

La edad de oro del teatro contemporáneo

Eugenio Barba

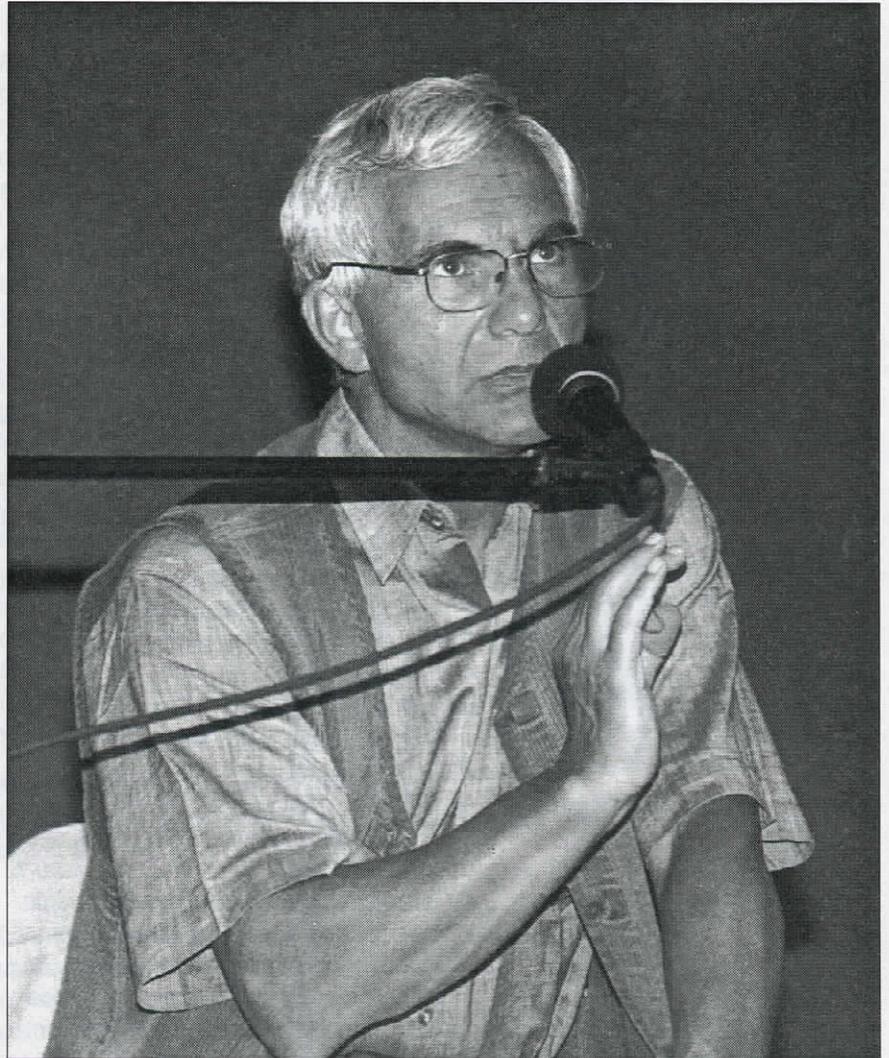
Director teatral

Existe una palabra con la cual, hoy, puedo dar nombre a lo que he sentido cada vez que he tenido que tomar una decisión en mi vida sin tener conocimiento o experiencia sobre cómo realizar los que han sido mis deseos, mis tendencias o mis sueños. Esa palabra es silencio.

El silencio aparece siempre que cada uno de nosotros decide seguir un camino empujado por lo invisible dentro de sí. Y con invisible me refiero a las fuerzas interiores que nos cabalgan, esas fuerzas que no somos capaces de verbalizar, pero que son el nervio mismo de nuestra coherencia vital. Por ejemplo, cómo aprender, cómo realizar mi sueño de ser actor o director, dónde ir, cuáles son los primeros pasos que debo dar para alejarme de la inseguridad y acercarme al conocimiento -o acercarme a mí mismo-, cómo conseguir las herramientas que me permitirán ir adelante e ir en profundidad.

Cuando cada uno de nosotros comienza un nuevo camino -o en otros momentos particulares de nuestra vida-, siempre nos encontramos con el silencio. Nada ni nadie nos contesta. Pero existen muchos silencios, el silencio de los cielos, el silencio de lo que está bajo la tierra, el silencio de la naturaleza, y existe un cuarto silencio -decían los bosquimanos, los hombres y las mujeres del África austral-, es el silencio del pasado, de lo que ha pasado.

El silencio del pasado contiene los gritos de las jóvenes que paren sus hijos, los lamentos de las viudas que no ven a sus maridos regresar a casa, los susurros de amor de la noche, las plegarias realizadas dentro del propio corazón... Todo eso, todos los sonidos y las voces, está contenido en el silencio del pasado y por eso se hace fundamental para nosotros enfrentarnos a ese silencio e intentar com-



prender lo que dice. Y no hay libros ni hay enseñanza que nos puedan indicar con exactitud lo que dicen las voces del pasado o cómo fueron exactamente los hechos, las aventuras o las leyendas pasadas. Cada uno de nosotros tiene la obligación de escuchar ese silencio en base a las propias necesidades y experiencias, e interpretar lo que dice.

En los momentos más esenciales de nuestra vida, cuando algo importante para nosotros muere y algo comienza, nos

enfrentamos al silencio. En el mismo momento en que estoy de luto porque alguien muy querido para mí murió en la madrugada de ayer, también estoy en medio de algo que nace, en una sala que huele a pintura junto a quienes serán los aventureros del teatro del próximo milenio. Sé lo que es estar frente al silencio porque he pasado toda mi vida intentando escuchar las voces del pasado, y ahora también intento imaginar las que pueden ser vuestras voces dentro de cuarenta años.

Hace exactamente cuarenta años llegué a Polonia para comenzar mi camino teatral. Entonces imaginaba que el oficio se podía aprender y de hecho todavía creo que es posible aprender una parte de él. Existen algunas categorías físicas, materiales, científicas, que pueden ser estudiadas, como el hecho mismo que exista una relación entre seres humanos en vida -actores y espectadores- o el hecho que el actor trabaje con dos niveles de comunicación: la expresión lógica -la significación de las palabras- y, al mismo tiempo, la comunicación afectiva y emotiva.

La entonación de la voz del actor, su manera de moverse, su mirada, su vestuario, la distancia con el espectador y el tamaño de la sala, son todos aspectos que tienen un impacto sobre los sentidos del espectador, a pesar de que éste generalmente no se dé cuenta de ello. Y la relación con todos esos elementos la podemos estudiar, analizar y extraer de ahí un conocimiento que generalmente funciona en términos prácticos.

Por ejemplo, es evidente que al cambiar mi forma de hablar la impresión de los espectadores también va a cambiar. Si ahora dejo de hablar como si estuviéramos dentro de la barriga llena de líquido de una gran madre y mi voz intenta transformarse en una *gillette* amiga, pero que igualmente puede herir, mi propia disposición corporal va a cambiar porque esta nueva voz presupone que mi espina dorsal tenga una posición diferente a la que tenía antes. Es la posición casi fetal la que me permitía llegar a la voz que nos contacta como a través de un líquido fraterno y materno. Pero en el momento en que convierto el espacio de comunicación en madera, piedra o acero, y mi voz tiene que hacer un esfuerzo para abrirse paso a través de esa materia dura, mi espina dorsal y mis pies se apoyan de modo diferente y toda mi postura cambia.

Todo eso es algo objetivo, guarda relación con una unidad, intención y expresión física, motivación personal y manifestación de la misma. Aquí no hay posibilidad de mentir, todo eso se puede leer,

estudiar y aprender algunas leyes pragmáticas y principios prácticos. Pero por ser una dimensión al parecer tangible y medible del teatro, también puede ser manipulada y por lo tanto convertirse en algo muerto, ya que no funciona si no está acompañada por esas fuerzas invisibles que son nuestras motivaciones interiores. Cualquiera sea la motivación: ambición, odio, amor, deseo de placer, exhibicionismo; cualquiera sea ese temblor o fuego dentro de nosotros, cálido o frío, lo esencial es que exista y que nos empuje, incluso a pesar de que no seamos capaces de encontrar palabras para esas fuerzas. Estas son las que yo puedo escuchar enfrentándome al silencio de lo que ha pasado.

También tenemos la obligación de tomar posición frente a nuestro tiempo, frente al presente, y no ser títeres manipulados por las circunstancias. Pertenece a la dignidad de nuestro oficio decir no a lo que consideramos una falta contra la dignidad del ser humano. Esta es la primera decisión que desde el inicio mismo de nuestro camino teatral, consciente o inconscientemente, cada uno tiene que realizar.

Tú debes responder con tus acciones a lo que tu contemporaneidad te hace enfrentar, no puedes ser un cómplice pasivo. Claro, no hay ninguna ley que obligue a no ser cómplice, pero es propio de la dignidad del oficio el no volverse cómplice. No puedo dar ejemplos generales de lo que es no ser cómplice, pero sí lo que para mí, en mi vida y mis circunstancias, en el lugar geográfico donde me encuentro, con los compañeros con que estoy y en el medio en que trabajo, en todas esas dimensiones, yo sé de lo que no debo hacerme cómplice. Cada uno de nosotros sabe en qué consiste la complicidad y la venta de la dignidad.

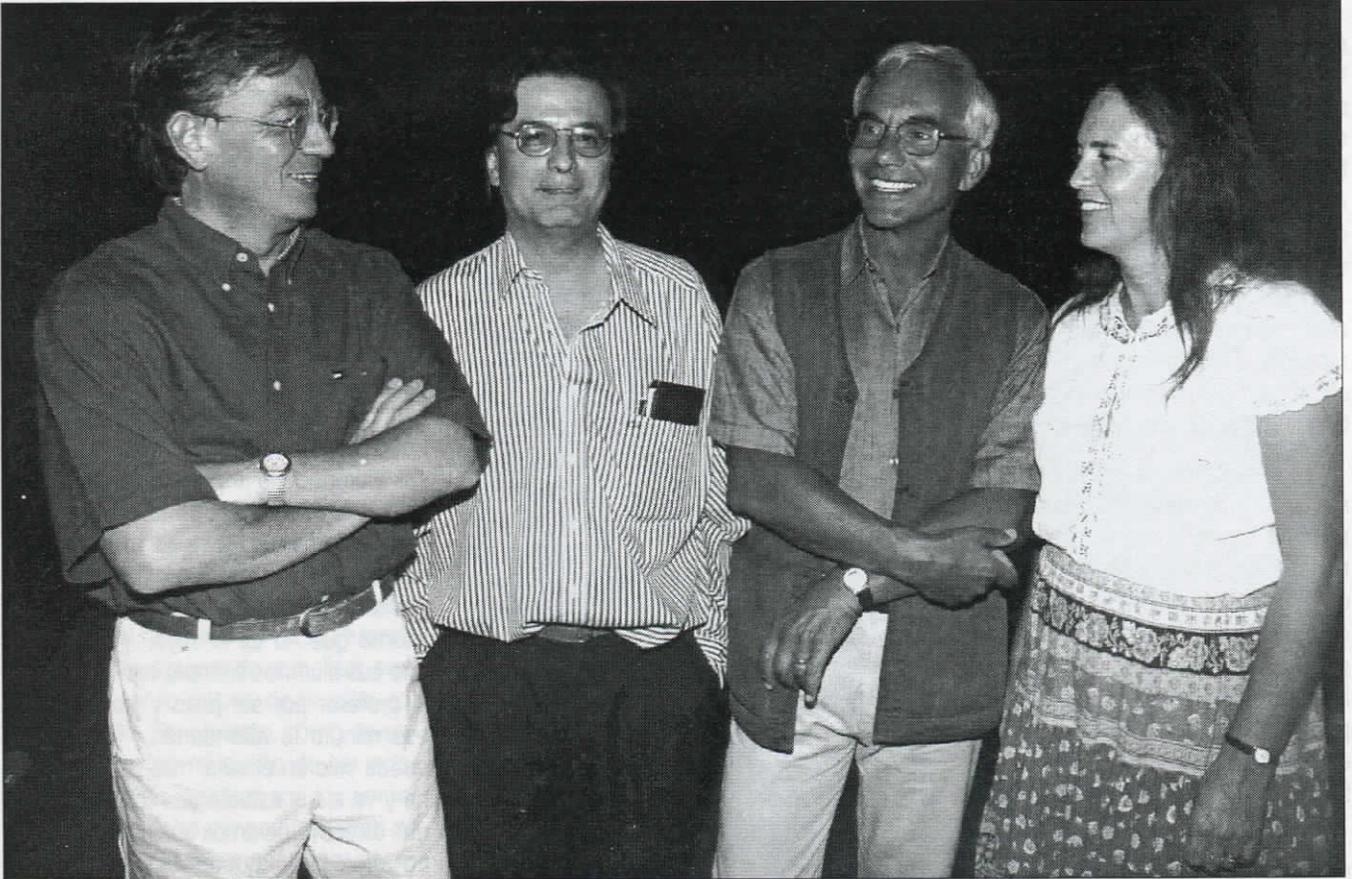
Esa obligación hacia el presente no guarda relación con mandamientos religiosos ni con una moral sino con la necesidad de realizar bien y al máximo aquello que intentamos hacer y no satisfacernos con la mediocridad. Hay que

desear escalar el Himalaya y llegar diez metros más arriba de la cumbre.

Hay una página extraordinaria en una novela de la escritora sudafricana Nadine Gordimer en la que cuenta sobre un maestro negro de escuela primaria durante el tiempo del apartheid en África del Sur. Un día, los estudiantes de la escuela de este profesor comienzan a hacer una manifestación política porque el gobierno blanco ha decidido que toda la enseñanza deberá realizarse en *africaans*, el idioma de la minoría blanca de origen holandés. El profesor siempre ha dicho a sus alumnos: «lo importante es aprender porque el aprendizaje os dará la libertad». Pero los niños no lo entienden de esa forma y salen a la calle a protestar contra el intento de obligarlos a aprender en un idioma que no es el suyo. A pesar de que sus alumnos siempre han apreciado al profesor por ser justo y honesto, en ese minuto lo abandonan. El profesor queda solo en el aula, mira por la ventana y ve a sus estudiantes con pancartas que dicen: «¡Queremos aprender en nuestro idioma. No queremos aprender en *africaans*!», y se da cuenta de que hay muchos errores de ortografía. Entonces, deja el aula y se une a sus alumnos para corregir las pancartas. Todo el tiempo los acompaña por las calles para poder corregir, sólo para corregir. Pero para la policía, que no es estúpida, un profesor junto a un grupo de alumnos que hacen una demostración política es un agitador...

Si tú realmente deseas ser leal para con la perfección de lo que quieres aprender o enseñar, vas a encontrarte frente a tu contemporaneidad, frente a tu tiempo. De ahí la necesidad de cuidar los detalles, la necesidad de la precisión y de la seriedad del compromiso para con el trabajo que hemos escogido, la necesidad de no «banalizar» lo que se está haciendo y de no ser superficial en ello. Tal como tratamos nuestro oficio, incluso la más simple de nuestras tareas cotidianas, del mismo modo el oficio va a tratarnos -apreciarnos o manipularnos.

Así como existe una obligación hacia



Izquierda a derecha: Raúl Osorio, director tetral; Eduardo Guerrero, Director Escuela de Teatro UFT; Eugenio Barba; Julia Varley, actriz.

el presente también existe una obligación hacia el futuro. No hay que pensar que el teatro es sólo un espectáculo en el que la relación con los espectadores se limita al momento del encuentro efímero, de sólo algunas horas o toda una noche de duración, y luego desaparece. Sí, el espectáculo es efímero, pero permanece la memoria de la experiencia vivida.

Cada uno de nosotros ha vivido al menos una vez un espectáculo que sabemos ha cambiado nuestra vida. De hecho, a veces regresamos al teatro con la nostalgia y el anhelo de revivir esa experiencia. Incluso podemos haber olvidado de qué trataba ese espectáculo, pero sabemos que nuestros sentidos -o el subconsciente de nuestros sentidos- conservan impregnado ese viento repentino que los ha sacudido y ha cambiado nuestra perspectiva de las cosas.

Tú no sabes cuáles serán las consecuencias de tus acciones, por eso cada

acción es tan fundamental como el primer respiro del recién nacido; sin esa apropiada primera inspiración te arriesgas a ofrecer algo que no se mantendrá con vida. A través del espectáculo, a través de la relación efímera con el espectador, echamos raíces en sus sentidos, en su memoria, en su conciencia. Y no se trata de que él crea en lo que tú crees ni de que tengas que convencerlo de lo que es justo, sólo debes ponerlo en contacto con sus propias fuerzas oscuras e invisibles. Estas son las que nos hacen decidir, frente a la contemporaneidad, cuál es el camino de la dignidad.

Esta responsabilidad hacia el futuro es más difícil porque hay que pasar a través de la presencia del espectador, a través de su reconocimiento, su aplauso y su aceptación. Por una parte, esto es esencial porque sin el reconocimiento del espectador no se puede continuar. Pero, por otro lado, existe el peligro de que el espectador te encierre en su reconoci-

miento y aplauso y que éstos se transformen en una prisión que vas a aceptar pensando que estás ofreciendo al espectador lo que éste necesita.

Pero nosotros sabemos que las experiencias verdaderamente esenciales en nuestro camino recorrido han sido momentos de desorientación, momentos en que nos ha parecido que lo que encontramos en un libro, una pintura, una música o una película, se diferencia de los que normalmente han sido nuestros gustos, expectativas o creencias.

Luego, ¿cómo dilatar la atención y el interés del espectador, sin alejarlo ni herirlo, para introducirle un veneno que no le hace morir sino que funciona como un antídoto que despierta nuevas reacciones en él? Esa es la tarea. Sólo de esa forma el espectador será el mensajero de tu obligación hacia el futuro; serán tus espectadores los que luego contarán la experiencia que han vivido y hablarán

de ti aunque no te mencionen.

Hoy, nosotros podemos mirar muy lejos gracias a que estamos sobre una montaña de cenizas formada por todos quienes vivieron antes que nosotros. Es gracias a todas las experiencias, mayoritariamente anónimas, que nos han transmitido los hombres y las mujeres del oficio, que ahora tenemos la capacidad para mirar hacia adelante y hacia atrás.

Es importante ser conocido porque eso tal vez nos da la posibilidad de un prestigio y una influencia eventualmente utilizables en algunas situaciones sociales. Pero el objetivo más grande es volverse lo suficientemente anónimo como para que en las tareas cotidianas de su oficio la gente haga lo que tú siempre soñaste, pero sin que ellos se den cuenta de dónde proviene esa experiencia, esa necesidad o esa técnica.

La obligación hacia el pasado te hace ser como un verdadero autolesionador, alguien que se amputa a sí mismo, que se saca los ojos como un Edipo y que rechaza escuchar si no puede leer el silencio del pasado con su propia mente y capacidades intelectuales. Al aceptar lo que los libros cuentan, lo que los profesores dicen, lo que generalmente se sabe, traicionamos nuestra obligación para con el pasado.

Nunca pude comprender por qué los libros de teatro no me hablaban de las biografías de la gente de teatro. Por qué al leer sobre Stanislavsky nunca supe sobre su vida erótica, sus sueños, su timidez frente a mujeres y hombres, si tuvo deseos homosexuales o si soñó alguna vez con escaparse y recomenzar, fuera de su medio, lejos de su legendaria sabiduría y prestigio, junto a jóvenes que no lo conocieran. Esas son el tipo de fuerzas invisibles que habitan dentro de cada uno de nosotros, no sólo la evidencia intelectual y técnica que encontramos en los libros al leer sobre Stanislavsky, Brecht o Grotowski.

Por eso, desde el comienzo de mi camino teatral, siempre estuve fascinado

por las biografías de la gente de teatro. Para mí se hizo fundamental saber, por ejemplo, que Meyerhold no era ruso sino alemán, que había nacido en una familia alemana y que hablaba alemán en su casa, y que Meyerhold no era su nombre sino que tenía un nombre en alemán y que él lo cambió por su nombre en ruso. Eso me permitió comprender algunas de las fuerzas invisibles que lo conducían: ¿por qué esa necesidad de comunicación e integración con el pueblo ruso?, ¿por qué su permanente rebeldía no sólo en su oficio sino también en el plano político?, ¿por qué fue el primer hombre de teatro que aceptó la revolución? Claro, porque todo el tiempo él estuvo escapando de su medio, de su familia y de su padre que era un mercante.

Paralelamente, lo anterior también permite comprender por qué Meyerhold fue el primero en llegar a constatar que lo que llamamos dramaturgia tiene diversos niveles: un nivel de palabras, significaciones, acontecimientos verbales lógicos, y otro nivel de acciones, reacciones, silencios e inmovilizaciones. Toda esta dramaturgia orgánica él la conoció en tanto primero habló alemán y luego lentamente fue integrándose a otro universo lingüístico, el ruso. Así percibió que no eran sólo las palabras lo decisivo sino la forma como éstas están acompañadas por toda otra comunicación, por una pequeña flora de bacterias reactivas de nuestro organismo.

Esas percepciones tuvieron como consecuencia su investigación, curiosidad y necesidad personal, para encontrar la forma de desarrollar una dramaturgia, un contar escénico no sólo basado en las palabras, la poesía, el misterio y el silencio que lo contiene todo -como hacía, por ejemplo, Stanislavsky al trabajar con los textos de Chejov. Así, sin duda que Meyerhold sólo se vuelve comprensible si se estudia y se conoce su biografía. Por supuesto, uno podría simplemente aceptar que él inventó esto o lo otro, pero esa pura invención no puede satisfacerlos.

Debemos darnos cuenta de que cada uno de nosotros vive en un contexto. Y

ese contexto tiene sus raíces en la historia y en el presente, las que nos pueden ser comunes, pero también tiene raíces en el cielo, las que son diferentes para cada uno de nosotros. Dos hermanos pueden crecer en la misma casa, pero uno se hará nazi y el otro comunista, uno será antisemita y el otro prosionista. La raíces arraigadas en el cielo, en esa realidad interior que pertenece a cada uno de nosotros, son las que finalmente deciden lo que haremos en el camino que hemos escogido.

En el caso de Meyerhold, por ejemplo, es esencial el hecho que él estudiara música cuando niño y haya sido un extraordinario y virtuoso violinista, al punto que a los dieciocho años no sabía si continuar con el violín o decidirse por el teatro -cosa que finalmente hizo. ¿Se dan cuenta de lo que significa ser músico? Significa conocer la disciplina y la necesidad de tocar cada nota de manera exacta y, al mismo tiempo, saber cómo trascender esa precisión para dar un color y expresión personal a lo que se está haciendo. Ese es el momento en el que lo que debe ser absoluta repetición -es decir, las notas, la partitura- encuentra el caos y el universo personal, es el momento de la improvisación.

Las biografías de los antepasados, de los maestros que la escuela teatral y mi curiosidad me hicieron conocer, fueron importantes para quitar a mi mirada el velo de mistificación que a menudo acompaña a la historia del teatro. Lo que pareciera ser un desarrollo continuo de nuestro arte hoy se presenta a mis ojos con saltos, como una continuidad que de pronto se ve interrumpida para luego proseguir en otro nivel, casi sin conexión alguna con el pasado.

En el siglo VI A. C., una pequeña ciudad de ciento cincuenta mil habitantes, Atenas, inventa una forma social muy particular a la que da el nombre de *theatrom*. Se trata de manifestaciones que obligan a toda la población a estar presente, incluso a las mujeres -que no tenían valor social ni político- y a los esclavos.

Estos espectáculos en los que toda la población participaba no fueron algo griego -cometemos un error al hablar de tragedia griega- sino que se trató de un fenómeno particular y propio de la ciudad de Atenas y sus colonias. Fue un factor de integración social y, al mismo tiempo, de reafirmación cultural, subrayando los valores que caracterizaban la calidad de la civilización ateniense y evidenciando la barbarie de las restantes ciudades griegas. Todas las tragedias en que los hijos matan a sus padres o se casan con sus madres, en las que los padres se comen a sus hijos o éstos matan a sus madres, no tienen lugar en Atenas sino en otras ciudades como Tebas o Argos: «Miren lo que sucede cuando no se respeta la ley. La verdadera ley es la que nosotros seguimos en nuestras ciudades», decían con sus tragedias.

Este fenómeno se prolongó durante un siglo en su esplendor, vivió su decadencia y luego desapareció. Después los romanos intentaron reutilizar algunos de los mismos textos, e incluso también hubo algunos autores, entre ellos Plauto. Pero toda la tradición que nosotros los occidentales decimos comenzó con los griegos es una mistificación. Esa tradición desapareció completamente.

Por lo anterior, en el siglo II D. C. nos encontramos frente a una extraña paradoja: por una parte, la historia del teatro nos dice que no hay más autores dramáticos ni textos, pero, por otra parte, comienza la construcción de los teatros, los coliseos que hoy, en el área mediterránea que fuera ocupada por los romanos, suman más de setecientos cincuenta. Entonces, por un lado, no hay autores, pero, por otro lado, existe todo un inmenso desarrollo de salas teatrales en las que encuentra lugar una cultura teatral y espectacular. Todo lo que llamamos Edad Media fue un período tremendamente rico en cultura espectacular, aunque no fecunda en textos de autores dramáticos.

Pero sabemos muy poco sobre cómo eran los antiguos espectáculos, ya que el teatro fue siempre un momento excepcional en la vida social, tanto en la ciu-

dad griega de Atenas como también durante la Edad Media. Aquí los espectáculos acontecían en el marco de las ferias religiosas o las romerías. Cuando se construían catedrales había momentos para celebrar el desarrollo de la construcción y entonces llegaban los actores ambulantes -que nos son muy recordados por los actores de teatro callejero que vemos ahora en Europa, América Latina o Asia. Pero todo esto no tenía ninguna relación con el teatro tal como lo concebimos nosotros hoy.

El teatro, como nosotros lo entendemos, nació con la *Commedia dell'arte*, que en italiano quiere decir una comedia profesional -arte en el sentido de un artesanado y de un oficio. Es decir, se era actor para vivir de eso. Antes, los actores solían hacer espectáculos para atraer gente y luego vender productos como elixires de amor, contra el mal de ojo o para hacer daño a enemigos, calendarios u horóscopos. El teatro era una forma para atraer clientes para estos productos.

La verdadera revolución o mutación en la historia se produce cuando el teatro o el espectáculo deja de ser un medio, para reunir gente y vender otros productos, y se transforma en un resultado en sí mismo. Es decir, comienza a venderse el espectáculo mismo. Es una revolución inmensa en la historia del teatro y en la historia de nuestro oficio, porque presupone todo lo que nosotros generalmente no consideramos cuando pensamos en la *Commedia dell'arte*. Suele pensarse en un teatro popular, callejero, en el que el pueblo participaba. Pero se olvida que se trataba de un teatro profesional en el que los actores para lograr vivir de su oficio debían vender entradas y para ello necesitaban controlar a los espectadores. Con la *Commedia dell'arte* se inicia una nueva forma de establecer la relación con los espectadores y comienza la construcción de teatros cerrados en Europa.

La *Commedia dell'arte* representa un salto en el desarrollo de nuestro oficio -que no guarda ninguna relación con la tradición espectacular de la Edad Media ni con la tragedia griega-, momento a partir

del cual el propio oficio se convierte en una mercancía que también se vende. Y esa mercancía, que podía ser de calidad o deficiente, que podía satisfacer gustos aristocráticos o vulgares, continuó desarrollándose teniendo como objetivo, durante un largo período, la entretención.

Existen crónicas coloniales de México y Perú que cuentan lo que significaba para la vida social ahí desarrollada la presencia del teatro. Las damas aristocráticas comentaban lo terrible que eran los períodos cuando no se podían hacer espectáculos y, por lo tanto, no se sabía qué hacer durante la noche. El teatro, por la noche, era el momento en que los espectadores no iban a ver lo que hacían los actores sino a mostrarse y hacerse ver, a aplaudir a sus actores favoritos y a molestar a los antipáticos. Era algo extraordinario. Al leerlo, resulta impresionante tomar conciencia de lo que representaban en América Latina los espectáculos: desde cómo la manera de vestirse de los actores podía hacer explotar una moda hasta la forma cómo las autoridades religiosas de España permanentemente intentaron controlar la situación. Incluso hubo teatro clandestino, no porque fuese subversivo en el plano de las ideas sino porque estaba realizado por actores que habían sido marcados debido a una vida poco moral. El adulterio o el hecho de haber copulado con otra actriz o con otro actor hacían que algunos actores quedasen marcados por parte del gobernador o de la autoridad católica.

En ese mundo el teatro constituía el momento mágico de la luz. Imagínense al pueblo pobre, con calles llenas de lodo, habitaciones con piso de tierra y oscuras, al ir al teatro encontrarse con la experiencia de cientos de velas que suben y bajan y vestuarios de sedas de colores. Todo eso resulta incomprensible para nosotros hoy día. Sólo si hacemos un gran esfuerzo y verdaderamente intentamos escuchar el silencio del pasado podremos tomar conciencia del gran choque sensorial que representaba la llegada de algunos actores a esos pueblos o la efervescencia social que significaba el teatro en una gran ciudad como París, Ciudad

de México o Londres. La llegada de una compañía representaba, por ejemplo, los chismes, la posibilidad de hablar sobre quién era el amante de esa actriz o sobre el marqués que se había enamorado de esa otra comediente.

En un tiempo sin información, sin globalización ni televisión, con algunos periódicos existentes, pero con la mayor parte de la población sin saber leer, se atribuyó al teatro el solo objetivo de educar. Por eso dentro de la Iglesia Católica los jesuitas utilizaron el teatro como instrumento de educación y por eso también cuando con la Revolución Francesa los jacobinos llegaron al poder éstos decretaron que el teatro era un instrumento de educación para el pueblo. La única posibilidad, más allá de la entretención, era la función didáctica, perspectiva sobre el teatro que se mantuvo hasta fines del siglo pasado.

Pero al final del siglo XIX todo el mundo teatral desapareció producto de un gran diluvio o explosión. Este Big Bang produjo una génesis que creó muchos universos, galaxias y planetas. Y aunque todos éstos recibieron el nombre de teatro, cada uno tenía su propia atmósfera y velocidad, valores y necesidades, que determinaban que uno no tuviera ninguna relación con el otro. Este es el momento en que algunos artistas de teatro comienzan a imponer su necesidad a través de soluciones técnicas.

Wagner, por ejemplo, decide que los espectadores deben ir al teatro no para visitarse ni para admirarse unos a otros -cosa que los periódicos del siglo pasado mencionaban con gran escándalo- sino para ver el espectáculo, el que además debe tener raíces en una realidad mítica, perteneciente a un pueblo entero, de modo que el espectador pueda redescubrir sus raíces colectivas. Ese es el momento en que Wagner, impulsado por las fuerzas invisibles que lo cabalgan, apaga las luces de la sala quedando sólo un punto de concentración: lo que hace el actor.

Pocos años más tarde, otro hombre

de teatro, Stanislavsky, agudiza y profundiza aún más la obligada concentración del espectador hacia lo que sucede sobre el escenario. Él no estaba satisfecho con la forma como los actores, con su tradición de papeles fijos y estereotipados, presentaban las obras. Deseaba encontrar la autenticidad del comportamiento humano. La búsqueda de esa autenticidad era su necesidad personal porque era él quien deseaba ser auténtico sobre el escenario, pero en ese esfuerzo comenzó a imponer a sus actores y alumnos un tipo de búsqueda totalmente revolucionaria.

Se trataba de necesidades personales que no se reducían al plano de las solas visiones o los manifiestos sino que se realizaban por medio de elementos técnicos, los cuales tuvieron consecuencias en el futuro del oficio. Siempre existe una unidad entre las fuerzas invisibles que habitan al interior de los creadores y la forma como éstos intentan concretizarlas de manera práctica en la relación viviente con el espectador.

¿Pero qué tenían en común el teatro de Stanislavsky o de Wagner con las miles y miles de compañías ambulantes que en los comienzos del siglo viajaban por Europa, América Latina o Norteamérica?

Toda la cultura teatral occidental estaba constituida por una cultura teatral ambulante. Los edificios teatrales que existían eran ocupados por compañías en permanente viaje. Toda la cultura del teatro ha sido una cultura de nomadismo, en donde la única lealtad era hacia la compañía, la que generalmente se constituía por un período de tres años. Los niños nacían al interior de esas compañías y viajaban con sus padres, no iban a la escuela. Sucedió exactamente como en la tradición asiática clásica en la que los niños a corta edad comenzaban a actuar. No había escuelas teatrales, aprendían por imitación los estereotipos y luego algunos eran capaces de desarrollar una personalidad artística. Todo esto era otro universo, otra galaxia y otro planeta en comparación con el teatro de

Stanislavsky, Wagner, Meyerhold o Copeau.

Y aunque nombro juntos a estos reformadores del teatro de nuestro siglo, a los que todos conocemos, en realidad cada uno de ellos es un sistema solar diferente. Se comete un error fundamental al compararlos o relacionarlos porque cada uno de esos teatros, de esos universos y planetas, fueron la realización de las fuerzas invisibles que cabalgaban a Artaud, Reinhardt o Piscator. Es decir, en nuestro siglo comienza una fragmentación de universos teatrales que, contrariamente a lo que sucedía antes, permite a cada uno justificar lo que está haciendo justamente por ser algo heterodoxo.

Así sucedía con los largos períodos de meses de ensayo de Stanislavsky -aunque hoy puede ser normal hacer uno o dos meses de ensayos- en una época en que los actores preparaban un espectáculo en dos días. Esos actores tenían una capacidad que hoy resulta incomprendible para nosotros. ¡Cómo aprender e interpretar un texto en tan poco tiempo! Bueno, había todo un sistema de roles -viejo, joven enamorado, ingenua, etcétera- que permitía hacer un montaje en base a estos caracteres. Esos actores eran capaces de realizar una improvisación basada en un montaje, pero siempre corriendo el riesgo del estereotipo. No existía lo que para Stanislavsky era el motor de su planeta teatral, la autenticidad y la creación personal de cada individuo actor.

Y es muy extraño que, además, por primera vez haya habido directores y creadores que hablaran de que el teatro debe servir a la revolución. Era algo incomprendible. Nunca hasta ese momento en la historia del teatro un artista había dicho abiertamente que el teatro debe ser subversivo y que debe cambiar la sociedad. Pero de pronto aparecen unos anarquistas que lo hacen. Todo el teatro político comienza con los anarquistas italianos y españoles -catalanes- que en sus propios países y sobre todo en América Latina, donde muchos de ellos emigraron como obreros, abrieron toda una serie de

teatros anárquicos. Hay algunos países como México o Brasil cuyo teatro nacional en realidad comienza con la llegada de estos anarquistas. Ellos son la simiente que más tarde Piscator, Brecht y todo el resto de lo que conocemos como teatro político van a desarrollar.

Pero el escándalo más grande lo constituyen los artistas que afirman que el teatro es el lugar de la espiritualidad. Imagínense, la Iglesia siempre había dicho que el teatro era el lugar del pecado y de pronto vienen algunos como Copeau o Artaud y dicen que a través del teatro se puede experimentar la verdadera realidad y no la ilusión de ella.

¿Qué tiene que ver el planeta teatral de Brecht con el de Artaud, con el de Copeau o con el del realismo socialista? El Big Bang, esa explosión del teatro, genera una cantidad de galaxias tan diferentes entre sí que llega a ser ridículo compararlas. ¿Qué tiene en común Broadway con el teatro de Grotowsky o el Piccolo Teatro de Milán con Kantor? Nada, absolutamente nada. Sólo el nombre y el marco general construido por los historiadores con el cual intentan controlar estos meteoritos, cada uno dirigido por las fuerzas invisibles de los creadores.

Si hubo un siglo en el cual las posibilidades, posibles e imaginables, de nuestro arte se realizaron, ése fue el siglo que ahora termina. Este siglo vio la realización de ideas, visiones y obsesiones, este siglo vivió y experimentó la libertad hecha acción teatral de los artistas teatrales. Pero se trataba de una libertad diferente para cada uno de ellos y, por sobre todo, de una libertad que quería ir incluso más allá del teatro y del espectáculo. En realidad era una libertad subversiva y destructiva que quería acabar con las que hasta ese momento habían sido las únicas funciones del teatro: entretenimiento e instrumento didáctico.

Los artistas de este siglo, cada uno a su manera, quisieron que el teatro fuese el momento de la verdad personal y objetiva. Algunos de los escritores llegaron a eso: Ibsen fue el primero, luego Chejov,

Pirandello y al final del siglo Beckett. Pero, en la práctica, muchos otros crearon islas de libertad y de subversión en las que el espectáculo iba más allá de sus categorías estéticas y técnicas, buscando ser otra cosa, una trascendencia: deseo de espiritualidad, de justicia, de cambio, de dignidad o de autenticidad.

El teatro se convirtió en el laboratorio donde se podía experimentar una nueva práctica de relaciones, primero entre los actores en el proceso creativo y después con los espectadores. ¿Dónde, cómo y por qué se hacían los espectáculos? ¿Según qué tipo de técnicas, riqueza y relación espacial con el espectador? Y, por sobre todo, ¿por qué se hacía teatro?

Ha sido un siglo de oro. Siempre después de un siglo de oro viene la decadencia. Pero yo siempre he pensado que lo que los demás llaman decadencia, y que aparece como la corrupción de un cuerpo en vida, contiene los gérmenes de una nueva vida. Hay un poema de Baudelaire en el que él camina con su amante y de pronto ve una carroña de perro que se está pudriendo en la calle, y habla del horror y la náusea al ver ese cuerpo muerto y, al mismo tiempo, de la fascinación de ver los gusanos que comienzan a crecer. Yo fui gusano, nací de algo que fue grande antes de mí y que murió con los individuos que lo realizaron. Intenté volar, escapar y luchar contra las contingencias del presente.

Hoy, en esta sala, en este espacio nuevo que huele a pintura, ustedes o muchos de ustedes son gusanos a quienes deseo que puedan tener alas, fuertes y propias, con colores provenientes de su propio espíritu y necesidades, y que sepan volar, especialmente volar contra el viento. Sólo de esa forma hay expresión, valor y dignidad, además de calidad artística.

** Conferencia realizada en enero de 1999 en el marco de la inauguración de la sala de teatro de la Universidad Finis Terrae. Versión escrita editada por Adolfo Albormoz.*