oficio, sino que afecta sencillamente a cuanto es humano. Espero que nos hagamos, ¿cómo decirlo?, mejores..., más exigentes en relación con nosotros mismos, más abiertos, más respetuosos para con los otros.

M. M.: Es una manera de entender el teatro íntimamente mezclado con la vida. ¿El teatro se convierte en un modo de vida?

A. S.: Sí. Me gustaría seguir viviendo aún con el equipo. Nos vemos catorce horas al día para el trabajo, pero me gustaría continuar aún con ellos fuera del teatro. También me gustaría encontrarlos como durante el viaje a la India. Así los conocería de otro modo y, ese conocimiento alimentaría el trabajo.



CON YOSHI OIDA (DRONA, KITCHAKA)

# *Ir más allá del cuerpo es una catarsis*

**M. M.**

MARTINE MILLON: ¿Desde hace cuánto tiempo trabajas con Peter Brook?

YOSHI OIDA: Desde 1968 con *La tempestad*, de Shakespeare. Fue entonces cuando Brook tuvo por primera vez la idea de utilizar colaboradores de diferentes nacionalidades. Le pareció interesante y así nació el CICT.

M. M.: ¿Cuál era tu experiencia teatral antes de encontrar a Brook? Has estudiado el Nô, no es cierto?

Y. O.: Sí, he estudiado y practicado el Nô durante quince años y he hecho también teatro moderno.

M. M.: He tenido la impresión de que te acercas más a tus fuentes japonesas en este espectáculo que en otros de Brook. La mezcla de las distintas nacionalidades está más acentuada aquí que en otras partes, y me pregunto si no habrá sido una reacción de cada uno de los actores la de ampararse en su cultura para diferenciarse de los demás.

Y. O.: Esta vez, a causa de la naturaleza mitológica que quería representar,

Brook no ha permitido crear un estilo unitario de interpretación: el africano o el japonés narran cada uno la historia a su manera, aunque uno no pueda insistir demasiado en lo japonés, a causa del equilibrio general. El *Mahabharata* es para mí más fácil que otros textos, como por ejemplo Shakespeare, porque mis afinidades con esta cultura son evidentes, ya que soy oriental. En los *Iks* me resultó imprescindible penetrar en algo extraño: África, mientras que para el *Mahabharata* nadie ha intentado imitar lo específicamente hindú. Por tanto, Peter ha intentado, a partir de todas estas diferencias de interpretación, crear una armonía. Además, resulta más interesante para el espectador que aparezcan diferencias muy marcadas en razón de las diferentes nacionalidades.

M. M.: También es interesante porque esas diferencias y contrastes corresponden al espíritu popular del relato, que se caracteriza precisamente por sus personajes típicos, por arquetipos muy diferenciados.

Y. O.: Sí, seguramente. Pero la mezcla de occidentales, de orientales y de africanos tiene también otro efecto: conseguir que el contenido espiritual pase tanto por el cuerpo como por las palabras. Los occidentales utilizan menos el cuerpo que los orientales y los africanos, pero en cambio construyen la filosofía por

medio de palabras. De este modo, en el espectáculo se logran las dos cosas.

M. M.: Hablemos del viaje a la India. ¿Cuánto tiempo ha durado?

Y. O.: Alrededor de dos semanas.

M. M.: ¿A qué parte fuisteis?

Y. O.: Al sur. Vimos un espectáculo de Khatakali. Personalmente me he inspirado mucho en ese teatro para el personaje de Kitchaka. En este viaje contaban sobre todo las impresiones, las sensaciones personales en la experiencia de cada uno. Un día que estaba en un barco en el Ganges vi incinerar a los muertos. Me impresionó mucho. Peter quería evitar cualquier explicación intelectual o erudita a lo que veíamos. A nosotros los actores, el saber no nos ayuda para el espectáculo.

M. M.: Tú has participado también en *La conferencia de los pájaros* que guarda afinidades con este espectáculo. ¿Cuál ha sido la diferencia entre los dos en lo que concierne a la preparación?

Y. O.: *La conferencia* era más difícil de interpretar para los actores, porque a excepción de la Huppe, los personajes no estaban muy caracterizados. Era un espectáculo del espíritu, más místico, más religioso que el *Mahabharata* que sobrepasa el punto de vista puramente religioso. Cada uno puede verle a su ma-

nera, deja un margen para la interpretación. Y además es un espectáculo que agrada también a los niños. *La conferencia era un texto más difícil, más severo.* En cuanto a la preparación, estudiamos artes marciales, "kung fu", con el fin de encontrar el espíritu de combate. Se hicieron ejercicios de voz con los músicos, bajo la dirección de Toshi Tsuchitori, cantos aborígenes, indoamericanos, gritos, ejercicios de ritmo muy a fondo para aprender a mover cada parte del cuerpo espontáneamente y de manera unificada.

M. M.: ¿El trabajo de acercamiento al texto se ha hecho a partir de improvisaciones?

Y. O.: Al principio se trataron ciertas escenas en las que cada uno se expresaba en su propia lengua, para liberar a los actores de las dificultades de la lengua francesa. Pero no creo que se pueda hablar en este caso realmente de improvisaciones, al menos no eran improvisaciones puras. Había un texto preciso, al contrario de lo que había sucedido en los *Iks*. Por otra parte, durante la misma representación, se podría hablar de improvisación, porque el trabajo nunca está completamente fijado, y es la libertad de la improvisación lo que Peter Brook quiere que obtengamos. O sea, que la improvisación es un objetivo, y el trabajo de preparación sería más bien el aprendizaje. Cuando el cuerpo, la voz, el espíritu son libres, cuando uno ha encontrado su personaje, entonces puede comenzar a improvisar.

M. M.: Me parece interesante que tú interpretes a ese maestro en artes marciales que es Drona, como un personaje muy irónico. La ironía forma parte integrante de la enseñanza del budismo zen, ¿has tenido esto presente?

Y. O.: Es más bien china esa actitud. Un discípulo pregunta: "¿Qué es Dios?", el sacerdote chino responde: "Dios es mierda". Esa actitud cínica es china. Drona se comporta como un cínico en mi interpretación, lo que quizás no sea muy hindú. La ironía permite comunicar una verdad más compleja, indirecta, difícil de transmitir por la sola lógica, una verdad que puede interpretar cada uno. Una vez traté de interpretar a Drona como un personaje serio, sin ironía. Después le pregunté a Peter cuál era la interpretación preferible. El me respondió: "Si tú lo interpretas con ironía, ofreces más espacio de juego que si lo haces en serio". Como él me conoce desde hace quince años, me ha impulsado a interpretarlo como

un personaje con múltiples facetas. En cuanto al personaje de Kitchaka, lo he tratado como un personaje de farsa, como un viejo libidinoso, porque todo el episodio está tratado dentro de un espíritu cómico con referencias al Khatakali. Pero me gustaría trabajarlo ahora de una manera más seria, como un general joven que detenta el poder real sobre el país. Intentaré esta interpretación cuando volvamos a trabajar el episodio.

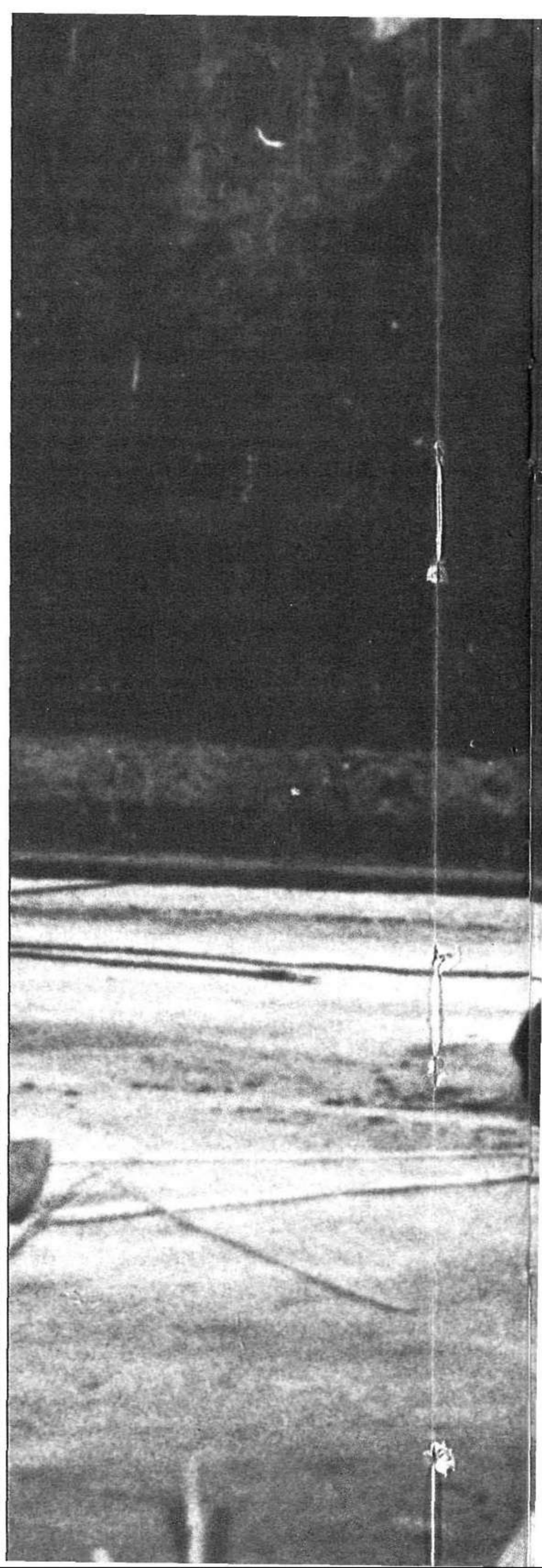
M. M.: En la tercera parte los personajes tienen una muerte que les caracteriza. La muerte de Drona es muy trágica, muy violenta. Es una muerte de samurai. Y entonces encontramos ese bellissimo gesto en el que tú te viertes sangre sobre la cabeza...

Y. O.: Es Peter quien ha encontrado ese gesto. Cuando cumplí cuarenta años, comencé a reflexionar sobre la muerte. La actitud que adopto en el espectáculo corresponde a lo que yo he llegado a comprender sobre la muerte, a la relación que existe entre el cuerpo y el espíritu en este momento. Es una postura de meditación, espero la muerte y no experimento miedo alguno. Trato de sobrepasar el nivel del cuerpo, de separar el cuerpo del espíritu. Si mi cuerpo debe morir, yo le dejo. Drona cuando se sienta en la postura yoga, abandona su cuerpo, lo tira, y se esfuerza en conservar su espíritu vivo, y es entonces cuando alguien mata físicamente su cuerpo. Si un día me encuentro en un desierto sin nada que comer, pienso que es así como podría morir.

M. M.: ¿Eres tú el que ha encontrado esa solución para la muerte de Drona?

Y. O.: He encontrado un "cómic" hindú sobre el *Mahabharata* donde se ve a Drona adoptar la posición de yoga en el momento de su muerte. Cuando se llega a cierta edad y uno tiene algo de experiencia y de sabiduría, sabe cómo desprenderse de su cuerpo y mantener vivo su espíritu. Drona es un personaje que comprendo bastante bien, porque su postura ante la muerte se aproxima a mi concepción. Y sin embargo, se trata de una muerte bastante misteriosa. ¿Por qué decide morir? Antes de enterarse de la muerte de su hijo, dice: "Mi muerte está cercana". Pero al mismo tiempo, en mi interpretación, Drona modera sus sentimientos de ironía. Su muerte parece trágica, pero quizás no sea así ante sus ojos. En cierto sentido, es dichoso. Ir más allá del cuerpo es una catarsis, por eso proporciona una gran alegría.

La muerte de Drona, en la tercera parte. (Foto: Michael Dieuzaide).







# LA PARTITURA DEL MAHABHARATA

## *Una música de bricolage*

---

VINCENT DEHOUX

"El conjunto de instrumentos de que dispone el amante del bricolage no se justifica por un proyecto... sino tan sólo por su instrumentalidad, o dicho de otro modo y para emplear el mismo lenguaje de este habilidoso coleccionista de oficios, los elementos son recogidos o conservados en virtud de un principio: "esto siempre puede servir"... Así, colecciona residuos de obras humanas, es decir, atesora un subconjunto de la cultura... En esta incesante reconstrucción realizada con la ayuda de los mismos materiales, sucede que son los antiguos fines los que deben desempeñar el papel de medios... (el proyecto) una vez realizado, será inevitablemente depreciado en relación a la intención inicial... Ahora bien, lo peculiar del pensamiento mítico, como del bricolage en el terreno práctico, es la elaboración de conjuntos estructurados, no directamente en relación con otros conjuntos estructurados, sino mediante la utilización de residuos y restos de acontecimientos".

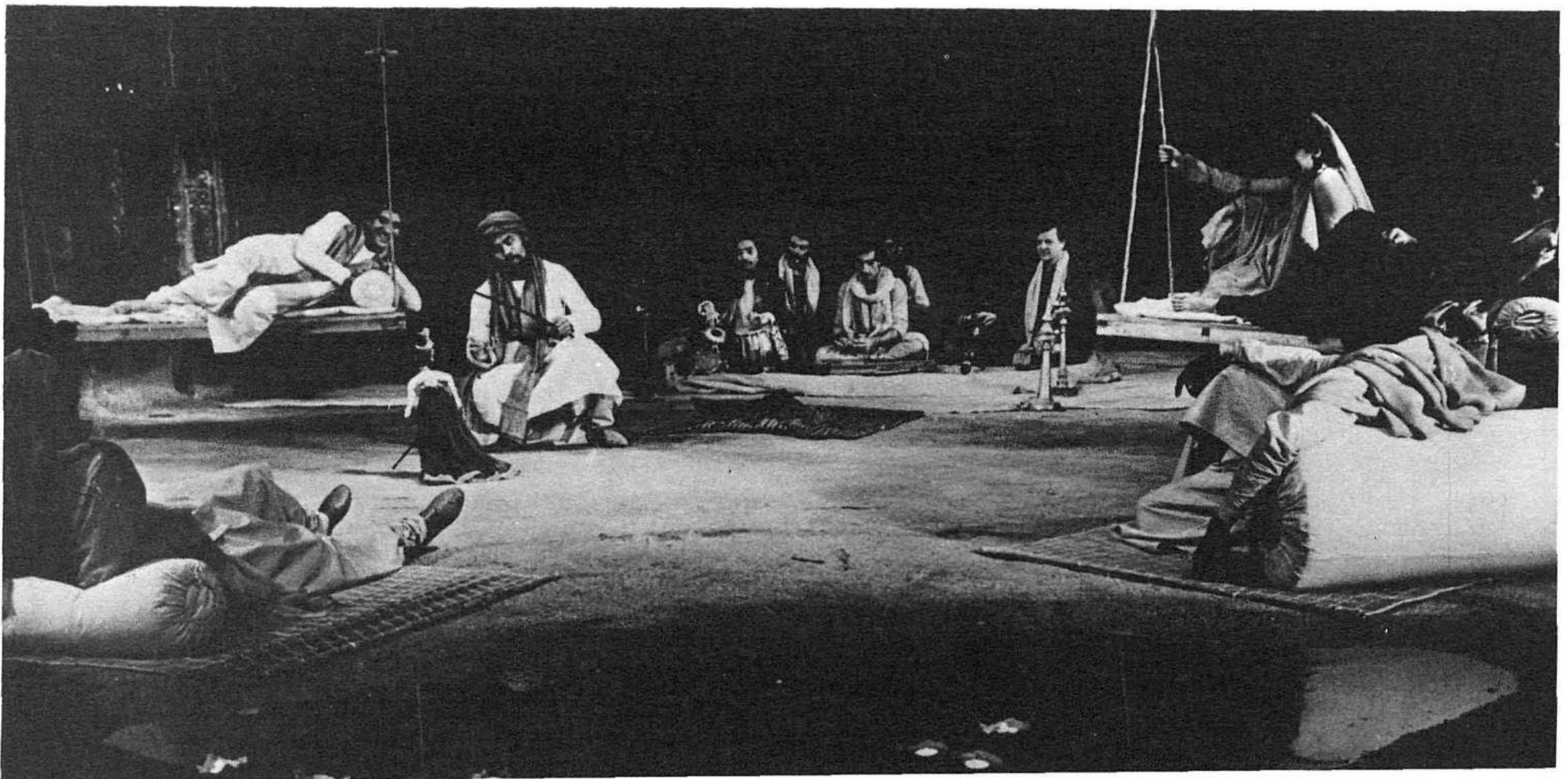
Claude Lévi-Strauss: "La ciencia de lo concreto". En: *La pensée sauvage* (El pensamiento salvaje), Plon, 1969. 27-32.

La trama musical del *Mahabharata* evoca indudablemente la estética de las músicas de la India. No es necesario ir muy lejos para convencerse de ello; la misma presencia en la escena de un cierto tipo de instrumentos, la sonoridad que dimana de ellos, son ya en sí mismos elementos suficientemente reveladores. En cuanto a la música, tanto su estilo como su "coloración" demuestran, a su vez, una influencia hindú indudable. Pudiera pensarse que los músicos, al no ser de origen hindú, han debido realizar una imitación, lo más perfecta posible, de esta estética. Pero ¿qué resultado se puede esperar de un trabajo de sólo unos meses para una música que necesita años de aprendizaje? Más aun, ¿qué libertad de acción, qué parte de imaginación correspondería en este caso a los músicos? En realidad, el estilo musical del *Mahabharata* no es —como veremos— el resultado de una reproducción, sino la consecuencia de una reconstrucción. Los músicos no han partido de la música hindú; han llegado a ella progresivamente, yo diría incluso de un modo totalmente natural. Por tanto, es necesario decir algunas palabras sobre la historia de semejante progreso.

El trabajo se ha iniciado con la acción,

dentro del entorno más abierto posible, de todas las músicas tradicionales del mundo; de este modo hemos pasado revista a una cantidad impresionante de muestras musicales, universos sonoros, procedentes de todos los horizontes. Se trataba de escuchar, simplemente, de escuchar atentamente pero sin ninguna reserva mental, es decir, sin ninguna predisposición vinculada más o menos al *Mahabharata*.

En efecto, no nos habíamos propuesto encontrar un determinado estilo, una música particular, sino, por el contrario, el fluir de efectos sonoros originales, más allá de toda estructura y de toda connotación cultural. Nuestro primer objetivo era establecer un catálogo inicial de combinaciones sonoras en bruto, originarias. Como puede comprobarse, no se trataba en absoluto de música, es decir, de lenguaje articulado, ni en consecuencia de música hindú, sino de simples elementos que nosotros apreciábamos por el impacto que comunicaban a partir de un mínimo de medios utilizados. Este retorno a las fuentes no estaba subordinado a un proyecto realmente estructurado. Su razón de ser se explica si se quiere ver en *El Mahabharata* —según los términos de Jean-Claude Carrière— "la gran historia de la humanidad". De este modo,



44 Una escena de "El exilio en el bosque". (Foto: Michel Dieuziade).

nosotros aguardábamos a lo largo de nuestras audiciones la aparición de signos reveladores de una "música primigenia", realizando así —sin necesitar para ello de ningún dirigismo— un muestreo heterogéneo; nuestro propio patrimonio. Nuestras discusiones, reflejaban estos primeros pasos: La cuestión residía en la densidad del soplo, en las cualidades del timbre, en la función del ritmo, etc.

Los músicos trataban de reproducir los fragmentos musicales elegidos, y con ello se iniciaba una segunda fase de trabajo: la manipulación.

Esta fase registró toda clase de configuraciones; se reproducía una determinada muestra musical, se la imitaba, se la marcaba con ritmos diferentes, se modificaba la instrumentación, etc. Todos estos ensayos, todas estas experimentaciones eran una manera de entablar, en cierto modo, un diálogo con nuestros "fragmentos elegidos", un diálogo colectivo, pero que no podía permanecer por largo tiempo al margen de las prácticas musicales propias de cada uno de los músicos; en un ensayo de imitación, de reproducción, y sobre todo de modificación de cualquier estructura, salía inevitablemente "la raíz" de cada uno, de manera que poco a poco esta manipulación

se convertía en un asunto personal. De esta manera, los músicos se reagruparon por afinidades (de cultura o de instrumento), integrando en su modo personal de tocar los materiales recientemente adquiridos. Por tanto, a partir de este momento, la actividad musical se ha diversificado de acuerdo con varias líneas de conducta. Además del trabajo personal de cada músico, de los intentos de realización, la vinculación con los actores se establecía a través de un trabajo de vocalización del aprendizaje de ciertos instrumentos (trompetas, caracolas, etc.), y de los primeros ensayos de aplicación a la escena del bagaje musical acumulado. Fue también en esta época cuando se inició una confrontación con los músicos hindúes procedentes del Rajasthan, confrontación que se prolongó durante varias semanas. El resultado se tradujo en sesiones de trabajo basadas esencialmente en la práctica instrumental que ha permitido a los músicos aprender nuevos instrumentos, así como adaptar sus adquisiciones al estilo propio de una música hindú popular. Así mismo, los encuentros periódicos con el violinista hindú L. Subramaniam les han permitido ampliar su exploración inicial a la estética de la música, esta vez culta, de la India.

Provistos de esta experiencia, los músicos entraron en confrontación con el trabajo de los actores. La configuración definitiva de la música fue a partir de allí, un asunto colectivo, una cuestión de elección, de experimentaciones siempre renovadas, de refinamientos progresivos. No entraremos en los detalles de esta exploración final, pues lo importante a nuestro criterio es detallar aquí un tipo de proceso y no tanto describir su materialización definitiva. Como se ha podido ver, tal proceso se caracteriza por una especie de encabezamiento: cada nueva fase de trabajo se perfilaba antes que la precedente hubiera concluido; los sucesivos objetivos servían al mismo tiempo de nuevos trampolines. En ningún momento se adelantó una planificación del itinerario, que había que recorrer, y por esas razón el trayecto no ha sido comparable a una construcción. No se trataba de inventar a partir de un esquema predeterminado anteriormente, sino más bien de armonizar entre sí los elementos existentes y de renovar lo mejor posible las combinaciones a las que se había llegado. Para realizar la música del *Mahabharata*, nosotros hemos armado un edificio con fragmentos de la música del mundo.

# La ventaja, para el espectador

V. D.

"...dar una importancia esencial a la lógica estricta y colocar la rectitud moral por encima de todo es causa frecuente de equivocaciones. Existe una vía más elevada que la de la rectitud moral, pero descubrirla es difícil y exige la más alta sabiduría. En relación con esta vía, los principios lógicos carecen en realidad de sentido. No se puede conocer aquello de lo que no se tiene una experiencia inmediata. Sin embargo, existe un medio para instruirse en la verdad, incluso cuando no se ha sido capaz de discernirla por sí mismo. Consiste en conversar con otras personas. Por eso ocurre con frecuencia que se puedan dar consejos sin que por esa razón haya alcanzado uno mismo la perfección. Se trata de un principio bien conocido por los jugadores de go, cuya fórmula es: la ventaja para el espectador".

Hagakuré, Libro I in: *Mishima. Le Japon moderne et l'étique samourai (El Japon moderno y la ética samurai)* colección Arcades, Gallimard, París 1985, p. 55.

GEORGES BANU: ¿Qué relación existe entre la música y la acción dramática en el *Mahabharata*?

TOSHI TSUCHITORI: Es una relación basada en la sensibilidad. Hay una diferencia fundamental entre utilizar una música grabada previamente y el hecho de recurrir a músicos. La relación ya no se plantea entre lo humano y lo material sino entre lo humano y lo humano. Esta relación de persona a persona es para nosotros muy importante.

G. B.: La música del *Mahabharata* es una especie de partitura oriental, pero no se trata ni de música japonesa ni realmente de música hindú... ¿Puede precisarse de qué género de música se trata?

T. T.: Para el *Mahabharata*, la referencia musical es la India, evidentemente, pero he investigado igualmente en otras músicas, especialmente en aquellas que yo mismo he estudiado en diversos países que he visitado. Por eso nosotros

utilizamos materiales e instrumentos de música que proceden de lugares muy diferentes; instrumentos africanos, japoneses, iraníes, australianos, etc. Pero, en su aplicación, estos "utensilios" pierden sus connotaciones culturales. Por eso el espectador no percibirá jamás los datos originales de los medios utilizados.

VINCENT DEHOUX: En un orden de ideas completamente diferente, me gustaría preguntar a Toshi de qué manera ha actuado con los otros músicos, en la medida en que estos últimos —contrariamente a lo que sucede con él— no tenían ninguna experiencia de un trabajo teatral.

T. T.: En efecto, los músicos que me rodean son músicos exclusivamente clásicos, músicos de música pura. Por tanto era necesario hacerles ver la importancia de esa relación de la que yo hablaba antes, con el fin de que ellos también, por sí mismos, consiguieran una relación sensible con los actores. Al principio, no hacían más que tocar música, tocar música... Ahora es completamente diferente: lo hacen en relación con los actores y con la acción. Sienten cada vez más la relación que debe existir entre música y acción. De manera que los cambios, en este momento, no son sólo de naturaleza puramente musical, sino que tienen en cuenta la acción dramática.

PETER BROOK: Para comprender la música de teatro es preciso saber lo que la diferencia de la música no teatral. En la música de teatro, la relación se establece entre el sonido y el silencio; es la vibración del sonido en relación con el silencio. Por otra parte, el movimiento está siempre en relación con otra cosa. En teatro no hay que ver la interpretación de los actores o la acción dramática, o la música; el juego consiste en una energía que se desplaza no solamente a través del silencio sino también a través del espacio. El movimiento en el espacio, a su vez, está condicionado por numerosos elementos (historia, situación, intención, sentimiento, etc.) que crean diferentes clases de desplazamientos. La música es una parte de estos movimientos. El único músico que conozco que haya comprendido profundamente esto es precisa-

mente Toshi: él posee ese "beat" fundamental. El trabajo musical comienza con una percepción de la naturaleza del movimiento realizado. La relación es constante y no solamente con la historia. Así, cuando los actores muestran una energía demasiado débil, la música no puede participar de manera eficaz, y esto ocurre sea cual sea la estructura de la acción. Siempre es posible encontrar aquella música que se relaciona con una determinada energía. Para descubrirla, los músicos deben desarrollar su capacidad de escucha a cualquier precio, y no solamente permanecer atentos al silencio; sino atender igualmente al espacio.

T. T.: Escuchar significa también permanecer atento a cualquier acontecimiento musical.

P. B.: Usted escucha el silencio, pero del mismo modo debe mirar también el espacio.

G. B.: Habitualmente, Peter Brook y sus actores dejan una gran parte a la improvisación. ¿Qué ocurre en la música?

T. T.: Es siempre muy difícil abordar este tema. Hay tantas maneras de enfocar la improvisación como músicas diferentes. Así, cuando toco mi música, aplico mi manera propia de improvisar. Pero cuando toco con músicos de jazz, ya no son válidos mis propios criterios. Del mismo modo, cuando toco con músicos hindúes, tengo que adaptarme a sus leyes de improvisación.

G. B.: ¿Participa usted en el *Mahabharata* también como actor y no sólo como músico?

T. T.: Yo no separo nunca al actor del músico. Para mí cuando la interpretación del actor es buena, produce una buena música y entonces puedo unirme a él.

P. B.: En nuestro trabajo, si la interpretación no es buena, que es algo que siempre puede suceder, se produce una pérdida real en el nivel del ritmo; todo llega en mal momento... No se puede definir el ritmo, lo que se puede decir en compensación, es que cuando la representación es buena, el ritmo siempre se encuentra presente.





# CON JEAN KALMAN, LAS LUCES DE MAHABHARATA

## Ver Los rostros

---

### GEORGES BANU

GEORGES BANU: En tus "Notas sobre las resonancias", aparecidas en el *Journal de Chaillot* n.º 18, dices: "La luz sólo puede hacerse sobre un espacio determinado, aunque esté desierto y vacío". La luz llega al final, para terminar el proceso comenzado por el director. Cuando un día, Henri Alekan dijo que en el cine la luz era lo primero, Antonioni le respondió que lo primero era su ojo, su ojo de director. Fue él quien describió el primero la isla de *La aventura*, la luz no hace sino seguir detrás de lo que ha sido ya descubierto. En el teatro, más aún que en el cine, la luz se suma a lo que ya ha sido formulado y elaborado. No participa desde el comienzo en el proyecto.

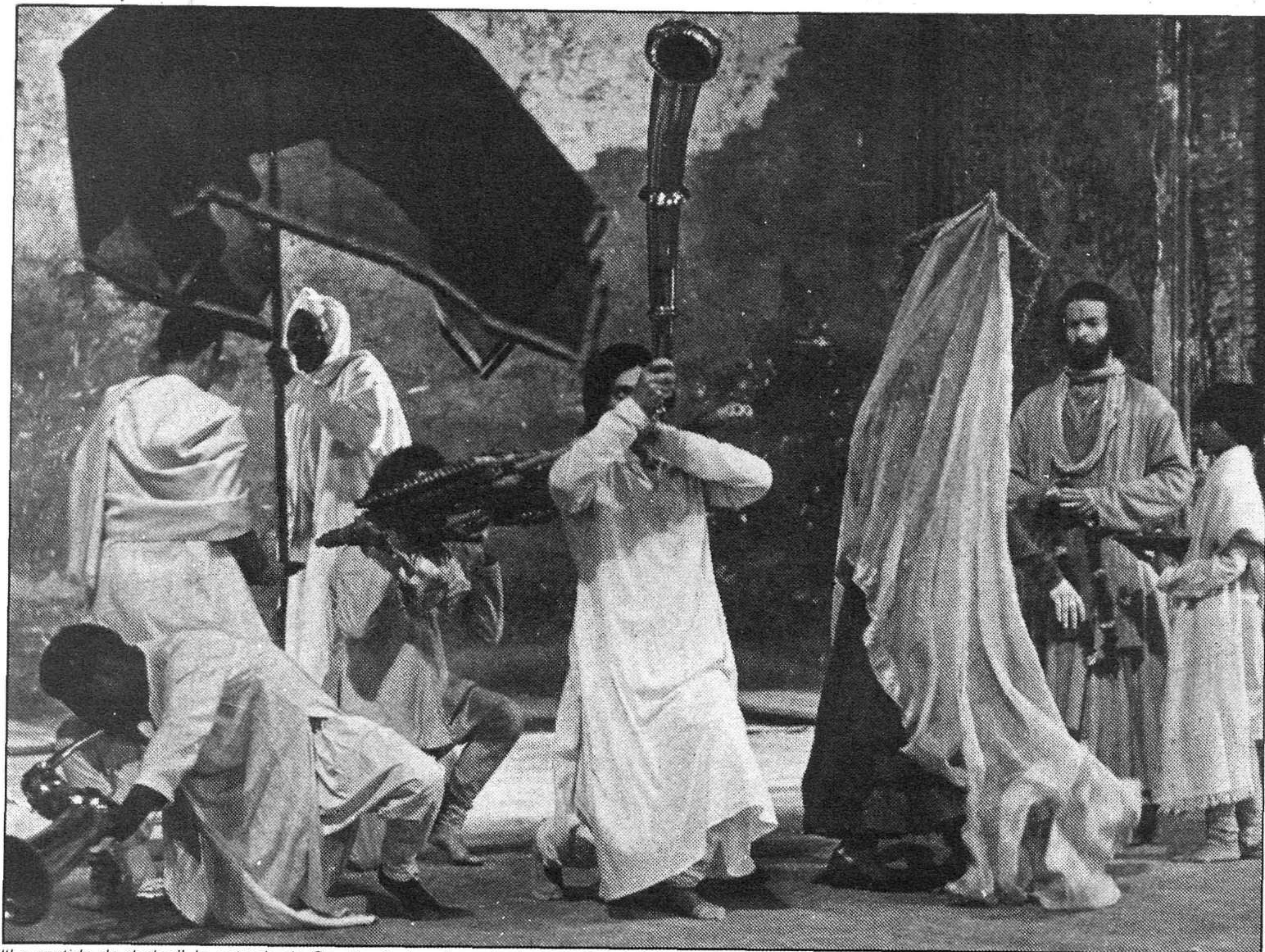
JEAN KALMAN: Puede haber determinadas imágenes de luminosidad deseadas, un proyecto de luz, pero, sin embargo, pienso que en general la luz viene

incluida dentro de una proposición de juego, de espacio. En el *Mahabharata*, yo he sido el último en llegar. Comencé a trabajar en febrero. No me ha molestado. Experimento una necesidad de rapidez, de urgencia en lo que hago. En el teatro *Bouffes du Nord*, me encuentro en una situación muy especial porque conozco bien este espacio; un espacio que, como siempre ocurre con Brook, es el espacio del espectáculo. Gracias al trabajo de Chloé Obolensky, este espacio está aún más simplificado que de costumbre. Se han suprimido puertas, ventanas, galerías... Es un espacio virgen. Eso multiplica las dificultades de iluminación. Por supuesto, era posible confiar toda la invención del espacio de la representación a los actores, como ocurrió en el caso de Ubu o en *La conferencia de los pájaros*. Pero para el *Mahabharata*, Peter Brook deseaba subrayar la creación del espacio de los actores con la ayuda de la iluminación. La luz debía asegurar una sucesión rápida de interiores, de exteriores, de palacios, de campos de batalla. Es posible que esto no se aprecie inmediatamente, porque antes que trabajar los elementos que designan los espacios concretos por ejemplo —una ojiva para un palacio—, me parece más justo poner en juego una estructura global del espa-

cio. Convencionalmente la noche en la iluminación se obtiene con luces azuladas, pero en momentos me parecía más interesante imaginar noches cálidas y amarillas, a las que otorgaba su legitimidad, la propia estructura de conjunto. La luz tiene, en relación con los movimientos del decorado y de los objetos, una mayor movilidad. Permite el paso de un lugar a otro más cómodamente y de manera casi inmaterial. Nosotros hemos aprovechado esto.

G. B.: Pero aparte de esas informaciones topográficas, ¿no interviene la luz en relación con los personajes, con los actores?

J. K.: La luz tiene, claro está, múltiples funciones. Así, por ejemplo, independencia de cualquier preocupación realista, la luz se concentra en una focalización muy intensa, para el Bhagavad-Gita, cuando antes de emprender la batalla, Arjuna duda, sumido en una gran confusión, y Krishna le ayuda a superar aquel momento de debilidad. ¿Se puede decir entonces que la luz sirve de portavoz, como decía Pierre Saveron, el luminotécnico de Jean Vilar? También fuera de toda convención realista en la evocación del día o de la noche, las luces intervie-



"La partida de dados", la entrada de Gandharians de su boda con Dhritarashtra, el rey ciego. (Foto: Michel Dieuzaide).

nen en otro momento, cuando un demonio nocturno muestra la belleza de su rostro, en un ímpetu de amor.

G. B.: En estos últimos años —aunque ahora comience a cambiar la situación— se encomendó a la luz, la tarea de dar cuenta del paso del tiempo, que es un paso bien sorprendente en la medida que conserva su autonomía, respecto a la acción. El tiempo que pasa no la ilustra, no la tiñe directamente con acentos sensibles, antes al contrario, ese tiempo conserva su libertad y no entra en contacto con la acción sino en determinados momentos, mientras se aleja en otros.

J. K.: Hemos querido respetar también el paso de la noche al día, pero sin elaborar una estructura temporal demasiado constrictiva. La maleabilidad ha sido la regla principal. Por otra parte, he buscado el calor de la India. Sintiendo mucho, yo no pude ir a ese país, pero todo me llevaba a imaginar una luz predominantemente cálida. Muy cálida.

G. B.: Estamos hablando de la luz de este espectáculo de Peter Brook, como si fuera algo evidente, olvidando, o aparentando olvidar, que él siempre ha preferido la luz total, es decir la luz simple-

mente funcional, la luz máxima que abarca sala y escenario conjuntamente.

J. K.: Parfraseando a Barthes, diría que la luz total es el grado cero de la iluminación; pero ese grado cero puede ser más satisfactorio estéticamente que muchos de los juegos sutiles de iluminación que se revelan de una pretenciosidad inútil, o de un esteticismo fijado en aprioris voluntaristas. Puede ser muy hermoso jugar con el curso temporal como si fuera un movimiento inexorable, sin relación alguna con la acción de los hombres, pero no hay que tomarse a sí mismo por el dios Cronos, indiferente a

lo que significa el teatro: los actores y su relación con los espectadores. ¿Debe servir la luz para aislar a los actores o, por el contrario, para acercarlos a los espectadores?

G. B.: En tus "Notas sobre las resonancias" decías: "Me doy cuenta de que no puedo pensar una luz verdaderamente blanca. ¡Qué falta de rigor!..."

J. K.: Claro. No me he resistido a la corrupción del color. Y —¿he de decirlo?— Peter Brook tampoco, porque él también lo utiliza. Era divertido ver al luminotécnico de la Royal Shakespeare Company, que asistió a un ensayo, exclamar, casi escandalizado: "Oh, Peter, but you are using colors". He trabajado con el ámbar, el azul y el verde. Este último color produce en la escena y en la memoria, a veces subrepticamente, la sensación de color sin que se perciba la luz como una iluminación coloreada. Es un efecto parecido al de las especias que se utilizan para realzar las comidas. Los colores que yo utilizo están escogidos de tal manera que el ojo los integra enseguida como si no se tratara de colores. En general, en la utilización del azul y del ámbar, del frío y del calor, por una convención que tiene una base psicológica, las noches —ya lo dije— están trabajadas en azul. Durante el trabajo me he dado cuenta hasta qué punto era posible llevar la contraria a esta evidencia y, que una noche en el teatro pueda ser tanto cálida como fría.

G. B.: ¿Cuáles son las exigencias específicas de Peter Brook durante los ensayos? ¿Como interviene?

J. K.: En primer lugar lo que exige es la perfecta visibilidad de los rostros. Y yo he querido llevar esta exigencia hasta el final; no con luces complementarias, sino con luces que llegan de cara, de plano. Así, por ejemplo, he utilizado "svobodas", que son esos proyectores de baja tensión que dan una luz direccional muy potente, a la altura del hombro, a tres o cuatro metros de los actores, de cara. Al principio, en las indicaciones, había a menudo una referencia al cine. Creo que es porque el cine hace ver el rostro de los actores dentro de una luz "natural", es decir, una luz cuya técnica no es evidente. Esta exigencia planteaba algunos problemas en el Théâtre des Bouffes du Nord, donde todo el material está situado a la vista. Hoy estas referencias al cine han quedado olvidadas en la medida en que ahora nos concentramos en detalles concretos.

G. B.: Brook lo ha repetido a menudo: en el teatro, lo que le preocupa en primer lugar es el relato. Y aún más, en esta obra épica, el relato ha debido situarse en el corazón mismo del proyecto.

J. K.: En un relato tan complejo, la luz tiene como tarea participar en su clarificación, sostenerlo en todo momento. La primera parte se organiza en torno a un discurso épico. En ese momento se utiliza la luz total. Desde que los personajes comienzan a aparecer con identidad propia, la luz comienza a modularse. El paso del relato al drama engendra una transformación en la iluminación.

G. B.: El *Mahabharata* no se presenta como un espectáculo sin raíces. La referencia a la India se impone con claridad. No está ni disimulada ni oculta.

J. K.: Es la evidencia de la atmósferas cálidas lo que se ha impuesto, pero quizás también la dulzura. Como todo el mundo hace, yo también me cuento historias. Pienso en referencias procedentes del cine, de la fotografía, pero no creo que eso sea inmediatamente perceptible. Para *La partida de dados*, por ejemplo, me he acordado del *Salón de música* de Satyajit Ray, porque vi en él, en un clima de una extraña dulzura, el encuentro mismo con la tragedia del destino. Otras veces es la foto del interior verdoso de un templo, en el momento que lo atraviesa un rayo de sol... Creo que fundamentalmente la India se ha caracterizado por la búsqueda de un cierto placer del ojo, de un cierto goce. Quizás por eso le ha apetecido a Brook tener un luminotécnico tan poco rigurosos como yo.

G. B.: ¿Cómo has pensado la colocación de la luz en el teatro? ¿En qué medida interviene en la percepción del lugar?

J. K.: La primera cuestión que se plantea siempre en el teatro Bouffes du Nord es la de dónde instalar la luz. No hay telar como en otros teatros y el espacio es muy limitado. Por ejemplo, a contra luz sólo tenemos un proyector de 5 KW, que no se integra realmente en el decorado, aunque sirve a pesar de todo. Por el contrario, si hubiera dos sería insoportable. Como siempre la gran decisión en cuestión de luz es elegir la instalación. Esto es todavía más cierto en las Bouffes du Nord, donde la colocación de los proyectores entra siempre en una relación de tensión con el espacio del teatro. Basta con que entre en las Bouffes una tarde, antes de esté instalado ningún proyector, y que no haya más luz que la de

la cristalera, para que a cualquier luminotécnico sensato le entre una gran depresión. No siente una ganas de añadir nada. Una de las grandes decisiones que tomé —y que parece tonta— fue la de no situar nada sobre el perímetro de los palcos, a excepción del primero. Siempre hubo en los palcos racimos de proyectores colocados como verrugas. Era una costumbre, pero a pesar de todo me parece que las Bouffes están ahora más bellas. Se aprecia mucho mejor la planta circular de la sala, su pureza. Pero hacer esto equivale a una extraordinaria limitación de las perspectivas. Normalmente la luz de cara en el teatro se produce, con un ángulo de 40-60°, lo que hace que pocas veces se obtenga el brillo del ojo, ese punto de nitidez que se busca en la foto y sin el cual una mirada parece apagada. Justamente para obtenerlo ha sido necesario conservar los focos en el primer balcón, casi a la altura del hombre.

G. B.: ¿Cuáles han sido tus trucos?

J. K.: Brook es bastante reticente a la técnica. En las Bouffes, sólo hay un pequeño juego de luces con memoria para 64 circuitos y relativamente poco material. Cada nueva petición de material es una carrera de obstáculos. Agotadora. A veces es una lástima. A veces se piensa que la habilidad manual puede suplir una carencia, pero no me lo creo. El sólo muestra interés, cuando se buscan las nuevas respuestas que exige la representación. Así, por ejemplo, hemos colocado delante de los proyectores de cinco KW, guillotinas manipuladas con hilos y poleas para los cambios de color. Este procedimiento nos da la posibilidad de modificar el color o difundir la luz que sigue al movimiento de la escena.

G. B.: Como espectador, debo confesar que siguiendo el *Mahabharata*, percibí un buen número de estas modulaciones de las que hablas, pero finalmente es más bien la sensación de una iluminación de conjunto la que se impone. La luz responde en su totalidad al gusto de Brook.

J. K.: ¿No debe ser así? Realizar una variedad sin perder de vista la continuidad. ¿La multiplicidad de efectos no debe estar siempre completamentada con la unidad de conjunto? Esta luz nos ofrece una imagen mental de la India a través de un relato épico. Yo creo que él consigue aquello en lo que tú sueñas; "invadir la escena con su recuerdo y alcanzar el tono de una voz, la gracia de un movimiento".



# La flecha de Arjuna

51

---

## DANIELE SALLENAVE

*"¡Oh, Athikté!  
qué maravilloso es tu presentimiento".  
Paul Valéry.*

**E**n el centro del *Mahabtharata* hay una escena crucial: Bhishma, que ha adquirido su inmortalidad al precio de permanecer célibe, prometiendo no acercarse nunca a una mujer, pone en peligro el desenlace final de la guerra que enfrenta a los Pandavas y al clan de sus enemigos. Mientras Bhishma vive, ninguno de los dos campos conseguirá la victoria: es pues necesario que Bhishma muera. El acepta, a condición de que sea Arjuna quien dispare la flecha. Arjuna es el guerrero perfecto, hermano segundo del rey Yudishthira, a quien Bhishma ha criado lo mismo que a los

otros cinco hermanos. Pero Arjuna, horrorizado, se niega; sólo más tarde cambiará su decisión; disparará al fin la flecha.

Bhishma permanece a la izquierda de la escena, inmóvil envuelto en sus largos vestidos blancos. Espera, Arjuna, a la derecha, tensa su arco; entre ellos se ha situado Krishna que sonríe. Arjuna se inclina hacia atrás, hace el gesto de tensar la cuerda, parece ausente. Krishna, sin dejar de sonreír, toma entre sus dedos la fina varilla y, con una lentitud extrema, recorre horizontalmente el espacio que separa el arco de Arjuna del corazón de Bhishma. Este largo trayecto sólo dura en realidad algunos segundos; un tiempo, en cambio, infinito, un relámpago suspendido. La flecha se desliza bajo la axila de Bhishma, ahora ya puede morir. No sé si es lícito subrayar, en una obra teatral inmensa, un momento, una acción, de duración tan corta. Acaso no lo sea, a no ser que se considere que una gran obra es un todo orgánico, dentro del que cada parte es solamente un fragmento metonímico. Más aún, cada momento de una gran obra pudiera ser

quizás una imagen reducida de la totalidad, su microscopio, de igual modo que un espejo roto refleja una infinidad de soles (tantos como trozos) y no la imagen fragmentada del astro. Y ocurre que el problema del instante, y de su tratamiento artístico —el instante como péndulo entre dos mundos—, resulta tan angustioso porque nos sentimos impelidos a ver en él la presencia de la muerte, del golpe mediante el cual el sujeto queda suprimido precisamente de aquel lugar que pretendía ocupar. Todas las artes, a su manera, se han enfrentado con este problema; la pintura, captando el gesto antes que el instante. La danza, la fotografía, inmovilizando el instante; el cine, por medio de la cámara lenta. Pero siempre se está tratando de la muerte.

El arco se tensa, el cuerpo de San Sebastián ofrece su blanco, la flecha está a punto de partir. La flecha de Arjuna se dispara, pero no llega, no alcanza su destino todavía. Tanto el arco como el gesto están estilizados. Parecen arrancados de su realidad, privados de su ámbito natural, que es lo que les da la verdad, que exige el tiempo. El disparo de la



"La partida de dados", la primera lección de Drona. (Foto: Michel Dieuzaide).

flecha, hacia el que todo converge, y el momento fulminante de la muerte, quedan suspendidos: llega una pausa. En realidad, no por mucho tiempo; porque esta suspensión, si se prolongase indefinidamente nos llevaría a la esterilidad, a la aporía de la "paradoja eleática". Si el movimiento de la flecha (como el de Aquiles persiguiendo la tortuga) está dividido en un número infinito de partes, la flecha y Aquiles no pueden alcanzar su objetivo: Aquiles no llega a alcanzar la tortuga, ni la flecha atraviesa el corazón de Bhishma. Por tanto, lo que importa es establecer un tiempo en el cual el propio tiempo se vuelve diferente; hacer que nazca la angustia, y "ver" que el gesto se cumple, pero "no verlo" cumplirse. Suspense placentero y mortal, durante el cual la muerte aceptada se hace deseable, ofreciéndose a nuestra vida, a nuestra percepción, a nuestra comprensión.

De este modo se consigue ver lo que habitualmente no puede ser visto. Analizando la novedad filosófica de la fotografía, Walter Benjamín subraya, con aquella capacidad tan suya para captar lo que el llamaba "lo inconsciente de la vida", la resolución de un enigma tan viejo como la humanidad: ¿cómo percibir un movimiento en su conjunto, si cada momento resulta demasiado rápido para ser percibido? (De la misma forma que para Leibniz, el ruido del mar está compuesto en nuestro oído "inconsciente" por el ruido imperceptible de los millones de pequeñas olas). La fotografía manifiesta entonces el poder de hacer visible lo que había pasado desapercibido, lo que no se había tenido tiempo de ver, o más bien de "saber qué se había visto".

Porque en realidad se había visto. Pero era necesario aún que fuera consciente. En el acto teatral que he querido describir, se cumple a la perfección esta subida de lo visible a la conciencia; en este sentido, concuerda admirablemente con todo lo que se sabe sobre el arte de Peter Brook, tanto en este espectáculo como en toda su obra. Arrancando lo visible de la bruma infra-perceptible, él abre el terreno de la captación lúcida, y por lo tanto de la inteligibilidad, sensible y espiritual a la vez. El instante radiante de la muerte está iluminado por la sonrisa de Krishna: una economía extrema de medios (delgadas varitas de madera); la belleza del cuerpo del arquero; la flecha "que vibra y vuela, pero que no vuela", dilatando su recorrido, —"tiempo en suspenso"— sonrisa y muerte mezclados: después la acción sigue su curso, el mito vuelve a tener vida, la epopeya termina de transformarse en drama.

# El río y el charco

---

## GEORGES BANU

Hay agua en el Théâtre des Bouffes. Detrás de todo, en lo que fuera el hueco de la escena, se ha abierto el cauce de un río —el teatro concentra la vida, le gusta repetir a Brook— y de golpe surge el recuerdo, aunque sea inventado, del Ganges con toda la vida colectiva que es capaz de despertar. El país del río está, por tanto, allí. Delante mismo de los espectadores hay un charco de agua en la tierra prensada del suelo. Pudiera pensarse en el rastro de un violento aguacero, pero no ha ocurrido nada de eso. No hay barro, ni se ha mojado la tierra. Ninguna razón lógica le justifica. Ni tampoco la memoria. Perteneció al proyecto de la representación y se inscribe en el paisaje del *Mahabharata* del Théâtre des Bouffes como si se tratara del otro lado del río. El agua que se estanca y el agua que corre. El agua donde se refleja la imagen y el agua que nos habla del movimiento, cuyo murmullo a veces se escucha. Si el río es hindú, el charco en cambio no tiene contingencia ni propiedad. La verdad del *Mahabharata* se sitúa entre los dos. O mejor dicho, es el resultado de su conjugación. Del río y del charco. Sus aguas bordean “el poema más grande del mundo”. Entonces hay agua en el Théâtre des Bouffes y ese agua engendra lo que Bachelard llama “imaginación material”, es decir, la imaginación “que puede reanimar sin descanso las imágenes tradicionales, que alumbran determinadas formas mitológicas antiguas. Esa frase de Bachelard define la función del agua en el espectáculo. Matriz común tanto de la realidad hindú como de sus mitos, sirve como primer punto de amarre en el *Mahabharata* porque, como siempre, Brook quiere partir de lo concreto. Sobre el área de juego,

una aventura personal parece encontrar sentido. A menudo los personajes —y digo “a menudo” y no “siempre”, ya que Brook huye de toda sistematización excesiva— atraviesan el puente tendido sobre el río para aproximarse al charco como si tuvieran que superar aquello que es puramente hindú para poder llegar al charco, que es un espacio que no pertenece a una cultura, ni a un determinado mundo. Por otra parte, el charco se encuentra situado en el cruce, espacialmente hablando, entre el río y el público, entre el allá y el aquí. El charco ocupa dentro del espectáculo un espacio intermedio, que es también un espacio para uso múltiple (1). El charco recuerda los vínculos tradicionales que unen al poema y al agua, y al mismo tiempo participa en los acontecimientos de la historia. Según la estética de Brook, el charco cambia de naturaleza en el curso del espectáculo, haciendo pensar en las bobinas utilizadas en el montaje de *Ubu*, pero esta vez la transformación no se impone con tanta evidencia: el tratamiento del agua es múltiple pero nunca lúdico.

Este espectáculo de más de ocho horas, cuya duración misma remite a los orígenes, griegos, orientales, comienza con el niño que viene a refrescarse el rostro en el agua del charco. El agua es lo primero, es fuente de purificación. Pero, aunque haya que repetirlo, el espectáculo se niega a codificar ritualmente el acto, para mostrarnos más bien un gesto de iniciación, un gesto a la vez tradicional y cotidiano. Y este gesto remite simultáneamente a los albores de una cultura y al inicio de la vida. La infancia y el agua juntas nos arrebatan a la historia. Tarkovski también, en su *Rublev*, empapaba de agua y de lluvia a Rusia, como una tierra inmemorial. El elemento acuático, evocación de los líquidos maternos, denota una poderosa llamada a los orígenes.

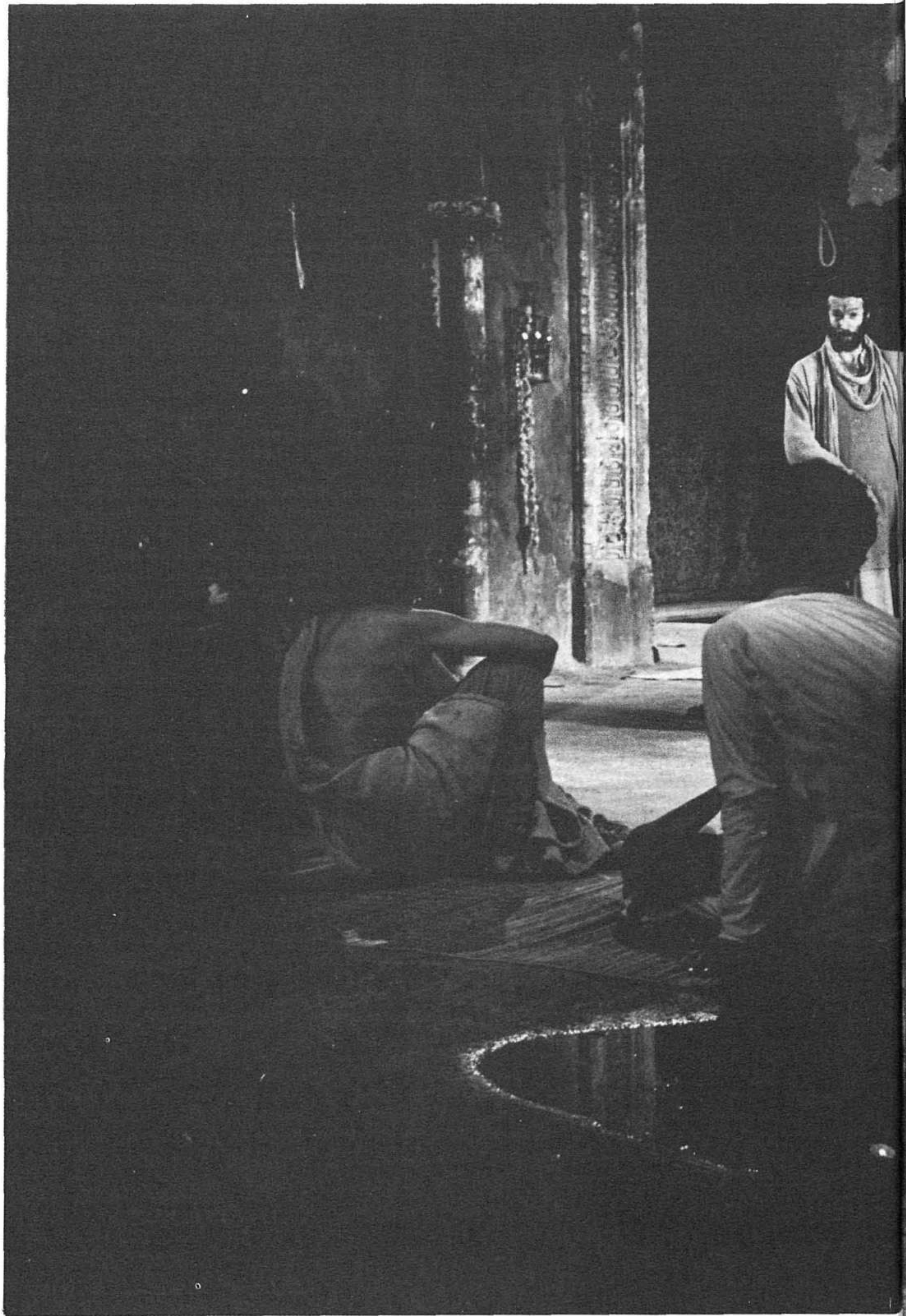
Después que el niño se ha mojado el rostro, es un dios hindú, Ganesha, quien lava su trompa de elefante en el mismo charco. Y después le llega el turno a “la diosa del río” que descubre su identidad al lado del charco. Más tarde, los pétalos utilizados en una ceremonia flotan sobre la superficie del agua, y después se alumbran candelas encendidas o se apagan en el agua del charco las antorchas que han servido para una extraña operación. Vinculado así a la dimensión ritual de la India, “el charco de los orígenes” se convierte también en “el charco de la tradición”. Pero este charco participa además en una dimensión mágica, porque allí resuenan voces lejanas donde se convoca a seres ausentes. En el bosque, los Pandavas, con la garganta seca, por la sed, beben el agua del lago, a pesar de la prohibición que les fue hecha, y Yudishthira, el único que logra resistir, consigue responder a las preguntas y vencer de este modo a los poderes mágicos del agua. El agua es la prueba. Más tarde rodeado de llamas, Duryodhana, con la mirada fija sobre el agua, invoca al espíritu de Arjuna. Y, en el fondo, a ese mismo sentido pertenece el gesto de “la diosa del río” que, después de cada parto arroja a sus hijos al agua del charco. Y ellos encuentran de nuevo en el agua su medio natural. El charco, por tanto, está investido de recursos mágicos y de los poderes secretos que le acompañan.

A esto hay que añadir el tono realista del tratamiento que también remite a la charca en la que remaban Ubu y Madre Ubu al final del espectáculo de Jarry, creado por Brook. Se utiliza al charco de la misma manera cuando Bhima se moja la cara después del combate con los espíritus de la noche, o cuando Karna, que se enfrenta a Arjuna, introduce su cabeza en el agua. Sin contar las numerosas veces en que los guerreros pisotean el

charco como si atravesaran campos de batalla llenos de arcilla. Hay que subrayar que este tratamiento se impone cada vez más durante las escenas de la guerra. Cuando la rueda del carro de Karma se empantana, el agua permite a la escena conservar su dimensión mítica, apoyándose en la materialidad de este charco que en lo sucesivo remite a las tierras devastadas por el gran combate. ¿Y no es allí donde Gandhari descubre el cadáver de Duryodhana, mientras exclama: "¡Mi hijo muerto en este barro!"? Así, si el principio propone el agua como elemento ritual o mágico, el final hace más bien de ella la imagen del desastre.

Hay escenas donde la relación con el agua sigue siendo incierta. ¿Se trata de un ritual o de un gesto corriente? ¿O son las dos cosas a la vez? En esta ambigüedad el agua alcanza entonces toda su fascinación. No se sabe muy bien si cuando Bhima y Draupadi salen del bosque, y meten sus manos en el charco, lo hacen para lavarse o para purificarse. Estas escenas se convierten en emblemáticas en el *Mahabharata* donde, más que en cualquier otro espectáculo, Brook quiere hacer coincidir lo profano y lo sagrado, *Os* y la *Conferencia*. El charco permite lo mismo su alternancia que su encuentro. Aquí, mientras los registros no cesan de cambiar, de superponerse o de relevarse, el agua, en cambio, permanece. Es como un término fijo en el espectáculo. ¿Y si fuera el agua el puente de unión entre sucesos tan diversos, y de naturaleza siempre tan dispar como las que cuenta el *Mahabharata*? ¿Sería entonces el charco el centro desplazado, camuflado, el centro secreto de este mundo?

Se pudiera suponer que el agua tiene su equivalencia cultural en el telón de katahkali, del que Brook se sirve sin citar. Aquel también responde a múltiples usos: hace posible una desaparición, camufla un personaje, divide la extensión del escenario. Pero, a diferencia del charco, aquí el material cambia, unas veces es transparente, otras opaco, otras rugoso. Está en función de la escena, mientras que el agua sigue siendo la misma, y es el texto o la acción quienes modifican su presencia. Lo cultural se metamorfosea y sigue el desarrollo de la historia, mientras que lo natural permanece y testifica el desarrollo de la historia. Como Danièle Sallenave recuerda: la foto capta lo que se escapa a la vista, lo que se sustrae a la percepción directa de la mirada. Sólo la foto nos permite captar hasta qué punto el charco sirve de espejo







Una escena de "El exilio en el bosque". (Foto: Michel Dieuzaide).

donde se refleja la imagen de los que se sitúan a su alrededor. Los llantos de las mujeres sobre el cuerpo de Abhimanyu, la muerte de Drona, la desaparición de Dhitarashtra, del rey ciego y de su mujer Gandhari. El agua introduce de este modo el tema del doble, y con él, el de la incertidumbre y de la ilusión que recorre todo el *Mahabharata*. El charco difumina subrepticamente las fronteras de lo real, pero sólo el ojo de la cámara negra registra ese movimiento del que sólo logramos adivinar los resplandores. El agua convierte en teatral la ilusión, conservando, sin embargo su ambigüedad.

Brook sabe también dejar el agua en reposo. Por eso son tan agudas sus intervenciones, porque después de haber utilizado el charco, el espectáculo acepta alejarse de él, olvidarlo incluso, para convertirlo tan sólo en un dato de su imagen global. Si el agua participa desde el principio hasta el fin en el poema como un elemento visual, sólo se introduce en la acción de un modo intermitente. En este sucesivo avance y retirada del charco, reside la originalidad de su función, desprovista, como ya queda dicho de toda gratuidad lúdica. El agua cambia de sentido sin que esté tratada, sin embargo, como un elemento teatralizable. Conserva una materialidad intrínseca, no devorada por el vértigo de las metamorfosis. El charco tiene tanto de presencia como de teatro. Al margen del abuso de las transformaciones, sabe a veces seguir siendo un charco. Nada más que eso. Del mismo modo que puede participar en la acción en la escena siguiente. Hay, por tanto, un movimiento incesante y alternativo entre el silencio del agua y su actividad.

El espectáculo concluye con el río y el charco unidos. Primero todo el mundo se aglutina en torno al río, resucitando una visión de la India. Una visión fraterna y comunitaria. Después, cuando actores y músicos vienen juntos hacia nosotros, el niño —que no se sabe muy bien si sigue siendo un personaje o ha vuelto a ser ya un actor como los otros— avanza un poco más, para poner sobre el charco una lamparilla. Sólo, como al principio cuando se lavaba la cara, rinde un último homenaje al agua. Entonces, por última vez, se pasa del río al charco y el ciclo del poema "más grande del mundo" se cierra donde había comenzado.

(1) Uno no puede por menos de acordarse de otro charco célebre, tratado también de manera semejante: el charco del *Campiello* de Goldoni, puesta en escena de Strehler.



# En la cantera de Aviñón

## DIDIER MEREUZE

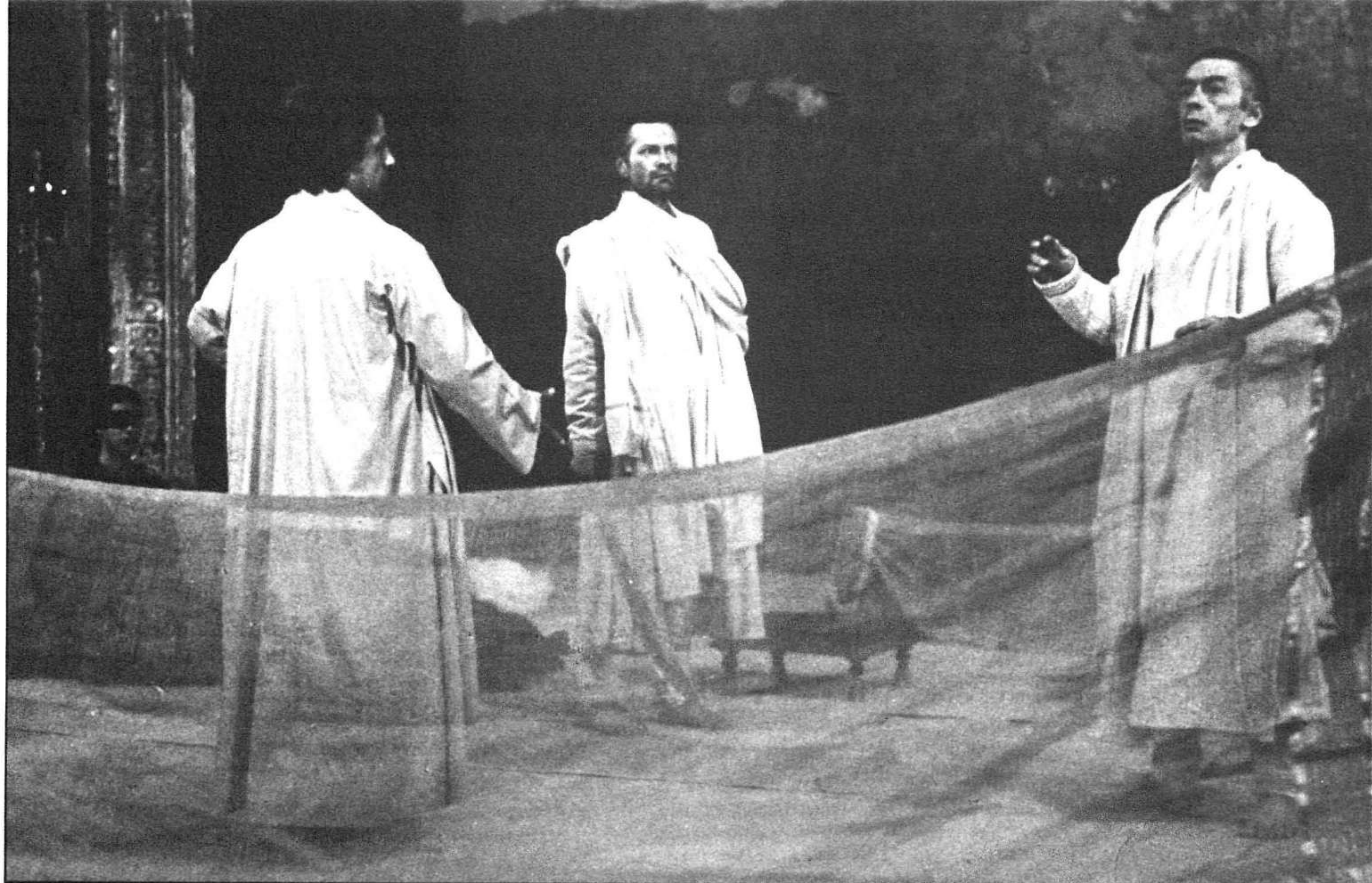
Las 19,30, el sol todavía no se ha puesto; 6,30, el alba despunta. Los espectadores abandonan la cantera de Callet de Boulbon a unos diez kilómetros de Aviñón en el sur de Francia, un lugar donde los festivales florecen todo el verano. Es la madrugada del 14 de julio. Peter Brook acaba de presentar la primera noche entera del *Mahabharata*. Nueve horas de espectáculo, sin contar los entreactos, condensan la historia más larga del mundo —quince veces más larga que la Biblia—, en un ciclo de tres partes imposibles de resumir en unas pocas líneas: *La partida de dados*, *El exilio* y *La guerra*.

Un espectáculo único, sin duda. Un espectáculo que jamás será igual al de esta noche de verano. Y no sólo por las razones que habitualmente se dan en estas ocasiones: el "estado de gracia" de los actores, esa especial comunión establecida entre los actores y el público,... sino también porque rara vez la representación de un determinado espectáculo habrá estado tan ligada al lugar donde

se representó. Tan marcada por su sello. Esta cantera monumental, verdadera gruta a cielo abierto, está flanqueada por las gradas de los espectadores y delimitado en los otros dos lados por altas murallas de piedra, salvajes acantilados escarpados, que dejan sitio, en su parte más elevada, a una especie de camino de ronda, excavado en el barranco, sembrado de matorrales. Peter Brook hace surgir de ellos su horda de monstruos que gesticulan y aúllan, cazadores de hombres y de bestias que dominan su presa ya preparada. Una cantera de tierra ocre y arenosa, donde los trajes de los hombres y las mujeres encajan y se funden en una unidad inquietante. Una cantera, sobre todo, preparada de un modo discreto, sencillo como si se tratara de borrar de ella cualquier huella aparente de escenografía, incluso las impresiones caprichosas artificiales, que suelen estar presentes en toda representación teatral. Este propósito se diría afirmado, impuesto y asumido.

Bajo el acantilado, el espacio teatral no es, en apariencia, más que una superficie bruta, desnuda que apenas contradicen algunos escombros, algunas rocas, que cumplen la función de salidas de escena, detrás de las que los actores des-

cansan o toman mínimos elementos de decorado y de atrezzo —bastones, jabalinas, coletas trenzadas, frágiles lamparillas... En el fondo, detrás de todo, existe el espacio justo para que parezca un curso de agua, que divide en dos partes esta tierra, y es a la vez frontera, mar, río majestuoso y artificial, fluido purificador y trampa mortal, cruzado por una insegura pasarela, y al que se corresponde al pie de los espectadores un charco, acaso el mar, un río, un lago de prodigios y de misterios, donde los héroes se sumergen, beben, donde las ruedas de los carros, obedeciendo los dictados del destino, se empantan... El ámbito del *Mahabharata* es un lugar nómada, un espacio virgen, abierto a todos los vientos, a todos los cielos. Un tapiz —fiel a la estética de Brook— puede transformarlo en palacio; unos fuegos encendidos evocan las acampadas en el bosque; las empalizadas de bambú, sometidas al ritmo brusco de violencia y rituales coreográficos, se transforman en campo de batalla mortal, o en cataclismo apocalíptico en el llamear del acantilado que escupe el fuego del "arma divina", al filo del día que nace, de la aurora que se levanta, para dejar descubrir al fin, en el fresco de la madrugada mientras renace el can-



*"El exilio en el bosque", escena de la embajada de Krishna. (Foto: Michel Dieuzaide).*

to de los pájaros, la visión última del paraíso encontrado... Y por encima de todo esto, está el juego de la iluminación, subrayando la luz del día o ensombreciéndola, cerrando la noche estrellada o agujereándola de luces, remodelando el espacio, dulcificando las aristas de la piedra o, por el contrario, subrayando las cavidades, inventando cavernas, aislando ermitas naturales para héroes meditativos y solitarios, siempre con una misma aparente simplicidad evidente.

En este lugar único, inmenso, todo el universo se encuentra condensado con su geografía universal, sus ríos, sus desiertos, sus montañas, sus llanuras, sus ciudades llenas de historia, que parecen surgir bajo sus ojos. Un universo hechizante, aunque no desconcertante, se impone desde la llegada a los alrededores de la cantera. Se puede acceder a ella o bien por carretera, o bien en barco atravesando el Ródano, antes de seguir, a pie, un largo camino polvoriento, que serpentea la superficie de la colina pe-

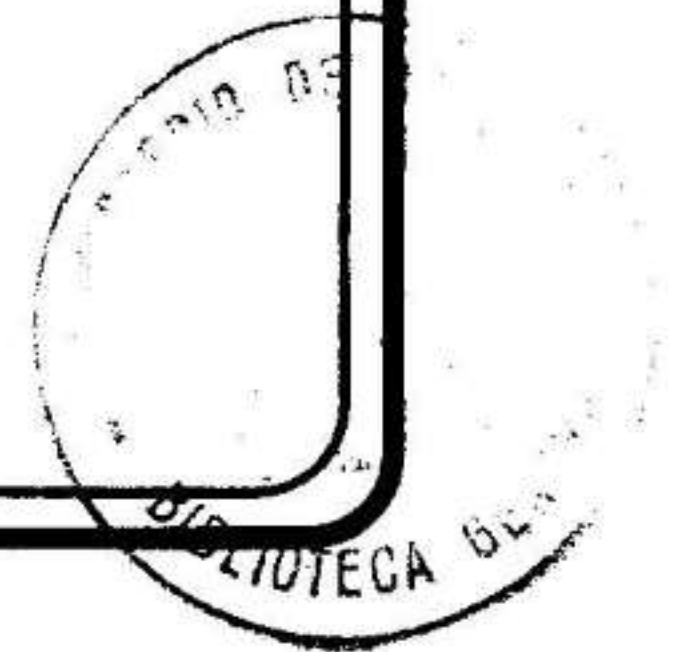
dregosa, mecido por el ruido de los insectos, con el olor del tomillo y de la hierba quemada bajo el sol. Una especie de recorrido preparatorio, casi iniciático, que libera a los espectadores de sus certezas teatrales tradicionales.

Peter Brook, al preferir este espacio virgen de todo pasado artísticamente, cultural, al celeberrimo Patio de Honor del Palacio de los Papas de Aviñon, o al otro teatro "verdadero", no ha actuado por capricho, por deseo de originalidad o por espíritu de polémica inoportuno. Como tampoco ha entrado en el debate engañoso sobre el "pro" y el "contra" del teatro cerrado, el "pro" y el "contra" de la escena a la italiana, incluso conociendo su predilección por las formas del teatro isabelino y la influencia shakespeariana que se encuentra a lo largo de sus puestas en escena. La elección de este hipódromo responde, por supuesto, a una necesidad. La de transportar al espectador a un universo diferente, a un universo sin referencias, donde el artifi-

cio de la representación habitual, con su acción cobijada al abrigo de la escena, para un público confortablemente instalado en una sala que le tranquiliza y que él conoce, desaparece de cara a la insólita magia del lugar "natural", indefinible e imponente a la vez, mezcla de tierra de Oriente y de Occidente, donde lo imaginario se pierde...

De hecho, Brook ha recreado el misterio de lo irreal. O más bien de lo "no-real". Donde todo parece verdadero. Donde todo parece falso. Donde ya no se distingue lo que está allí desde siempre, antes de la representación, de los elementos que han sido añadidos expresamente, para ella. Acantilados, bosquecillos, rocas, piedras ocreas, rojas o arenosas... todo se funde, se mezcla, se disuelve, se recompone para hacerse decorado único, mítico, fuera del tiempo, del espacio, de las leyes reconocidas. Exactamente, lo que le ocurre a un espectáculo, a una representación que se ha hecho, también, mítica...

# Mahabharata





# El cielo y la Tierra, reconciliados

CATHERINE CLEMENT

Una diosa del río que ahoga a sus hijos, un pez hembra que devora esperma de príncipes, una muchacha que huele a perfumes, un tío santo, un ciego, un muchacho pálido, cien jarras de mantequilla, un sol que se enamora de una chiquilla, un rey que no puede gozar sin morir, un asceta que se transforma en gacela, una mujer que tiene muchos maridos, un palacio en llamas, una partida de dados, bosques, una batalla final, la agonía sobre un lecho de flechas, carne de oro cortada con pederual, un perro pequeño, y hasta el cielo y la tierra reconciliados...

Un río inmenso de palabras, de letanías, de combates y de apareamientos recorre sus noventa mil versos, procedentes de un borroso período arcaico, hacia el siglo cuarto antes de nuestra era. Tan extenso es el poema que deja al aire las raíces de "nuestra era", tan pequeña en relación con la épica inmensidad del *Mahabharata*. El comienzo recoge la queja de la Tierra superpoblada, que ya no es capaz de soportar por más tiempo el peso de tantos hombres.

Por eso es seguro que habrá guerra y muerte. Los hombres tendrán que dividirse entre sí, de acuerdo con las reglas míticas que, a su pesar, les impongan los

dioses, a quienes ellos se asemejan. Para que haya hombres, es necesaria la procreación. Por eso el libro de los orígenes es una lenta genealogía.

Erase una vez en el cielo una diosa del río, insolente y caprichosa. Su nombre era Ganja, del que vendrá Ganges. Los dioses la envían a una tierra desolada por el hambre y saqueada por una banda de demonios. Ganja imagina en su loca cabeza su paseo sobre la tierra. Sobreviene una inundación. Además, cuando ella está dispuesta a saltar, el dios Shiva, el del collar de cobra, se atraviesa en el camino de la joven diosa, y la enreda en su cabello. Ganja sólo podrá verse libre cuando sea juiciosa. No va a transcurrir mucho tiempo: se enamora de un hombre, el rey Santanu. El no sabe quién es ella; ella le ha puesto una sola condición. Dejarla actuar sin protestar. Sabia precaución: La dorada Ganja ahoga premeditadamente a siete recién nacidos de Santanu. Cuando le toque el turno al octavo él no aguantará más. Entonces Ganja toma en sus brazos al último hijo y sube al cielo. Es una pena: los cinco niños primeros eran dioses castigados a reencarnarse. La amable Ganja les había prometido la hospitalidad de su vientre y una vida terrestre lo más corta posible. Más aún: el sexto niño, Bishura, era el único que debía vivir. Ahora Santanu se encuentra solo. Cuando Bishma cumple quince años, Ganja le devuelve el niño, que es un modelo de virtud y de delicadeza. Santanu vuelve de nuevo a enamorarse.

Ama a la hija de un pescador, cuyo olor le atrae más que nada en el mundo. Es un olor extraño: el padre de la niña es un pescador y su madre un pez hembra, que por descuido se ha tragado en el río

la hoja de un árbol. En aquella hoja, un príncipe incontinente, a quien su propio padre impedía hacer el amor con su mujer, había dejado su semen. De la eyaculación del príncipe y de la gula del pez hembra nace una niña que huele insufriblemente a pescado. Un amable brahmin transformará su olor en perfume. Ya ningún Santanu podrá resistirse. Y sin embargo...

Para que su padre case a su pececito es necesario que Bishma renuncie al trono. Eso es lo que hará. Y de este modo alcanza el privilegio de elegir el momento de su muerte. Bishma será así el héroe que sobrevivirá a todas las generaciones. Lo sabrá todo; educará a los pequeños héroes cuando nazcan; se convierte en un tío universal; es más fuerte que todos los padres y ha hecho promesa de esterilidad voluntaria.

Pero no hay suerte: los niños nacidos del segundo matrimonio de Santanu son estériles. Es necesario asegurar la dinastía: Bishma hace que engendren otros niños dos viudas fecundadas por un asceta de pelo largo, tan feo que las dos mujeres le tienen miedo. Del miedo nacerá un niño ciego, Dhrtarastra, porque su madre le ha cerrado los ojos; el otro nace completamente pálido, porque también su madre ha empalidecido; se llama Pandu.

Es preciso casarles. El ciego se casa con una delicada adolescente, Gandhari, que lleva vendados los ojos para ser semejante a su esposo. El pálido Pandu se casa con Kunti. Y es entonces cuando la procreación se complica.

Gandhari está encinta, pero el niño tarda en llegar. Cuando nace es una masa informe de carne muerta. El asceta y Bishma dividen esta carne en cien trozos,

y los reparten en cien jarras de mantequilla. Nueve meses más tarde nacerán de ellos cien hijos. El primero de ellos, en lugar de llorar, lanza un rebuzno de asno que aterra a los sabios: ese pequeño será malo. El rey ciego no se atreve a matarlo. El niño, Durhyodhana, crece junto con sus hermanos. Son los Kauravas, uno de los clanes.

El otro se escondió en el regazo de Kunti durante largo tiempo; porque Pandu estaba maldito y no puede procrear sin morir; si goza del vientre de una mujer, desaparece. El es culpable. ¿Por qué mató con una flecha a una gacela tranquila, que no era sino un asceta camuflado para entregarse mejor, él también, a los placeres del sexo? Al morir el asceta ha maldecido a Pandu. ¿Qué hacer?

La esposa del rey pálido tiene una receta milagrosa. Cuando era niña, había servido tan cumplidamente a un brahmin que, para agradecérselo, éste le había concedido el poder de convocar a cualquier dios. Ya cuando pequeña, una hermosa noche cálida, había probado sus poderes y se había encontrado frente a un sol dorado por completo, totalmente enamorado, que le había engendrado un hijo a pesar de sus protestas de niña. Al menos ella había conseguido que aquel niño se pareciera a su padre: por eso el pequeño Karna nace con dientes de diamante y un pecho de oro. Kunti lo abandona en el río, depositado en un cesto de mimbre. La mujer de un cochero lo recogerá más tarde.

Los poderes funcionan todavía; por eso Kunti, siguiendo las órdenes de Pandu, convoca uno tras otro y con sumo cuidado a tres dioses, que le darán tres hijos divinos: Yudishthira, Bhima y Arjuna. Ella pasa sus poderes a la segunda esposa de Pandu, Mâdri, quien llama a dos dioses gemelos, de los que nacerán Nakula y Sahadeva. Esto son los cinco Pandavas, el otro clan. Pandu muere en el regazo de Mâdri, y ella, después de encomendar a sus hijos a Kunti, se lanza en la hoguera donde se incinera el cadáver de su marido.

Los dos grupos de primos —cien contra cinco— crecen juntos, bajo la tutela del ya anciano tío Bishma. Las rencillas comienzan; la guerra germina lentamente. Al principio, se trata de bromas sombrías. Los Kauravas tienden una trampa a los Pandavas, quieren quemarlos en un palacio; pero los héroes se esconden en un bosque. Se trata del bosque primordial, un lugar de plegarias, de placeres y de sombras compartidas. Es allí, en aquel bosque, donde Arjuna, que había salido a cazar, regresa un día feliz y exclama

desde lejos: "¡Imaginad lo que os traigo!". Sin esperarle, la buena Kunti le responde: "¡Disfrutad de ello juntos, hijos míos!".

Pero resulta ser una mujer lo que trae y no una gacela. Arjuna ha atrapado a Draupadi en el rito hindú, es un secuestro sagrado. Pero es demasiado tarde: la palabra de una madre es todopoderosa. Draupadi será la única mujer de los cinco Pandavas. ¿Cómo conseguirlo? Es preciso encontrar un asceta que arregle el problema. Nos enteramos entonces que Draupadi es la encarnación de una diosa trivalente y que los cinco Pandavas son la encarnación de un mismo y único dios de quien provenían los cinco dioses padres. Perfecto, cinco maridos que en realidad son uno solo, para una sola mujer, que vale por tres. La solución al problema es el empleo inteligente del tiempo.

Sin embargo, Arjuna se ve obligado a exiliarse durante doce años, por haber desobedecido a su hermano mayor. Cuando ha terminado este retiro, los Pandavas vuelven con sus primos. Durhyodhana, el del grito del asno, imagina entonces un juego de dados, donde él hace trampas. El hermano mayor de los Pandavas, Yudishthira, no tiene más que un defecto, la pasión por el juego. Así va perdiendo sucesivamente sus tesoros, su reino, a sus hermanos y a la joven Draupadi, a quien uno de los Kauravas desnuda y quiere violar en público. El anciano ciego se despierta entonces y la salva; los dioses intervienen y protegen a la mujer adhiriendo sus vestidos a la piel. Los Pandavas deben exiliarse de nuevo: por segunda vez el bosque se puebla.

Allí pasarán todavía doce años y el decimotercero al servicio del rey Viarata. Después serán libres y dispuestos para la guerra; los preparativos han sido lo suficientemente largos.

Entonces eligen como embajador a un primo lejano, al bellísimo Krishna que se adorna con plumas de pavo real. Las negociaciones fracasan. Llega la guerra. Sobre el campo de batalla se encuentran enfrentados los dos bandos. A un lado, con los malos, y muy a pesar suyo, el viejo tío Bishma; al otro, con los buenos, Arjuna, el jefe, cuyo carro de combate conduce Krishna. Comienza la batalla; se lucha durante el día y se visitan durante la noche. Arjuna está desesperado: no quiere combatir contra su anciano tío.

El combate se detiene. Krishna habla a Arjuna abrumado; no hay nada que hacer. De pronto Krishna, mientras habla, crece desmesuradamente y se convierte en universo, en Visnu, porque esa

es su realidad bajo la apariencia de un hombre joven. Y sus palabras traerán el consuelo a la Tierra: morir es poca cosa, dejar su vestido de piel no es nada, puesto que cada uno renace y el cielo es eterno. Iluminado y convencido, Arjuna decidirá batirse: Esta sorprendente iniciación mística que tiene lugar entre carros, cascos y flechas se llama Bagavad-Gita.

Poco a poco, uno tras otro, los héroes mueren. En primer lugar, Bishma, que ya está cansado y quiere terminar, revela el secreto de que puede ser matado por una mujer reencarnada en hombre. Y la encuentran. Bishma agoniza acostado sobre un lecho de flechas; Arjuna le añade más flechas, para que repose la cabeza sobre una extraña almohada. Bishma adoctrina a sus innumerables sobrinos, por última vez, antes de desaparecer.

Karna aparta violentamente a su madre Kunti, que no ha sabido disuadirle para que deje de luchar contra sus hermanos. Karna se arrastra, herido de muerte. Arjuna y Krishna disfrazados de brahmines, se acercan en una última prueba. No se le puede negar nada a un brahmin que pide limosna; y a Karna no le queda más que sus dientes de diamante y su pecho de oro. Con sus manos heridas toma un pedernal, corta su carne, arranca sus dientes, y los ofrece al cielo, de donde cae una lluvia que lava los ensangrentados dones. Muere. Era aún perfecto, concluyen tranquilamente sus familiares.

Cuando todo ha terminado, cuando los demonios y los dioses se han aplacado, cuando la Tierra ha recibido ya su ración de muertos, Yudishthira se asegura, con la complicidad de Krishna, que su descendencia está preparada para reinar. Después los Pandavas y Draupadi deciden subir al Paraíso del Himalaya. Un pequeño perro corretea entre ellos. Son héroes, y están seguros de poder entrar vivos en el cielo.

Pero no será así. Uno tras otro se despeñan por las grietas, barrancos y precipicios. Yudishthira comenta la debilidad que les ha hecho vulnerables a la muerte. También Draupadi se tambalea y muere. "Ella sólo amaba a Arjuna", comenta el hermano mayor de los Pandavas, que es el único que se salva, junto con el perro, que no es otro que su padre.

Y llega el fin. Yudishthira sacará a sus hermanos del infierno y volverá a encontrar allá arriba, transformados, a los héroes muertos. La Tierra se encuentra aliviada. Sobre ella un joven rey inicia su gobierno. La diosa Ganja atraviesa el país de lado a lado. ¿Por cuánto tiempo?



# Sinopsis argumental

## 1.ª PARTE: LA PARTIDA DE DADOS

Un poeta narrador llamado Vyasa, anuncia a un niño que le va a contar la historia de su raza, y que este relato constituye "el gran poema del mundo".

Aparece entonces el Dios Ganesha, con cabeza de elefante, que se brinda a ser el escriba de este gran poema. Interrogado por el niño, le cuenta su historia y el por qué de su cabeza de elefante. Después se dispone a escribir.

Vyasa comienza por la historia de su propio nacimiento. Luego, él mismo interpreta a su primer personaje, y el rey Santanu, que se enamoró de Ganga, la diosa del río con la que tuvo un hijo admirable llamado Bhishma.

Veinte años más tarde Santanu se enamora de otra mujer, Satyavati, que es la madre del propio Vyasa, el poeta. Su padre para darla en matrimonio a Santanu, exige que el hijo que tengan sea el futuro rey. Santanu no puede aceptarlo, puesto que ya tiene un hijo, Bhishma. Entonces éste, por amor a su padre, formula un voto que le hará célebre: no conocerá jamás el amor de una mujer para no tener jamás un hijo.

Santanu se casa con Satyavati y tienen un hijo con una salud tan débil que es incapaz de conquistar una esposa en un torneo como manda la tradición. Entonces, Bhishma combate en lugar de su hermanastro y regresa con tres esposas en vez de una.

Una de ellas, Amba, está ya comprometida en secreto, Bhishma la deja marchar pero el novio de la joven la repudia. Sola y perdida en la tierra le pide a Bhishma que se case con ella.

Bhishma, fiel a su voto, se niega. Amba jura entonces que un día lo matará. Pero Bhishma ha recibido de los dioses el poder de morir el día que él mismo escoja. Por ello, es imposible matarlo, Amba no obstante, jura que le dará muerte.

El joven rey muere sin hijos, Ganesha y Vyasa se inquietan: ¿Ha terminado ya el gran poema del mundo, a falta de personajes? Es necesario que las jóvenes princesas tengan hijos. ¿Pero quién puede

engendrarlos? El único varón de la familia es Bhishma, que ha jurado no conocer mujer.

Satyavati pide entonces a su primer hijo, al propio Vyasa que fecunde a las dos princesas. El autor del poema se une a sus personajes, pero las princesas reaccionan mal ante su presencia, porque está sucio y desprende un fétido olor. Entonces, les anuncia que tendrán dos hijos pero que el primero será ciego, porque la primera princesa cerro los ojos, y que el segundo sera pálido porque la segunda princesa al contacto con el poeta perdió todos sus colores.

Estos dos hijos se llaman Dhritarashtra "el ciego" y Pandu "el pálido". Pandu es rey, pero enseguida es maldecido por una gacela a la que mató en pleno placer de amor: si se une a una de sus dos mujeres (Kunti y Madri) morirá instantáneamente.

Se aleja con ellas hacia las montañas, Kunti, su primera mujer, le hace saber entonces que posee un poder mágico. Puede invocar a un dios a su voluntad y tener un hijo con él. Inmediatamente este poder se pone a prueba y nacen tres hijos. Yudishthira, el primogénito, hijo del dios Dharma, hombre sincero y escrupuloso. Bhima, el más fuerte de los hombres, y Arjuna, el guerrero irresistible.

Madri, la segunda mujer de Pandu, utiliza a su vez el poder. Es madre de dos hijos gemelos, Nakula y Sahadeva. Gracias a sus dos mujeres, Pandu tiene cinco hijos de los dioses son: los Pandavas.

Dhritarashtra, por su lado, tras el exilio de su hermano se ha convertido en rey a pesar de su ceguera.

Se casa con Gandhari, que al descubrir la tarea de su esposo, decide colocarse sobre los ojos una venda que no se quitará jamás. Más adelante tras un parto extraordinario, es madre de cien hijos, que son los Kauravas. El primogénito se llama Duryodhana. Y trae consigo la cólera y todos los peligros.

Pandu muere, por que un día de primavera entre el amor y la vida ha elegido lo primero. La juventud del

mundo se acaba. Se aproxima una terrible guerra universal, incomprensible. Satyawati, la madre del poeta, desaparece para siempre en los bosques.

Bhishma, que es ya viejo, decide criar juntos a los dos grupos de primos, los Pandavas y los Kauravas. Pero todo los enfrenta y ya desde su juventud intentan matarse entre ellos.

Aparece un prodigioso maestro de armas, Drona, que descubre en Arjuna un arquero singularmente dotado. Le promete hacer de él el mejor, no vacilando en pedir a un joven rival, que dice ser su alumno, que se corte el dedo pulgar para hacerle perder fuerza y destreza.

La superioridad de Arjuna se pone en duda repentinamente, en el transcurso de su torneo, por parte de un recién llegado extraordinariamente peligroso, que se llama Karna. Muy bien recibido y consagrado rey por Duryodhana, Karna le jura una amistad total.

Pero Karna es en realidad el primer hijo de Kunti, un hijo que ella había tenido tiempo atrás con el Sol. Por consiguiente, es el hermano secreto de los Pandavas, contra el cual algún día, tendrá que luchar a muerte.

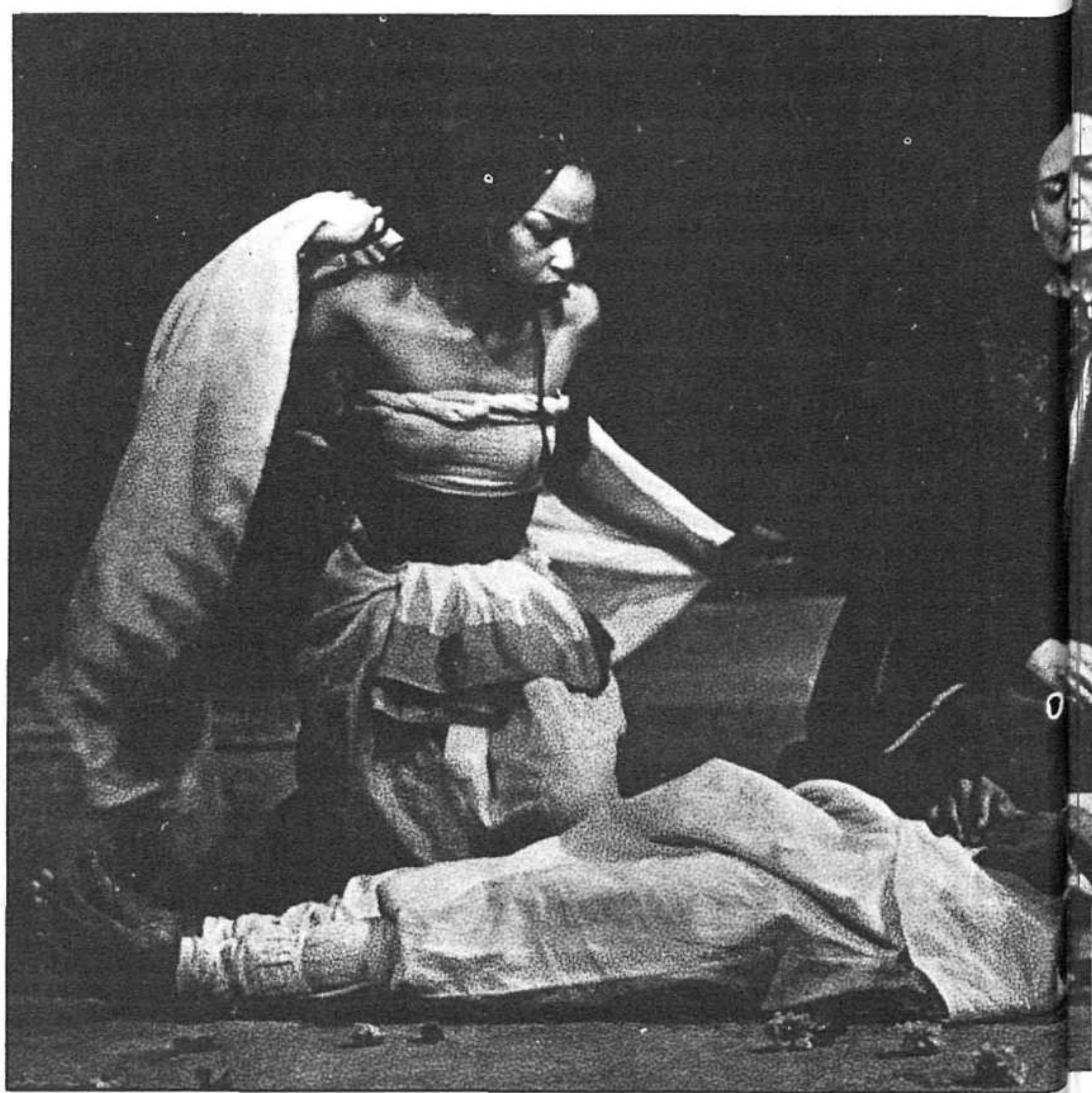
Los cinco Pandavas se casan. Esposan, a consecuencia de una frase imprudente de su madre, a una única mujer, la maravillosa Draupadi, que los unirá como el cemento. Mientras se van acumulando los malos presagios, aparece Krishna, de quien se dice que es una encarnación del dios Vishnu, venido a la tierra para salvarla del caos.

Siguiendo sus consejos, los Pandavas van a visitar al rey ciego, Yudishthira, a pesar de los gritos de su hermano Bhima, acepta un reparto injusto del reino, con la esperanza de alejar una guerra que todos adivinan inevitable.

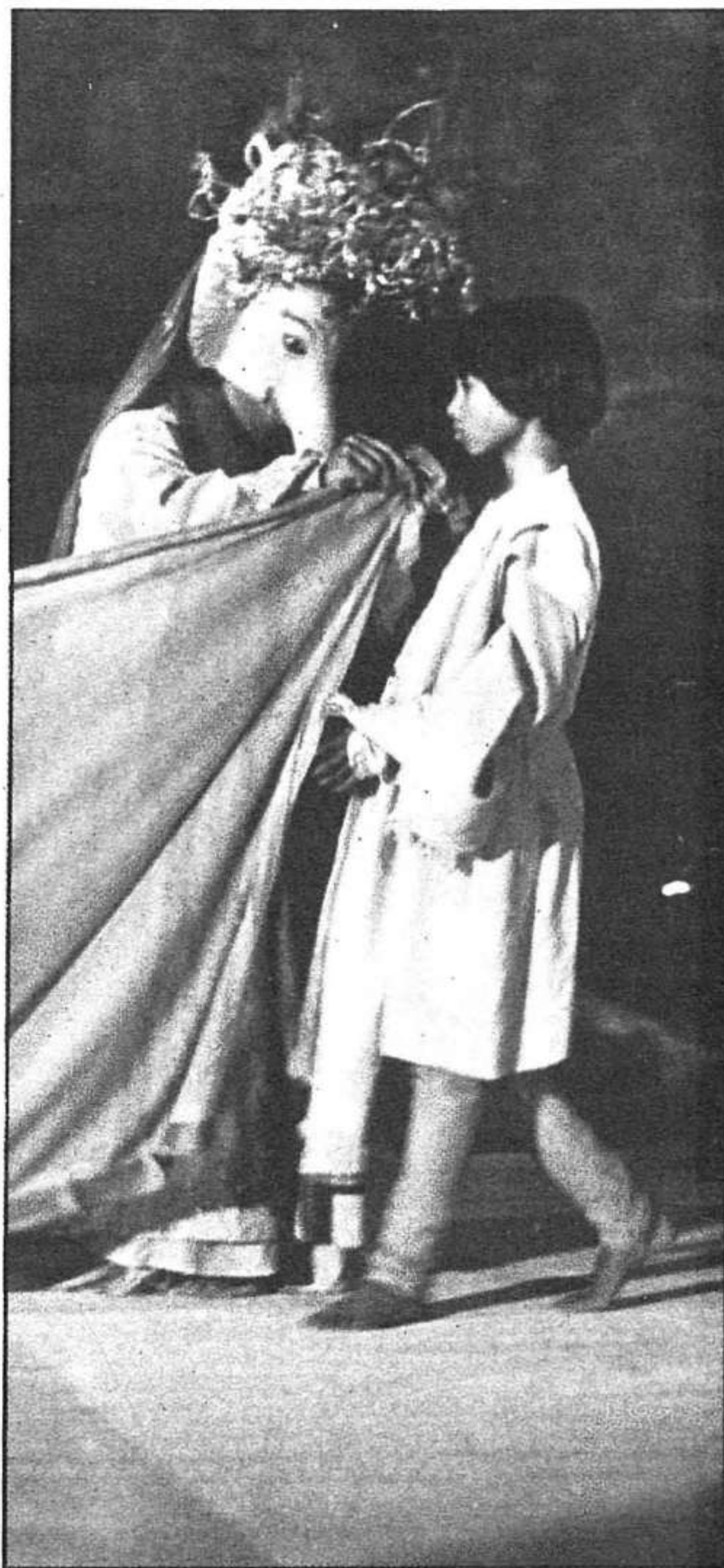
Transcurren algunos años felices. Yudishthira podría creer que el gran poema de Vyasa ha terminado. Pero no es más que el comienzo. Ahora, tiene que hacerse coronar como rey de reyes, lo que provoca una súbita y brutal revuelta de un joven príncipe llamado Sisupala, a quien Krishna corta la cabeza por medio de un arma prodigiosa.

Duryodhana, el mayor de los Kauravas no puede soportar la sabiduría y el poder de Yudishthira. Sigue los consejos de su tío, el astuto Sakuni, temible jugador de dados, e invita a jugar a Yudishthira, sabiendo que el juego es su debilidad.

Yudishthira acepta. Emborrachado por el juego o por otras razones secretas, pierde todo lo que posee: sus tierras, su reino, hasta sus hermanos. Pierde incluso su propia persona, y también a Draupadi, la esposa



Tres escenas de "La partida de dados", primera parte de la trilogía. (Fotos: Michel Dieuzaide).



común. Esta última es arrastrada en público. Quieren dejarla desnuda pero Krishna, invocado por ella, viene en su ayuda. Ella jura que algún día será vengada hasta la muerte. Habrá una guerra. Una guerra despiadada.

Quizás por evitar esa guerra es por lo que Yudishsthira acepta una última partida una especie de doble o nada, pero una vez más pierde. Los Pandavas y Draupadi se ven condenados a pasar doce años en los bosques, en el exilio, y un treceavo año disfrazados, en un lugar desconocido, sin que nadie pueda reconocerlos.

Se marchan. Vyasa describe su partida al rey ciego y a la reina.

Mientras que en su palacio, los Kauravas están preocupados, los Pandavas se han retirado al bosque. Allí, primero se encuentran con Amba que antaño había jurado matar a Bhishma y que busca desesperadamente a alguien que pueda realizar lo imposible. Una voz misteriosa en el bosque le dice que nada ni nadie domina la muerte, "salvo la muerte misma". Amba se marcha.

Draupadi y Bhima reprochan entonces a Yudishsthira su pasividad, su resignación. Ya que está claro que Sakuni hizo trampas con los dados, ¿No sería mejor alzarse y combatir? Yudishsthira se niega rotundamente. Mantendrá su palabra. Seguirá su "dharma".

Entonces Arjuna decide marcharse. Irá a las altas cumbres para buscar las armas divinas que un día habrán de serle necesarias. Deja a Draupadi bajo la protección de sus hermanos.

Cae la noche. Bhima monta la guardia mientras duermen los demás. Aparece, de repente, una criatura de la noche, una Rakshashi que se enamora locamente de Bhima. Este último lucha con su hermano y lo mata. Acto seguido yace con la mágica criatura y engendra un hijo. Este hijo, llamado Ghatotkatcha, jura que un día se alzaré para acudir en auxilio de su padre.

Los Kauravas han llegado al bosque.

Dushassana, el malévolo hermano de Duryodhana, quería deshacerse de los Pandavas. Pero Vyasa acude en su ayuda.

En el palacio, Kunti y Gandhari están preocupadas.

Duryodhana quiere conocer las razones de la expedición de Arjuna. Lo invoca valiéndose de la magia y descubre a Arjuna combatiendo con un misterioso cazador que resulta ser el propio dios Shiva. Shiva concede a Arjuna el arma suprema, Pasupata, que tiene el poder de destruir el mundo.

No es esto todo: Arjuna cuenta a Karna su viaje hasta las estrellas y cómo ha perfeccionado el manejo del arma con la ayuda del dios Indra, su propio padre.

No obstante, en los cielos una seductora criatura avanza hacia Arjuna y se le ofrece. El la rechaza y ella le maldice: un día perderá su virilidad y será como una mujer.

Los Pandavas, todavía en el exilio, rozan un día la muerte pasando cerca de un lago de aguas envenenadas. Pero Yudishthira vuelve a la vida a sus hermanos, respondiendô correctamente a todas las preguntas que le plantea el lago. Les es necesario ahora encontrar un lugar donde esconderse durante un año. Vyasa les dice: elegid el disfraz de vuestro pensamiento más secreto.

Mientras tanto Karma, que ha prometido la victoria a Duryodhana, decide él también conquistar el arma total. Los peligros están cada vez más cerca y son cada vez más graves. Krishna, que ha ido al bosque para encontrarse con Vyasa, está muy preocupado. El niño que acompaña al narrador también lo está.

Karna ha estado durante meses al servicio de un ermitaño todopoderoso, destructor de guerreros. Como recompensa, el ermitaño concede a Karna, al que ha tomado como criado, el arma suprema. Pero Karna, en un exceso de valentía (no emite ni un solo quejido mientras un gusano le orada el muslo), se muestra como un guerrero. El ermitaño, enfurecido, le maldice y le asegura que en la hora de su muerte se olvidará de la fórmula secreta.

Llega el año en que los Pandavas deben permanecer disfrazados según los términos de la partida de dados. Yudishthira, presentándose como un bhraman pobre mientras que sus hermanos y Draupadi se hacen pasar por criados, encuentra asilo en el palacio de Virata.

En este momento, Yudishthira anuncia la llegada de una época negra, el Kaliyuga.

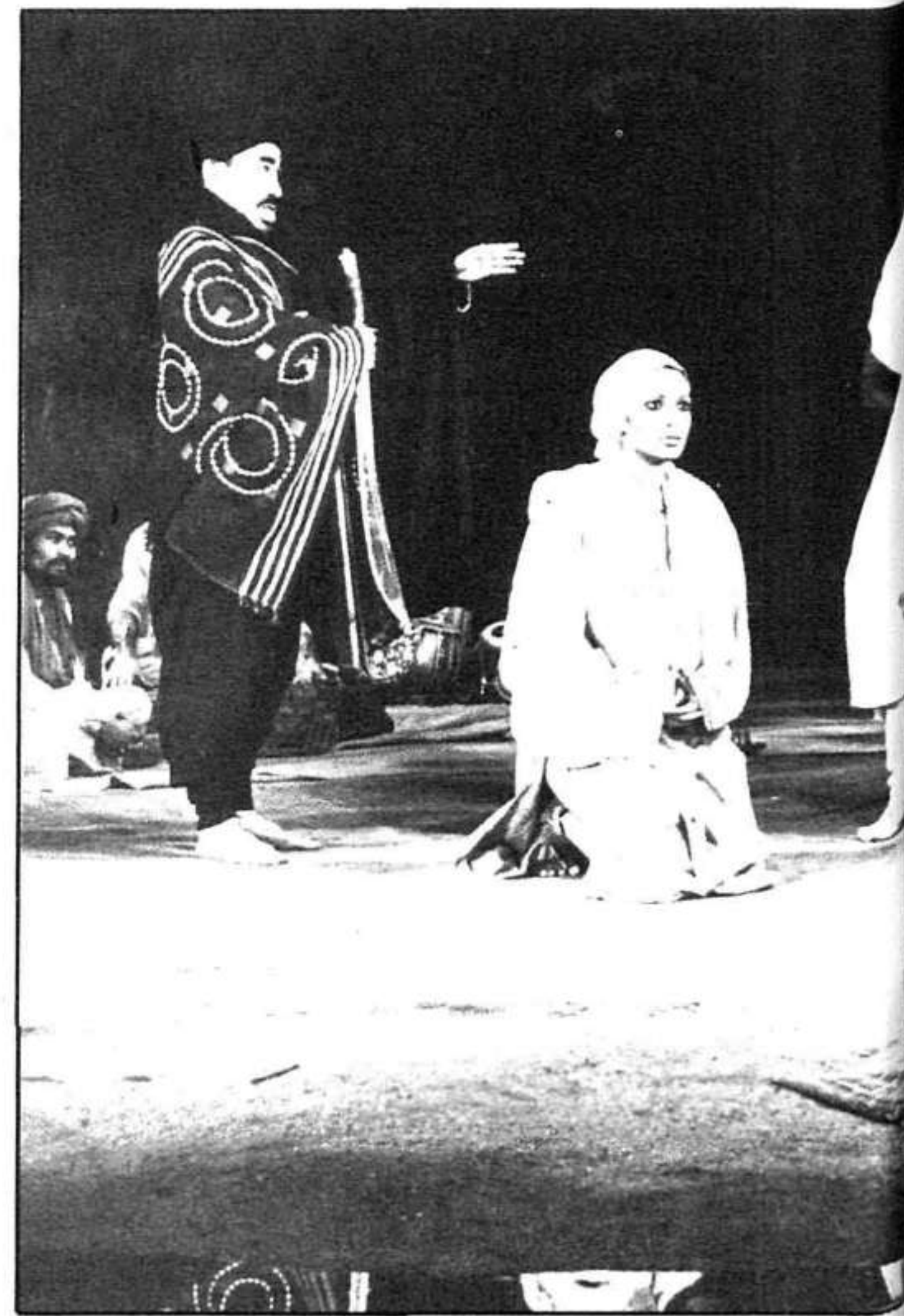
En la corte de Virata, un general llamado Kirchaka se enamora de Draupadi y hace todo posible por poseerla, llegando incluso a las amenazas. Draupadi pide ayuda al poderoso Bhima, que ocupa su lugar en la cita amorosa y destroza al enamorado general.

Mientras tanto, Duryodhana ha lanzado un ataque contra el reino de Virata, quien confía sus tropas a su joven hijo Uttara. Pero éste no tiene conductor para su carro, Draupadi —que desea la guerra por todos los medios— designa a Arjuna como el mejor cochero del mundo, aunque tenga la apariencia de un travestido profesor de danza.

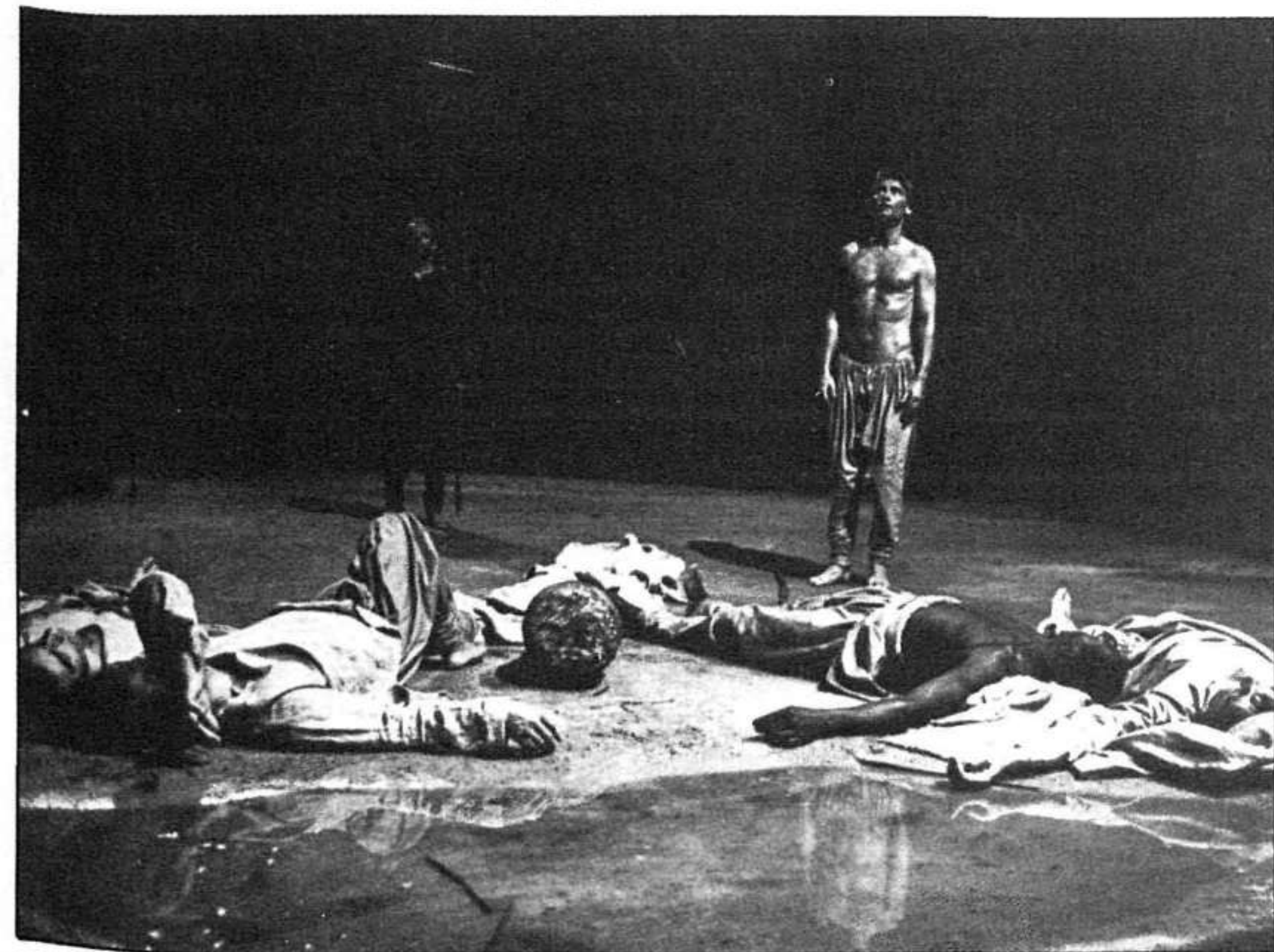
Arjuna no puede negarse al combate y sale victorioso. Los Pandavas se descubren, un poco antes de la



*Tres escenas de "El exilio en el bosque". Sobre estas líneas, a la izquierda, Duryodhana invoca a Arjuna. A la derecha, Yudishthira responde a las preguntas de Dharma. Abajo, la corte de Virata.*



## IO EN EL BOSQUE



fecha fijada. Antes de dejar el reino de Virata, escuchan a Vyasa relatar la historia de una antigua destrucción del mundo, ese mundo que, sin embargo, continuaba vivo y entero, en el vientre de un solo niño.

Se aproxima la guerra. Duryodhana no quiere devolver el reino a sus primos por haberse descubierto antes del día señalado. Va a solicitar a Krishna que sea su aliado. Arjuna hace lo mismo.

Arjuna deja a Duryodhana todas las armas de Krishna y escoge al propio Krishna sólo y sin armas. Le pide que sea el conductor de su carro. Krishna acepta.

Entre los Kauravas, el rey ciego, débil ante sus hijos, presiente él también la llegada de la guerra. Pide al anciano Bhishma, guerrero sin igual, que toma el mando supremo; Bhishma acepta de mala gana imponiendo una condición; Karna no debe combatir, Karna enfadado, le contesta: "No combatiré hasta tu muerte".

Krishna vienen como embajador para tratar de conseguir la paz. Habla a Duryodhana que no le escucha.

Aparece entonces bajo su forma universal, la que no pueden ver los que no saben ver. Habla a Bhishma, quien está comprometido con los Kauravas. Le habla también a Kunti, que hace lo posible para empujar a sus hijos a la guerra. Por fin se dirige a Karna, llegando a recordarle que es hermano de aquellos a quienes va a combatir. Pero Karna, abandonado desde su nacimiento por su madre, siente llegar el fin del mundo y lo anuncia. Combatirá al lado de los Kauravas, aunque ya presienta su derrota y su muerte.

En el momento de iniciar el combate Arjuna se derrumba en presencia de sus familiares, contra los que va a combatir. Decide no luchar, Krishna, que es su cochero, le habla en el campo de batalla. Este episodio es la célebre Bhagavad-Gita, guía para obrar con rectitud y firmeza.

Comienza el combate. Bhishma, que se muestra invencible, recibe una noche la visita del espíritu de Amba. Viene a anunciarle que ella ha muerto, que se arrojó al fuego y que, gracias a una nueva reencarnación, es ahora un varón. Su nombre es Sikhandin.

Los Pandavas van a preguntarle a Bhishma cual es el modo de vencerle, ya que de otra forma la matanza se prolongaría hasta la destrucción universal. Bhishma responde: "Poned a Sikhandin en primera línea y decidle que me golpee"

A la mañana siguiente, frente a Sikhandin, lanza un último desafío. Pero su voluntad de vivir le abandona. Deja caer sus armas y es alcanzado por una flecha que no ha sido lanzada por Amba-Sikhandin (quien de repente olvida todos los motivos de su odio) sino por Arjuna.

Bhishma no morirá hasta más tarde. Permanecerá tendido sobre un lecho de flechas hasta el final de la batalla. Ahora es Karna quien va a entrar en combate, lo que pone muy contento a Duryodhana.

Drona, el maestro de armas, toma el mando. Coloca a sus tropas en una formación que sólo el conoce, el disco de guerra, una formación que nadie sabe como vulnerar. Nadie, salvo Arjuna. Si Arjuna es apartado del combate, Drona garantiza la victoria.

Karna permanece solo durante la noche. Kunti se le acerca (ya sabe ella que esta vez él va a combatir) y quiere convencerle para que se una a los Pandavas. Le confiesa que es su madre y le pide perdón. Pero Karna permanece inflexible. Combatirá contra sus hermanos. Hace a Kunti una sola promesa, sólo matará a Arjuna, porque uno de los dos debe morir. De este modo, tras el combate, muera quien muera, ella seguirá teniendo el mismo número de hijos.

Arjuna tiene una segunda esposa. Subhadra, la hermana de Krishna. Tienen un hijo de 15 años, Abhimanyu, que desde el vientre de su madre y oyendo hablar a su padre, aprendió la manera de forzar el disco de Drona.

Como Arjuna se encuentra lejos, enredado en un combate que se lanzó para distraer a sus tropas, Yudishthira confía a Abhimanyu la misión de abrir brecha en el disco.

Abhimanyu lo consigue brillantemente. Pero cuando Bhima y Yudishthira intentan seguirlo por la brecha abierta, resultan detenidos por el poder mágico de un solo hombre, llamado Jayadratha.

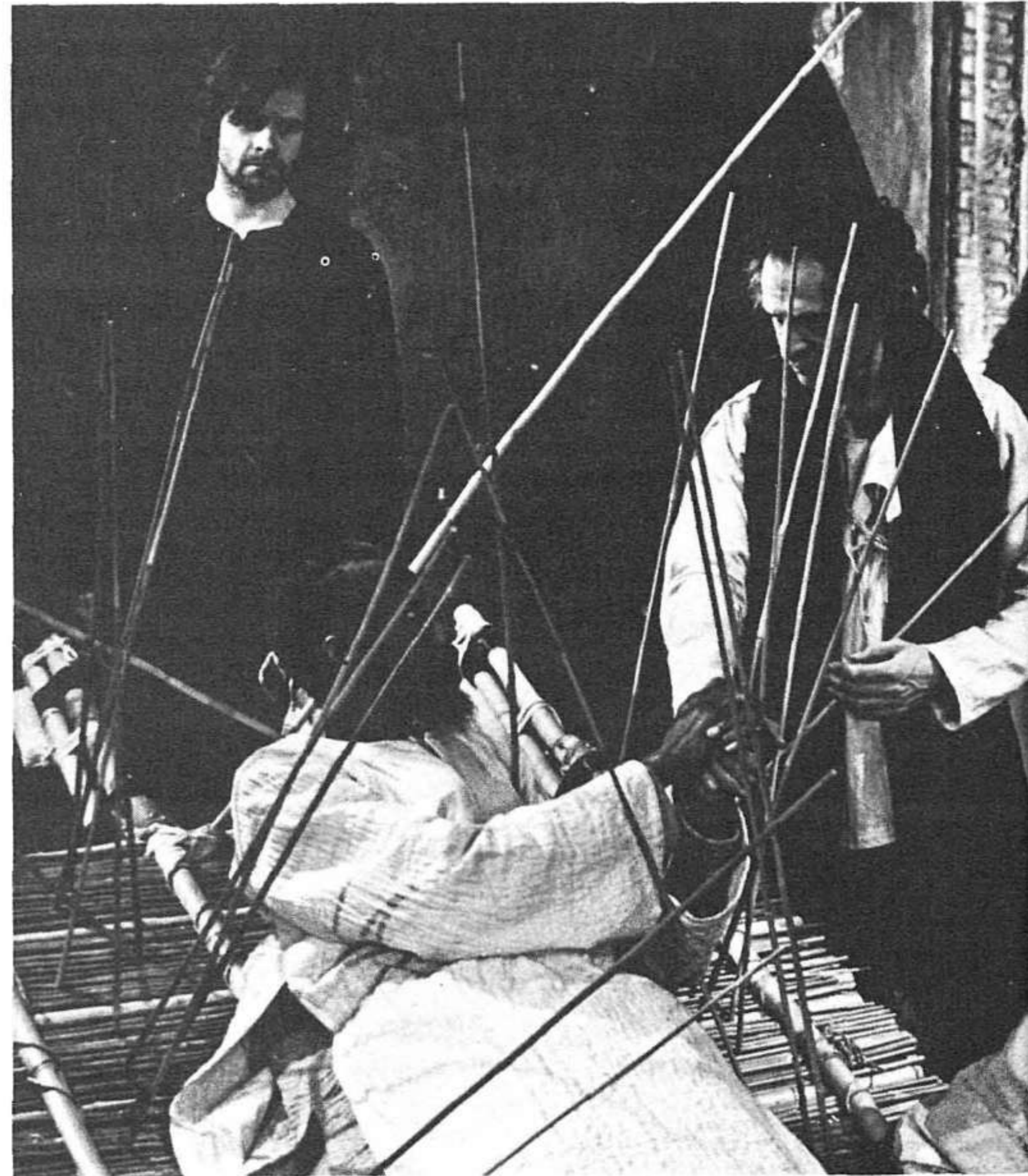
Abhimanyu, pese a su bravura, cae abatido.

Vyasa cuenta a Yudishthira el origen de la muerte que, según él, no mata a nadie. Arjuna regresa al campamento. Transido por la cólera y el dolor ante el cuerpo de su hijo, jura matar a Jayadratha el día siguiente, antes de la puesta del sol. Si no lo consigue, jura solemnemente que se arrojará al fuego.

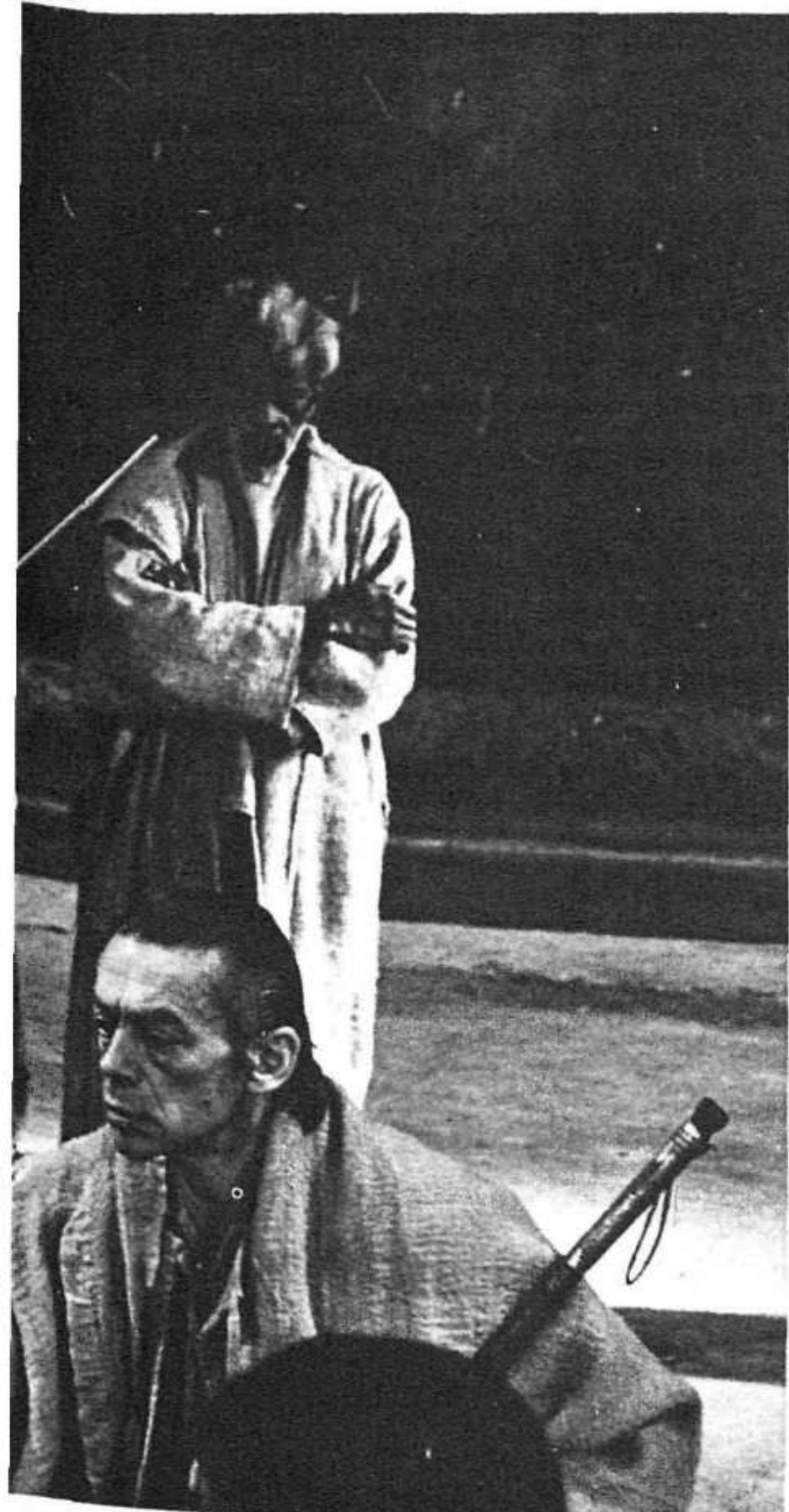
Es una terrible promesa. El propio Krishna está angustiado. Al día siguiente, Jayadratha aparece fuertemente protegido y Arjuna no puede alcanzarlo. Es necesario una astucia extraordinaria de Krishna, quien logra oscurecer un instante el sol, para que Arjuna pueda abatir a Jayadratha y permanecer así con vida.

Al otro día, Karna se arroja a la batalla con furia. Posee una lanza mágica que le concedió un día un dios y que mata de forma irremisible a un ser vivo. Reserva esta lanza para Arjuna.

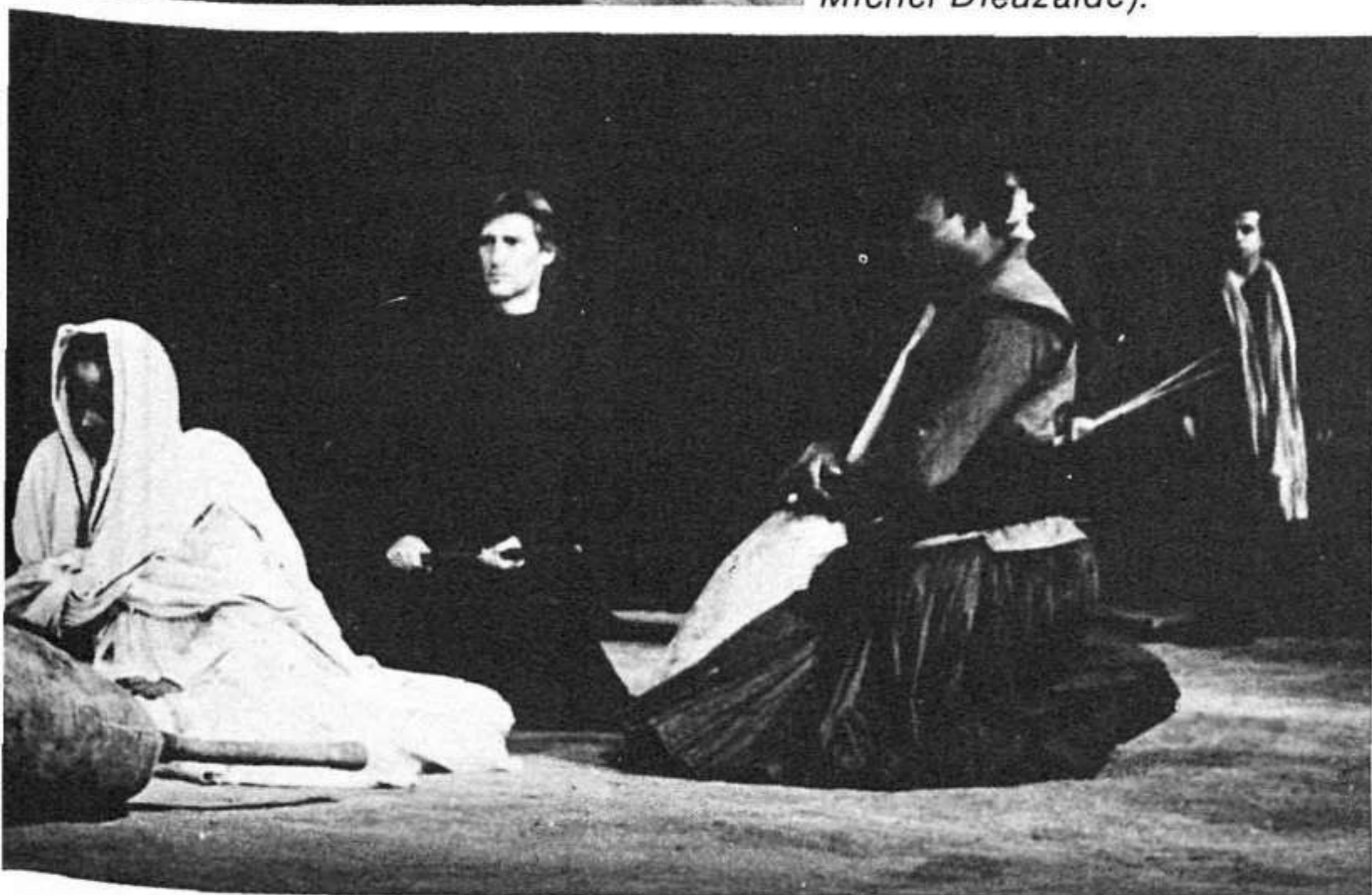
Para desembarazarse de esta lanza, Krishna llama a Ghatotkatcha, el hijo de Bhima y de la criatura del



# LA GUERRA



*Dos momentos de "La guerra". Arriba, la agonía de Bhishma. Abajo, el llanto sobre el cadáver de Abhimanyu. (Fotos: Michel Dieuzaide).*



bosque. Aparece para salvar a su familia humana. Por la noche, un combate terrible le enfrenta a Karna. Este no puede acabar con el demonio más que empleando su lanza mágica, que sólo puede utilizar una vez. Ghatotkatcha muere, pero Krishna está radiante de alegría, Karna es ahora vulnerable y Arjuna podrá matarlo.

Primero hay que abatir a Drona, que es un invencible que domina al mismísimo Arjuna. Para conseguirlo, hay que conocer su debilidad: su amor por su hijo Aswhattman, así como una maldición que pesa sobre él. Bhima mata a un elefante gigante llamado también Aswhattaman y, mediante una superchería, anuncia a Drona la muerte de su hijo. Drona que sospecha que es mentira, le pide a Yudishsthira que le diga la verdad. ¿Ha muerto su hijo, sí o no? Para salvar a sus ejércitos Yudishsthira se ve obligado a semi-mentir, cosa que le desespera. El nunca había mentido. Drona se siente abandonado por su energía y se deja matar.

Aswhattaman, el hijo de Drona, a petición de Duryodhana lanza el arma total para vengar a su padre, Krishna logra encontrar una protección contra el arma, que se disuelve en el gran espacio.

Es el turno de Karna. Parte hacia la batalla rodeado de malos presagios, conducido por un inquietante cochero que es, quizá, el propio dios Shiva.

Después de derrotarle, perdona a Yudishsthira tal y como prometió a Kunti, y rechaza a Arjuna. Yudishsthira, aterrizado por Karna insulta a Arjuna y éste, presa de cólera, amenaza de muerte a su hermano mayor. Pese a los esfuerzos de Draupadí, la desesperación y el enfrentamiento anidan entre los Pandavas.

Es entonces cuando Bhima, gravemente herido, ve llegar a Dushassana, cuya sangre y cuyas tripas habían jurado beberse y comerse, largo tiempo atrás. Cumple ahora su promesa, mientras que Draupadí lava sus cabellos con la sangre del cadáver.

Duryodhana pide a Karna que vengue a su hermano. Karna se enfrenta por fin con Arjuna en un combate decisivo. Es la propia Tierra quien decide la muerte de Karna, atrapando en el barro la rueda de su carro, Karna trata de invocar el arma total, pero se le han olvidado las palabras. Muere, tal y como había predicho la maldición.

Ahora le toca el turno a Duryodhana quien resiste hasta el final sin rendirse. Se esconde bajo las aguas de un lago, solidificándose por arte de magia. Únicamente sale para combatir con Bhima, quien lo mata a traición golpeándole las piernas (acto prohibido en las reglas de combate). Antes de morir, escucha el relato

que le cuenta Aswhattaman, el hijo de Drona. Aswhattaman se infiltró en el campamento de los vencedores, los Pandavas, y llevó a cabo una terrible e inútil matanza. Los Pandavas ya no tienen descendencia. Duryodhama muere satisfecho.

En el campo de batalla aparece Bhishma, cuyo fin está próximo. Los Pandavas descubren que Karna era hijo de Kunti, y que, entre su lealtad y sus hermanos, ha preferido lo primero.

Yudishsthira decide entonces renunciar a un trono tan ensangrentado y retirarse a los bosques. Draupadi trata de retenerlo. Bhishma le habla y le enseña que, en la peor de las desgracias, el hombre conserva siempre una vaga esperanza y "el sabor a miel". Después Bhishma muere, ya que su hora ha llegado. Dhritarashtra, el rey ciego, en un arrebato de cólera se imagina que estrangula a Bhima entre sus brazos. Pero Krishna ha previsto este último ataque de rabia y ha sustituido a Bhima por el cuerpo de un hombre muerto.

La mirada de Gandhari está tan repleta de dolor (todos sus hijos han muerto) que atravesando la venda de sus ojos quema el pie de Yudishsthira. Finalmente, maldice a Krishna, a quien responsabiliza de todas las desgracias.

Krishna acepta esta maldición sin sorprenderse. Pero replica a Gandhari que la luz ha quedado a salvo aun cuando ella no sea capaz de verla. Yudishsthira acepta reinar.

Ahora, es el propio Krishna el que muere muy sencillamente, asesinado en un bosque por error. Antes de morir, tiene tiempo de salvar a un niño, el que llevaba en su seno la joven esposa de Abhimanyu. De este niño es de quien descende el niño al que se está narrando la gran historia.

Transcurren treinta y seis años. El rey ciego, Gandari y Kunti se encuentran cerca de un río. Hablan del pasado, de esa guerra inolvidable. El rey ordena a su mujer que se retire la venda, al menos una vez, antes de morir. Ella engañándole, le contesta que ya se la ha quitado, cuando en realidad la conserva, fiel a su voto.

Después se dirigen hacia un incendio que se ha declarado en el bosque.

Yudishsthira envejecido, llega al paraíso, llevando un perro en sus brazos. Sus hermanos y Draupadi, que salieron con él desde la tierra, han caído durante el ascenso, en la cima de la montaña. Un guardián les dice que si quiere entrar en el paraíso ha de dejar el perro. Se niega y entra de todas formas, como si se tratase de una prueba más.

En el paraíso, que es "la región inconcebible", le esperan aún más sorpresas. Sus enemigos están allí, sonrientes y felices. Sus hermanos y Draupadi parecen estar sumidos en el sufrimiento. ¿Por qué? Yudishsthira se plantea las últimas preguntas antes de entregarse a la paz eterna.



*La muerte de Abhimanyu.  
(Foto: Michel Dieuzaide).*



# El relato de Vyasa

- VYASA    Tiempos negros se aproximan. Los sabios lo conocen y pocas cosas sobrevivirán. Pero me han contado esta historia. Escucha bien antes de que marchemos.  
*(Todos se disponen a escuchar a Vyasa).*
- VYASA    Hace ya largo tiempo perecieron todas las criaturas. Este mundo no era más que un mar, una ciénaga gris, brumosa, fría. Sólo un anciano consiguió salvarse de la destrucción. Se llamaba Markandaya. Caminaba sin descanso sobre las aguas verdosas. Agotado, sin poder encontrar en ninguna parte un refugio, un ser vivo, con el espíritu desesperado y la garganta llena de angustia, de pronto, sin saber por qué razón, se detuvo, se volvió y contempló un árbol que surgía del pantano. Era una higuera y al pie de ella apareció un niño sonriente y muy hermoso.  
*(El adolescente ocupa su lugar e interpreta la escena junto a Vyasa).*
- VYASA    Markandaya se detuvo sin aliento, vacilante, sin poder comprender la presencia de este niño.  
ADOLESCENTE    Y el niño le dijo: Veo que buscas el descanso. Entra en mi cuerpo.  
VYASA    El anciano sintió dentro de sí, súbitamente, un gran desprecio por su dilatada vida humana. Cuando el niño abrió la boca se levantó un viento muy fuerte y Markandaya se vio arrastrado, atraído, impulsado hacia su boca. Por ella entró a pesar suyo, completamente, y fue a caer en el vientre del niño. Cuando llegó al fondo miró alrededor y vio un riachuelo, árboles, rebaños. Vio mujeres que llevaban agua. Una ciudad. Calles, gente, ríos. En el vientre del niño contempló la tierra entera, tranquila, hermosa. Pudo ver el océano, el cielo inmenso. Caminó durante largo tiempo, más de cien años, sin jamás alcanzar el final de aquel cuerpo. Después se levantó un viento de nuevo. Se sintió aspirado hacia lo alto. Salió por la misma boca del niño por donde había entrado y le volvió a contemplar debajo de la higuera.
- ADOLESCENTE    El niño le miró sonriendo y le dijo: Espero que ahora hayas descansado.

Este cuaderno monográfico coordinado por Georges Banu es una co-edición entre la revista teatral de Bruselas (Bélgica) "Alternatives Théâtrales" y el periódico "El Público" del Centro de Documentación Teatral, editado con motivo de la programación del *Mahabharata* de Peter Brook en el Festival de Otoño de Madrid y en el Memorial Xavier Regàs de Barcelona, el mes de octubre de 1985.





*La peregrinación a la India de Peter Brook ha tenido casi el carácter de un viaje a los orígenes; el suyo ha sido un baño lustral en el cauce sin orillas del gran libro de la epopeya, que mezcla a los dioses y a los hombres en una ingente cosmogonía. De esa impresionante encrucijada de mitos, creencias religiosas, filosofías y episodios históricos dice Brook haber vuelto interiormente reconfortado. El "Mahabharata" es un paso más en un largo ejercicio de ascesis, de despojamiento en busca de lo esencial, porque el teatro para Brook no es un fin en sí mismo, sino que forma parte del aprendizaje de la vida.*



**MINISTERIO DE CULTURA**

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música