

Eugenio Barba

ELOGIO DEL INCENDIO

Discurso de agradecimiento por el título de doctor honoris causa conferido por el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) de Buenos Aires, el 5 de diciembre del 2008.

My speech is like smoke and my body is the burning: mis palabras son como humo, y es mi cuerpo el que se quema. Elijo esta imagen, incluso para evitar que el título de mi discurso – Elogio del incendio – parezca un apología de la destrucción. Quiere ser, sin embargo, celebración de la metamorfosis y, en consecuencia, de la resistencia. La imagen inicial es el título de una obra de Deb Margolin, actriz y dramaturga estadounidense, una artista batalladora, que actúa frecuentemente sola. Su cuerpo, entonces, es todo su espacio escénico, e incendiar se revela sinónimo de estar-en-vida.

Durante siglos los espectadores han visto actores y actrices en una luz-en-vida, móvil, llena de sombras imprevistas y variables, muy diferentes de nuestra luz eléctrica, dócil y domesticada.

Cada uno de nosotros ha vivido al menos una vez la experiencia de un espectáculo que nos ha quemado, reduciendo a cenizas lo que pensábamos era el teatro, el arte del actor y nuestro rol de espectador.

Hay niños y viejos, enamorados y dementes que han visto inolvidables y fugaces espectáculos en las llamas del hogar o en las fogatas del campo.

Están las antorchas que artistas visionarios han lanzado en la práctica y en la idea misma de nuestra profesión, creando hogueras que han alimentado con la coherencia de su accionar.

El teatro es “la tierra del fuego”.

Hablando de teatro, sobre todo entre los profesionales y los entendedores, la realidad del fuego regresa como un leitmotiv: el *fuego* de la actuación, el público que se *enardece*, el *ardor* de las pasiones y de los aplausos. Cuando una comedia es de verdad *brillante* y saca *chispas*, cuando el actor trágico *arde* de pasión y rebelión o la actriz se *inflama* de desdén o ansias de venganza, el espectador, aterrorizado y feliz, es rozado por una duda: ¿es sólo una impresión, o en alguna parte se está incubando un incendio?

Durante siglos los teatros no pudieron sustraerse a su cita con las llamas, inesperada e imprevista, pero también obligada. Se incendiaban promedio una vez cada cincuenta años.

Todos los teatros de San Francisco se calcinaron en la hoguera que duró tres días luego del terremoto del 18 de abril de 1906: Grand Opera House, Tivoli Opera House, Alcazar, Fischer's & Alcazar, California, Columbia, Majestic, Central, Orpheum, sin contar las salas más chicas y el teatro de Chinatown.

Se incendiaron el Théâtre de la Porte Saint-Martin, el Châtelet y el Théâtre Lyrique durante la Comuna de París de 1871, cuando los comunards prendieron fuego a los edificios públicos.

José Posada inmortalizó el incendio y la destrucción del teatro de Puebla en una litografía que se volvió popular en México, mientras las llamas y la devastación del Bolshoi Teatro de Moscú en 1942, causada por las bombas alemanas, le inspiró a Stalin un discurso que encendió el espíritu patriótico de su pueblo.

Casi una entera generación teatral pereció entre las llamas, el 5 de septiembre del 2005, en el teatro de Beni Sweif, en la región meridional de Egipto. El fuego carbonizó a más de cuarenta artistas, directores, estudiantes de teatro, críticos y estudiosos que asistían a *Grab your dreams* dirigido por Mohamed Shawky. Eran el núcleo del movimiento teatral de la generación de los años '70 y '80.

A veces el teatro que arde parece empujar a sus habitantes, a los actores, hacia otras ciudades, exilios o nuevas aventuras, como le sucede a Wilhelm Meister en la novela de Goethe. O como se imaginó el pintor que representó la máscara de Jodelet huyendo del incendio del Théâtre du Marais en París en el 1634. Pero, si fueron catástrofes, ¿cómo considerarlas metáforas?

Todo el Pabellón Holandés de la Exposición Colonial de 1931 se convirtió en cenizas, se salvó sólo el teatro. Era el somnoliento verano del 1931 en París, y los diarios supieron conmover a sus lectores describiendo a los actores balineses en fuga, apretando en sus pechos sus dorados trajes. Muchos parisinos fueron a ver los espectáculos de estos extravagantes bailarines que no dudaron en arriesgar la vida por salvar sus oropeles. Entre ellos, Antonin Artaud.

Al final de la introducción de *El teatro y su doble*, Artaud habla de fuego. Parece aludir al martirio y, sin embargo, se trata de vida. Explica lo que debería ser la cultura y lo que la cultura no es. El humo de sus palabras es exhalado por un cuerpo. Por esto conviene traducir sus palabras literalmente, como un mantra contra el espíritu de su siglo y del siglo en el cual vivimos:

Cuando pronunciamos la palabra vida debe entenderse que no hablamos de la vida tal como se nos revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan. Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras.

Artaud no habla explícitamente de actores. Y sin embargo esos signos, el del suplicio y el de la hoguera han sido inmediatamente entendidos como una imagen extrema e ideal del actor. Julian Beck y Judith Malina hicieron de ella la piedra angular de su Living Theatre, el teatro *vivo*.

Antonin Artaud fue el más pobre, el que más padeció, ciertamente el menos acreditado profesionalmente entre los protagonistas de la gran reforma del teatro en la primera mitad del siglo pasado. Desde el punto de vista del oficio tiene poco que enseñar. Hoy lo contamos entre los maestros, pero no fue nunca un maestro. Fue el alumno de la propia alma dividida. Aprendió muchísimo de ella. Unió indisolublemente el corazón del arte teatral a los sufrimientos del alma enferma. Artaud no depuso las armas, continuó toda la vida sucumbiendo, volviéndose a poner en pie y combatiendo. Hasta la noche en la cual se sentó en su cama y comprendió que la hora había llegado. Se sacó un zapato y, teniéndolo en la mano como un amuleto, inició el último viaje.

Artaud nos indicó a nosotros, pueblo del teatro, no los secretos del oficio, sino lo que, a través del oficio, debemos sufrir y, tal vez, esperar: el exilio. Es apenas una ínfima parte de nuestra profesión. Pero sin esa ínfima parte, arte y oficio son sólo una llamarada.

Sabemos porqué los teatros se queman y son quemados: por negligencia, por la crueldad del cielo, por especulación, por delincuencia, por fascismo, por venganza y amenaza, por vejez.

En el teatro, en esta “tierra del fuego”, aparecen dos naturas diferentes. Una es catástrofe, la otra transformación. Una destruye, la otra refina, refuerza el hierro y separa el oro del lodo al cual es

incorporado. De este segundo fuego hago el elogio. De este segundo fuego nuestra profesión extrae la vida y su valor. Su danza.

¿Bailamos? Sí, bailamos. O bien no, no bailamos: hacemos teatro. Pero ¿quién sabría decir dónde está la diferencia, por dónde pasa el confín?

Bailamos siempre, pero no siempre para adecuarnos a un género estético. Bailamos como sobre carbones ardientes, porque esta danza es esencialmente un rechazo no destructivo, una guerra no violenta a la naturaleza que nos sujeta y, en consecuencia, más o menos conscientemente, un rechazo de la historia a la cual pertenecemos. *Como si* tuviéramos alas; *como si* pesadísimas raíces se hundieran en la tierra bajo nuestros pies; *como si* nuestro “yo” fuera otro. *Como si* de verdad fuéramos libres. Pero humildemente, porque esta danza tiene la humildad de un oficio, poco más que un ejercicio del *como si*. Y para los espectadores es sobre todo un *pasatiempo*.

Si algo parece no poder asociarse al elogio del incendio, es justamente la idea de un pasatiempo. Sin embargo...

Nuestro arte no está hecho para ser arte. No se desvive por alcanzar una forma definitiva. Se desvive para desaparecer. Es un arte arcaico, no sólo porque hoy está excluido o se excluye del espectáculo principal de nuestro tiempo, el espectáculo de la imagen reproducida y reproducible. Pero sobre todo porque bajo la apariencia de un pasatiempo puede esconder una búsqueda espiritual, algo que sacude, fortifica y a veces modifica nuestra consciencia y nos sumerge en una condición gobernada por otros valores.

Debemos permanecer con los pies bien plantados en la tierra y los ojos fijos en la taquilla. Pero no debemos olvidar que el teatro es ficción en tránsito hacia otra realidad, hacia el rechazo de la realidad que creemos conocer. El teatro es ficción que puede cambiar tanto a los que actúan como a los que observan. Nada de altisonante, de amenazante, de herético o de loco. Sólo pasatiempo.

Ser pasatiempo es el nivel elemental de nuestro arte, así como el pan lo es para la cocina mediterránea. No se come sin pan. Pero el pan sólo a la larga no basta.

A veces el pasatiempo es un valor en sí mismo. Cuando el tiempo parece no pasar más, para quien ha sido privado de la libertad, para quien se mantiene en pie frente al propio sufrimiento, a la amputación de la propia identidad, o a la muerte, el pasatiempo puede ser la fórmula de la vida, la resistencia al horror. Dostoievski narra cómo el vaudeville hecho con trajes señoriales y las cadenas en los pies, en la katorga siberiana, fuera para los condenados un modo de *reconstruirse una vida*. Para un grupo que he conocido, hacer modestamente teatro, como amateur, en los años de la guerra entre el ejército y Sendero Luminoso, en Ayacucho, Perú, era una acción cercana al heroísmo. Eran actores porque deseaban tener también una balsa fuera del horror.

En Europa, durante el Renacimiento, uno de los modos de festejar no eran simplemente los fuegos artificiales, sino el incendio. El poderoso que organizaba los festejos compraba una o dos casas populares, echaba a sus habitantes, las vaciaba, las llenaba de fuegos artificiales y pólvora, luego las hacía incendiar y explotar. El espectáculo era muy aplaudido.

Para quien no está directamente implicado, el incendio puede ser un espectáculo. Y para quien lo cuenta puede ser una metáfora de la fuerza demoledora del teatro en el corazón de una ciudad, de su naturaleza de foco de infección moral. O bien, una imagen de la vocación de los actores por estar “sin techo”, siempre listos a ser desahuciados: por el fuego, por los integristas, por la autoridad, por la explotación económica.

En el país en el cual quemaron el teatro El Picadero, tal vez no debería usar el incendio como una metáfora.

Cuando leo que en Argentina reinaba la paz de los cementerios; que hubo treinta mil desaparecidos, miles de presos políticos y un millón de exiliados; que el pueblo se había quedado sin sus líderes - muertos, presos o fuera del país - y que toda forma de organización parecía casi imposible - el Teatro Abierto se me aparece como la *danza sobre esos carbones ardientes* de un puñado de actores, directores, autores, escenógrafos y técnicos, apenas doscientos, frente a la violencia de la Historia.

El comando de la dictadura que incendió la sala del Picadero en agosto del 1981 no había previsto que su acto criminal habría desencadenado una *danza* mucho más grande. Otros productores ofrecieron sus espacios al Teatro Abierto, pintores donaron cuadros para recoger fondos y las personalidades más notables de la cultura expresaron su adhesión. Así describió esta *danza* el escritor Carlos Somigliana: “el objetivo profundo del Teatro Abierto fue el de volvernos a mirar nuestra cara sin avergonzarnos”.

Hay un fuego que no cesa de arder en las conciencias y en las memorias de los teatristas, como también en los edificios teatrales.

La noche del 7 de mayo de 1772, en Amsterdam, durante la representación del *Déserteur* de Monsigny, obra cómica en tres actos, se desató un incendio que destruyó completamente el teatro Schouwburg, cobrándose dieciocho víctimas. En apenas tres años fue reconstruido un nuevo edificio, más imponente y suntuoso.

Hasta 1941, el Schouwburg fue el teatro de la ciudad, situado en el Plantagebuurt, el corazón del viejo barrio judío de Amsterdam. En octubre de 1941, los nazis que habían ocupado Holanda, cambiaron su nombre por Joodsche Schouwburg (Teatro Judío) sólo para actores, músicos y espectadores judíos. En septiembre del 1942 el teatro fue cerrado y transformado en un lugar para reagrupar hebreos. 104.000 hombres, mujeres y niños fueron amontonados, y de allí transportados a los campos de exterminio de Alemania y Polonia.

De centro de cultura y diversión, el teatro Schouwburg se transformó en un oscuro lugar de angustia y dolor. Luego de la guerra aquel espacio no podía retomar su función original y permaneció cerrado durante años. Fue elegido para volverse un lugar de la memoria. Hoy, entrando en el ex-teatro, vemos flamear una llama eterna.

Con esta imagen de una llama de pura memoria, que se quema sin humo de palabras y sin cuerpo podría cerrar este discurso.

Cerraré, sin embargo, con un brindis imaginario. Como se usa en teatro, cuando se apela al mimo en vez de recurrir a los objetos materiales.

Imagínense que aquí, sobre este púlpito, hay una botella de cerveza. Y regresamos a la ribera del Támesis, a una de nuestras antiguas patrias teatrales.

Encontramos la noticia del primer incendio en la historia del teatro europeo en una carta del noble inglés Sir Henry Watton, datada el 2 de julio de 1613 y enviada a Sir Henry Bacon. Comienza así: “Y ahora dejemos descansar los discursos políticos y del Estado. Pongámoslos a dormir. Ahora les quiero contar algo que sucedió en la zona del Támesis esta semana”.

Sir Watton cuenta que los “Actores del Rey”, la compañía de Shakespeare, habían puesto en escena un drama llamado *All Is True*. La escenografía era suntuosa, con esterillas y alfombras sobre el

escenario, una fiesta más rica y majestuosa que las verdaderas ceremonias de la corte. Durante el espectáculo se dispararon salvas de cañón y algunas chispas habían volado sobre la paja del techo consumiendo el teatro entero en menos de una hora. Así desapareció el Globe: sin muertos y sin heridos.

El teatro, inmediatamente vuelto a edificar con un techo de tejas, fue reabierto un año más tarde. En 1642 los Puritanos, en su ardor religioso, cerraron todos los teatros, incluso el Globe que fue olvidado como forma de edificio teatral: los ingleses, en la reapertura de los teatros adoptaron el teatro a la italiana. Pasaron más de tres siglos y el Globe Theatre, uno de nuestros mitos, resucitó. Sobre las riberas del Támesis fueron descubiertos en 1989 restos del antiguo edificio. Algunos años más tarde, en 1997, debido a la inspiración de un actor y director estadounidense Sam Wanamaker, un nuevo Globe fue reconstruido igual al antiguo modelo isabelino y cercano al lugar en donde se levantaba el original.

Sabía bien, Sir Watton, que cada drama debe cerrarse con el respiro sutil de una farsa, y concluye así su carta a Sir Henry Bacon: “Sólo uno de los espectadores estuvo a punto de morir. Se le incendiaron los calzones y habría terminado quizás asado si un bonachón medio borracho no los hubiera apagado vertiéndole encima una botella de cerveza”

Entre tantos incendios, ¿no sería oportuno que nos auguremos, también a nosotros, una buena cerveza?

Traducción: Ana Woolf