

humanista con el diablo, cuya importancia es grande para la tragedia de Margarita (sin el pacto, ella se desarrollaría de otra manera o no tendría lugar), han sido simplemente escamoteados, por la evidente razón de que en una obra clásica el héroe no

puede hacer nada más que lo heroico, (...).

Si nos dejamos intimidar por una concepción falsa, superficial, decadente, pequeñoburguesa del clasicismo; no llegaremos nunca a ofrecer representa-

ciones vivas y humanas de las obras clásicas. Para manifestarles el respeto verdadero al cual ellas tienen legítimo derecho, estamos obligados a desenmascarar el respeto hipócrita y falso que no los sirve más que de la boca para afuera.

No pretendemos proponer con nuestra adaptación, una "Fuenteovejuna" perfeccionada, ideal, definitiva; sino una versión posible, adecuada a nuestro tiempo y lugar, de una obra tan vital todavía como para ser tratada hoy como un ser vivo y no como una pieza de museo.

Antonio Larreta.

No vamos a tomar este tema en una latitud que difícilmente puede reducirse a los límites de un artículo. Sólo nos proponemos tomar en cuenta algunas actitudes y referencias teóricas, así como presentar algunas experiencias efectivas, con objeto de contribuir a la superación de una situación que tiene planteada el teatro contemporáneo, y más particularmente el teatro latinoamericano, dada su profunda vocación por insertarse y pesar en el proceso histórico del continente.

Esa situación suele expresarse en Occidente con una fórmula reiterada y concreta: "estamos ante una crisis de la dramaturgia contemporánea". Y la fórmula parece tener una apoyadura objetiva: fracturada toda continuidad posible del teatro existencial de post-guerra (Sartre, Marcel, Camus), que llega apenas a los umbrales de la salida de la guerra fría; muerto Brecht en 1956, abortada por su incapacidad para confrontarse con la real experiencia histórica del momento en que nace, caduca con rapidez la propuesta de Ionesco, Brecht, Adamov, etc., cortados por un macartismo abierto, que luego se toma subliminar y consuetudinario, se congelan aportes como los de Odetts o Miller, agotada la

vocación de lucidez crítica, brillo formal y eclecticismo ideológico de Dürrenmatt; vuelto afónico el grito iracundo ante las apariencias (y no las raíces) de la vida inglesa de Wesker y Osborn; ante el rebajamiento y la falla de oportunidad histórica de los últimos aportes de Weiss respecto de los primeros, y habiéndose tornado superflua la pintura de la vida íntima de una burguesía (Albee) que ha vuelto a necesitar de la sangre y el fascismo para sostenerse, es evidente que desde que hemos entrado en la década de los setentas no encontramos ningún nuevo aporte de la dramaturgia universal (es decir, europea o norteamericana) que haya conmovido, aunque sea transitoriamente, a todo el movimiento teatral. Si hubo alguna conmoción, ésta tuvo su epicentro no ya en un aporte dramático, sino en actitudes teóricas y metodológicas que niegan o modifican sustancialmente el lugar de la dramaturgia en el fenómeno teatral, como ha sido el caso de

Grotowski, entre otros, o el viento de moda que sopló hace algunos años empujando el happening como forma teatral.

La simple constatación de esta situación en el teatro universal contemporáneo, desencadena una serie de interrogantes. Por ejemplo: la llamada actual crisis de la dramaturgia, es una crisis "literaria", de capacidad creadora de los que cumplen habitualmente esa función, o es el resultado de la inadecuación de esa "postura" creadora ante la concreta situación histórica? En consecuencia: debemos renunciar a la dramaturgia, o descubrir métodos que hagan posible una dramaturgia capaz de sintetizar líneas fundamentales del momento histórico? Brecht lo dijo ya hace varios años:

Ya es hora de que también en el teatro se instaure un nuevo método de trabajo apropiado para la época en que vivimos; un método de trabajo colectivo que reúna todas las experiencias diver-

Contemporaneidad de los clásicos

RUBEN YAÑEZ

sas. Debemos llegar a una descripción cada vez más exacta de la realidad, lo cual desde un punto de vista estético, quiere decir una descripción cada vez más sutil, y al mismo tiempo, eficaz; y este objetivo podrá ser alcanzado sólo atesorando todas las conquistas, y dando, cada vez, un nuevo paso adelante.

Y es precisamente ante esas crisis de la dramaturgia individual, de gabinete, que han surgido las diversas formas de creación colectiva, particularmente muy desarrolladas en América Latina. Pero no es sólo el carácter colectivo el que permitirá arribar a buen puerto, ya que no constituye el atributo central del nuevo método, sino la actitud crítica y científica; y esto acarrea responsabilidades y exigencias para el integrante del equipo que ya Brecht las había señalado en dos escritos (desde 1938 y de 1940):

El simple reflejar la realidad, caso de que fuera posible, no estaría en el sentido que nosotros le damos. Hay que criticar la realidad, configurándola; hay que criticarla teatralmente. En el factor crítico reside lo deci-

sivo para el dialéctico: la tendencia. Y aquí la ciencia marxista, puede acudir en ayuda de la literatura. Hay ahí algo que aprender.

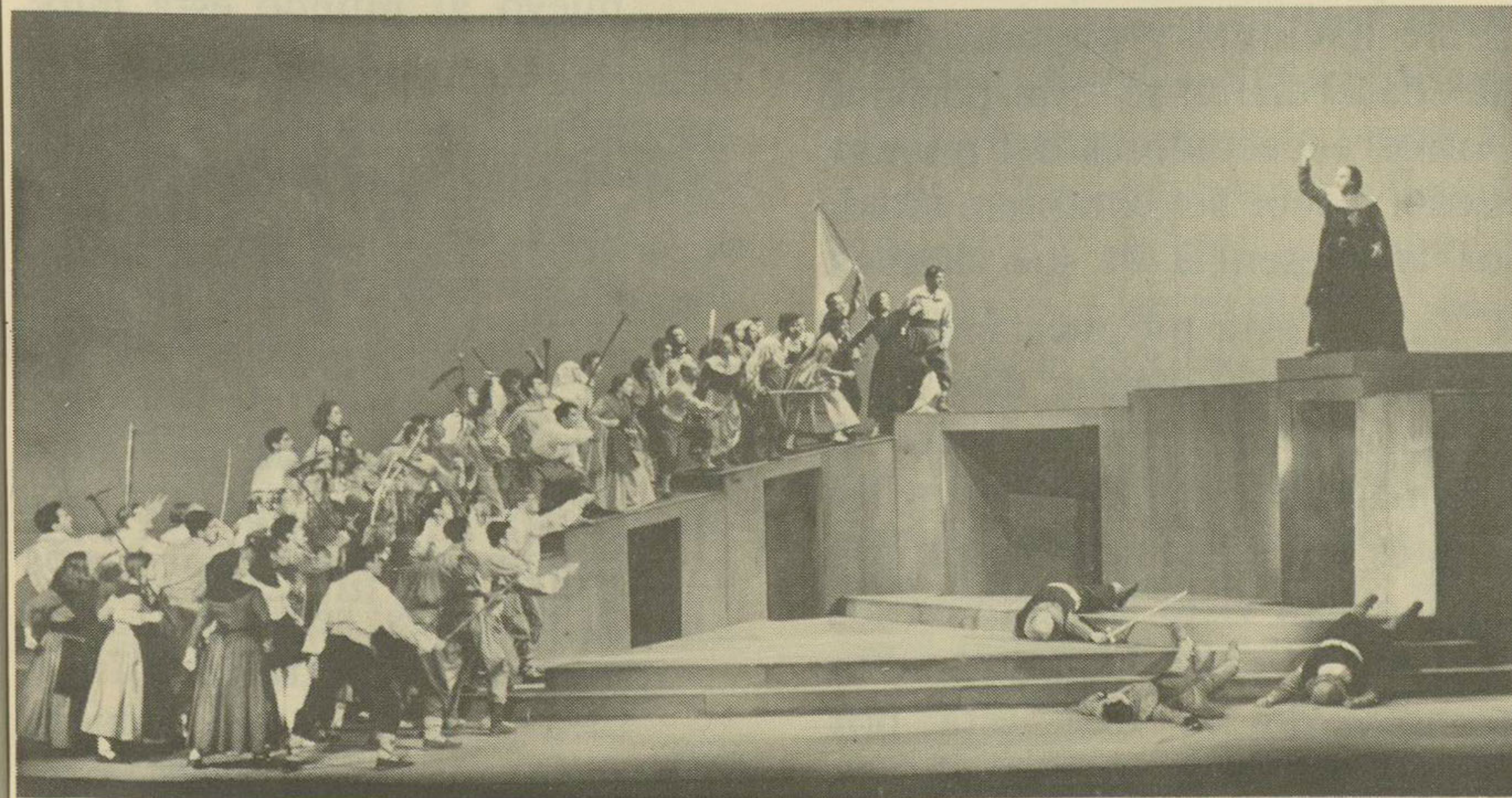
Para luego añadir:

Para poder escribir de forma realista y combativa, se requiere saber, y un saber bien definido, un saber de tipo económico, histórico. Hay que facilitar este saber a los escritores a quienes va dirigida esta exhortación (...). De lo contrario, la exhortación es un gesto poco serio.

En consecuencia, de este plano de interrogantes que resultan de la crisis del dramaturgo individual de proyección internacional, podemos concluir: 1) que el dramaturgo está ante la dificultad de enfrentar uno de los momentos de más compleja transición histórica; 2) que el punto de vista de la burguesía no lo instrumenta para operar síntesis que ponga de manifiesto lo que Brecht llama la "tendencia", categoría de contemporaneidad; 3) que esto implica no sólo una voluntad o incluso una metodología, sino un manejo de datos complejos de muy diversa procedencia, 4) que todos los grandes dramaturgos que han operado

verdaderas síntesis de los momentos históricos en que vivieron (desde Esquilo hasta Brecht), no han sido escritores de gabinete que infirieron su teatro a partir de una filosofía infusamente personal, sino que lo elaboraron insertos en el equipo de trabajo escénico, siendo sus obras no un punto de partida absoluto sino fundamentalmente un resultado de ese trabajo; 5) que el concepto de equipo o creación colectiva a nivel de la dramaturgia, no debe planearse como la reivindicación romántica y pequeño-burguesa de "liberarse" del dramaturgo, sino como la respuesta a una carencia que el teatro tiene para cumplir su función histórica; respuesta que implica la responsabilidad de elevar el planteo coyuntural (tan necesario a la lucha cotidiana) a nivel universal, ya que así se manejará una ciencia y no un mero curanderismo histórico, y un arte y no una tribuna para la catarsis política personal, y 6) que la contradicción principal en nuestro campo específico, inserto en la lucha de clases, está entre incrementar la ignorancia o incrementar la sabiduría (según el significado de estos conceptos en el contexto brechtiano), y no entre autor y creación colectiva. Precisamente uno de los principios de la ciencia marxista es no subordinar lo ideológico a lo estratégico, ni lo estratégico a lo táctico.

Pero hay otro plano de interrogantes, en cierto modo complementario al que hemos expuesto, y que podría sintetizarse en las siguientes preguntas: Cuando no se hablaba de crisis de la dramaturgia, porque el teatro existencialista o el del absurdo llenaba los repertorios del mundo, incluso de los de América Latina, esas corrientes significaban una síntesis operativa que incrementaba la sabiduría en el sentido brechtiano? El auge de



Producción chilena. Instituto de Teatro, Universidad de Chile.

determinadas dramaturgias ha sido siempre su capacidad de síntesis y operatividad histórica, o el fruto de una planificada difusión en el propicio terreno de un teatro confundido ideológicamente y más atento a las novedades internas de un arte que a las de la historia? No había crisis de la dramaturgia cuando ésta levantaba su gran tema existencial contemporáneamente a la consolidación del mundo socialista? No había crisis para los repertorios latinoamericanos cargados de Ionesco y Brecht, en el momento en que irrumpe la revolución cubana? La gran penetración de esas propuestas —lo que inhibía hablar de crisis de la dramaturgia— no fue acaso el intento por encuadrar a toda la humanidad por encima de las clases, en un apocalipsis que solo es situación histórica para la burguesía?

Estas interrogantes, y muchas otras que podrían formularse en este plano, indican que el tema del auge de la dramaturgia no es sólo un problema cuantitativo, de muchas obras producidas en un determinado momento o de la coexistencia de varios nombres prestigiosos en una coyuntura histórica; sino que el tema tiene su cualidad ideológica, en tanto una dramaturgia profusa puede significar una respuesta elusiva y engañosa para la real situación histórica, marginando y oscureciendo su contradicción fundamental. De ahí el teatro, a medida que se vitaliza con el incremento de su contacto con las grandes masas humanas, que la experiencia y la ciencia histórica van organizando, barra determinados auges prestigiosos (en el ámbito de los teatristas e intelectuales) que en su lectura actual resultan más viejos que muchos clásicos distantes en el tiempo, mientras que Brecht sigue siendo requerido por todos los repertorios del mundo? Lo que ocurre

es que en nuestro siglo, siglo del retroceso y las crisis de la propuesta burguesa, ha habido en el arte, al decir del mismo Brecht, muchas “vanguardias” que no sino vanguardias de la retaguardia.

Y es a esta altura del artículo, que veremos introducir el tema de los clásicos. Es cierto que el teatro vivo, enfrentando al cumplimiento de su nueva función histórica, ha desechado toda una dramaturgia metafísica reciente. Es cierto que aparecen muy pocas obras, formuladas a nivel de dramaturgia individual, que sirven a esa nueva función, porque ella implica responsabilidades de contenido y de forma que no se canalizan por la mera imitación mecánica de Brecht. Es cierto, también, que han resultado magníficas creaciones colectivas, especialmente en experiencias como las del teatro del Escambray en Cuba y en los aportes de varios teatros colombianos, o en el espectáculo “1789” en París, que por distintos caminos elaboran una metodología que conjuga la múltiple confluencia de saber, percepción y sensibilidad exigida por un texto de hoy. Pero también es cierto que esa metodología, necesariamente lenta en la elaboración de su producto y, hasta ahora, tendencialmente nacional y coyuntural, lo que hace difícil su transposición a otros espectadores del mundo, puede y debe ser complementada por la presencia de los clásicos.

Ante esta propuesta se pueden dar, inicialmente, dos tipos de reacciones. Por un lado, el beneplácito inmediato de los dirigentes burgueses de la cultura, quienes han visto siempre en los clásicos la encarnación de “lo eterno”, de lo que está por encima de la historia y de las clases, de lo que es “arte verdadero” porque “no se mezcla con la política”. Por otro lado, el re-

chazo de quienes creen que el arte revolucionario debe prescindir de toda forma históricamente anterior, necesariamente “burguesa”, y sólo elaborarse a partir de la experiencia de los explotados. Ambas reacciones merecen ser evaluadas a la luz de lo que significan los clásicos en su verdadera función histórica; porque lo que interesa, en definitiva, es saber cuál de las clases antagónicas los conquista como el gran instrumento cultural que son. Vayamos, entonces, por partes.

Las clases dominantes, con diversa nomenclatura, y en nombre de un humanismo ideológico que inhibieron sistemáticamente en la historia real de los hombres, han predicado una antropología de la creación, de absoluta raíz individual y subjetiva, supra-histórica y generadora de una esfera monadológica con respecto al resto de la realidad. En este sentido hay textos angulares, que abarcan desde la creación artística al aporte filosófico. Desde Santo Tomás hasta Bergson. El primero ha dicho: “En todo artífice preexiste la razón de las obras de arte que produce”. Y el segundo todavía ha afirmado:

De ese modo, un pensamiento que aporte algo nuevo al mundo está muy obligado a manifestar a través de las ideas ya hechas del todo que encuentra delante de sí, y que arrastra en su movimiento; aparece así como relativo a la época en que vivió el filósofo; pero no es más que una apariencia. El filósofo hubiera podido ver venir varios siglos antes; se hubiera relacionado con otra filosofía y otra ciencia; se hubiera planteado otros problemas; se hubiera expresado en otras fórmulas; ni una sola línea de que él hubiera es-

crito habría sido lo que ahora es y, sin embargo, él habría dicho siempre la misma cosa.

(Subrayado de Rubén Yáñez).

En una palabra, para esta antropología de la creación, el producto cultural no es la expresión de un momento histórico (ésta es sólo su apariencia, según Bergson), sino de lo que preexiste en un individuo, (Santo Tomás) pensador totalmente al margen de la historia y de toda forma concreta de la misma. Y lo que para Bergson es apariencia, para Simmel es una lamentable fatalidad, una tragedia de la cultura:

A la vida vibrátil, incansable, desarrollada hasta el infinito, del alma que crea en un sentido cualquiera, se enfrenta con su producto fijo, idealmente inconvencible, con el penoso efecto retrospectivo de estancar y hasta fosilizar aquella actividad (...) No pocas veces parece como si la movilidad creadora del alma muriese al alumbrar su propio fruto. En esto consiste propiamente la tragedia de la cultura.

A tal grado llega este lamento por la necesaria y ostensible historización del producto cultural, y su dialéctica incidental en la historia, que Hegel llega a decir: "La cultura no tiene como objetivo la generalización de la dicha, sino la objetivización de la idea, el ejercicio de la libertad del espíritu". A lo que Schopenhauer, comentándolo, contesta: "El razonamiento de Hegel, es un razonamiento cínicó".

Pues bien, si los clásicos, en tanto creadores, son entendidos y presentados como hombres al margen de la historia, cuyas o-

bras, en el fondo, no son otra cosa que la objetivación de esa ahistoricidad subjetiva, nada tendrán que decirle a los hombres que actulamente están haciendo la historia, salvo convencerlos de que para entrar en diálogo con un clásico, también ellos deben olvidarse de su situación y lucha histórica. Y precisamente esto es lo que ha hecho la burguesía cuando ha convertido y convierte a los clásicos en un instrumento más de su dominio ideológico: deshistoriza a los clásicos, edulcora su vitalidad dialéctica original y su capacidad de testimonio, y propone, como regla de juego, la deshistorización del espectador y la indiferenciación social consecuente. Lo lamentable es que no sólo en la difusión de la cultura la burguesía ha hecho esto con los clásicos, sino que ha llevado este esquema a la educación. Y con ello a los clásicos se les ha negado la posibilidad de ser un buen instrumento en manos de los pueblos, para convertirlos en factor de "lustre" cultural, de primitiva diversión o de mortal aburrimiento.

Veamos ahora la otra posible reacción ante la propuesta de la utilidad de los clásicos como complemento de las búsquedas del teatro de hoy; nada de clásico, vayamos hacia el teatro proletario o de expresa formulación revolucionaria. En este plano, un primer elemento que nos llama a reflexión —no sólo por su rigor en cuanto a un verdadero desarrollo de la cultura, sino también por sus ingredientes estratégicos— es la actitud y el aporte de Lenin frente a la propuesta del Proletkult. En tal sentido, vale la pena recoger algunos de sus textos al respecto:

La historia de la filosofía y la historia de las ciencias sociales enseñan con toda claridad que no hay nada

en el marxismo que se parezca al "sectarismo", en el sentido de una doctrina encerrada en sí misma, rígida, surgida al margen del camino real del desarrollo de la civilización mundial. Al contrario, el genio de Marx estriba, precisamente, en haber dado solución a los problemas planteados antes por el pensamiento avanzado de la humanidad. Su doctrina apareció como continuación inmediata de las doctrinas de los más grandes representantes de la filosofía, la economía política y el socialismo. (Tres fuentes y tres partes integrantes del marxismo, marzo de 1913).

Sobre la base de esta categorización del desarrollo, también en el plano de la producción de ideas, y viendo al marxismo como su fase superior, Lenin enfrenta en 1920 el tema del Proletkult:

Sin comprender con claridad que solo se puede crear esta cultura proletaria conociendo con precisión la cultura que ha creado la humanidad en todo su desarrollo, y transformándola, sin comprender eso no podremos cumplir esta tarea. La cultura proletaria no surge de fuente desconocida, no es una invención de los que se llaman especialistas en cultura proletaria. Eso es pura necesidad. La cultura proletaria tiene que ser el desarrollo lógico del acervo de conocimientos conquistados por la humanidad bajo el yugo de la sociedad capitalista, de la sociedad terrateniente, de la sociedad burocrática. (Discurso pronunciado en el III Congreso de la Unión de Juventudes Comunistas de Rusia, octubre de 1920).

Y respondiendo a una intervención de Lunacharski en el Congreso de Proletkult, embarcado en la línea de Bogdánov, Lenin contesta:

El marxismo ha conquistado su significación histórica universal como ideología del proletariado revolucionario, porque no ha rechazado en modo alguno las más valiosas conquistas de la época burguesa, sino, por el contrario, ha asimilado y reelaborado todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años de desarrollo del pensamiento y la cultura humanos. Sólo puede ser considerado desarrollo de la cultura verdaderamente proletaria, el trabajo ulterior sobre esa base y en esa misma dirección... (Proyecto de Resolución, octubre de 1920).

Este concepto del desarrollo dialéctico de la cultura, que, sin indigencias demagógicamente justificadas ni mesianismos que distan a la cultura de los reales procesos de las masas, apunta a una auténtica cultura revolucionada, pone ante nosotros el tema de los clásicos. Pero la eficaz presencia de los clásicos en el proceso (donde deben estar, pues no hemos de regalárselos a las clases dominantes para que de ellos usen y abusen) implica que asumamos ante ellos una actitud que los desmistifique, que los ponga en su historia y en la nuestra, que traiga a la superficie su testimonio y sus claras polaridades dialécticas, que limpie su propuesta teorema, cargada de significados originales, pero también abierta a los significados que los hombres de hoy proyectan sobre ella. Acaso la validez actual de un clásico puede ser otra que la de apartarse como un contemporáneo a los hombres de hoy, colocados en su lugar social

e histórico concreto? . Esta operación de contemporaneización de los clásicos implica sacudirse la intimidación que por los mismos ha desarrollado la burguesía, para mantenerlos fieles a sus intereses. Esta desintimidación puede tomar dos formas.

Una de ellas es la reconstrucción del texto, reescribirlo, reestructurarlo, para hacerle cumplir la función de contemporaneidad en que radica la utilidad y la vida del teatro. Tal cosa hizo Brecht con el Coriolano de Shakespeare, la Antígona de Sófocles o El preceptor de Lenz; o lo que en nuestra experiencia significó la versión de Fuenteovejuna presentada por "El Galpón" en 1969, cuando se echaban las raíces del despotismo que culminó en el régimen facista uruguayo. En estos casos, sobre la base de lo aportado por el clásico en su dialéctica fundamental, se despejan y organizan los elementos que pueden obnubilarse. A nadie escapa que en ese caso se genera otra obra, otra estructura dramática, para la incidencia histórica de la representación, mientras la original queda en el libro. Pero a nadie se engaña. El texto aparece firmado por el clásico (autor del aporte mayor) y por el o los adaptadores. Muchas veces se ha objetado este procedimiento como la desproporcionada falta de respeto ante un genio. Frente a esta objeción, cabe transcribir el siguiente texto de Jean Vilar:

Cuando algunos gritan por falta de respeto en la representación de El avaro por el INP, tenemos el derecho de preguntar de qué respeto se trata. Del respeto de Molière? Pero, es que él mismo era respetuoso? Veamos un poco. Se sabe que Molière había sacado el asunto de El avaro de La Aulularia de Plauto. Se sabe

también que la escena en que Maese Santiago acusa a Valerio, proviene de Lelio y Arlequín, así como el episodio de Valerio y Elisa: se sabe que el pasaje en que Frosina hace a Llarpagón que está hecho para vivir cien años, está sacado, palabra por palabra, de una comedia de Ariosto: Gli suppositi; que la escena entre Valerio y Maese Simón está copiada de La acompañante de confianza; en fin, que la conclusión de la obra es un plagio puro y simplemente de esa farsa italiana del cardenal Da Babbiena, La calandria, que representamos el verano pasado en Avignon.

Todo esto se sabe.

Esto, que hizo Molière con El avaro y muchas de sus otras obras —y que lo hicieron Shakespeare, Goldoni, Lope y demás hombres ilustres—, lo hizo a costa de Plauto, Ariosto, Da Babbiena, etc., que eran los clásicos intocables para su época. Se podrá decir que Molière tenía derecho a hacerlo, ya que él es un genio. Pero esto Molière no lo sabía, como tampoco los sabían sus contemporáneos, cuando se veía obligado a adular para poder hacer teatro, cuando era llevado preso por deudas, engañado por su mujer o privado de recibir sepultura cristiana cuando lo mató la tuberculosis. Lo que sí sabía Molière es que el teatro no perdona las piezas de museo, lo que está muerto, lo que no actúa como contemporáneo.

La otra vía que resulta de una actitud "no intimidada" ante los clásicos —y quizá la más apasionante y rigurosa—, es la de manejar el texto en su estructura y contenido originales, pero haciendo la lectura del discurso dramático despojada de los signi-

ficados que sobre él fueron proyectando las épocas intermedias entre el autor y nosotros, de modo que su vitalidad original quede en relación directa con las situaciones y significados de nuestro tiempo. El centro de esta vía está, precisamente, en el carácter de análisis dialéctico que implica una lectura contemporánea. En tal sentido, extraemos de la discusión de Brecht

con su equipo en la elaboración del Coriolano, el siguiente diálogo. Uno de los colaboradores que pregunta: "Podemos modificar a Shakespeare?"; a lo que Brecht le contesta:

Creo que podemos modificar a Shakespeare cuando es posible.

Pero hemos convenido en no hablar primeramente

más que de modificaciones en la interpretación, a fin de que nuestro método de análisis puede presentarse como aplicable, incluso si no agregamos nada al texto. (1953).

Cuál es el objetivo de ese método de análisis? Limpiar la intermediación que la tradición ha interpuesto entre el texto y nosotros.

El matrimonio de Fernando, rey de Sicilia y heredero del trono de Aragón, e Isabel, inaugura un nuevo período en la historia de España.

Se lleva a cabo, a partir de ese momento —y más aún cuando ellos ascienden a los tronos unidos de Castilla y Aragón—, la estrecha asociación de ambas coronas que, a partir de 1479, constituirán un solo Reino. Empezamos a hablarse ya de España, aunque hay que destacar que la palabra "Hispania" era de uso corriente para consignar la Península Ibérica como unidad geográfica. Tanto los naturales de Valencia como los de Aragón se consideraban habitantes de España y los marinos de ese siglo XV, aunque procediesen de distintos puntos de la Península, hablaban de "volver a España".

La Guerra contra el Islam, por un lado, y los crecientes contactos con el extranjero, por otro, dieron a los nativos de la Península el sentimiento de ser españoles por contraposición a

los demás europeos. Pues bien, en sus obras —y en la propia "Fuenteovejuna"— Lope —glosador de la historia peninsular— habla de los "españoles" como un pueblo distinto a los otros. Y es que el perfil histórico de este pueblo —lo saben quienes han leído su historia— se fue dibujando desde el largo tiempo de la Reconquista, que fue, no sólo cruzada contra el infiel, sino también expedición militar en busca de botín y movimiento migratorio popular que, gracias a las exigencias que impuso el pueblo, levantó a ese mismo pueblo a

alturas de dignidad que en aquel tiempo sólo los nobles solían lucir en el resto de Europa. Los tres aspectos señalados de la Reconquista dejaron profunda huella en las formas de vida castellana.

El clero, que por razones de esta guerra santa, gozó de posición privilegiada, sostuvo el fervor popular e imprimió a ese pueblo la idea de la misión divina de librar al país del musulmán asentado secularmente. Influencia grande, por lo tanto, de la Iglesia, que propagó un cristianismo militante a través de las

Pasa a la Pág. 12

LOPE DE VEGA: HISTORIA Y SOCIEDAD

MARIO CESPEDES



La rendición de Breda, pintura también conocida como "Las lanzas", de 1635. Velásquez representa, a nivel pictórico, lo que Lope de Vega a nivel teatral: una misma explotación del arte al servicio de los propósitos imperiales de la España del Siglo XVII.