

**CRITERIOS PARA UNA APRECIACION  
DEL TEATRO CLASICO  
EN LATINOAMERICA**

Héctor Noguera  
Actor y director  
Profesor de la Escuela de Teatro UC.



**E**l teatro del Siglo de Oro Español sigue siendo presentado en toda Latinoamérica con gran frecuencia. Se presenta tanto por grupos aficionados como profesionales, por los directores jóvenes y los experimentados, bajo formatos más o menos alejados de la manera "clásica", con mayores o menores presupuestos, para públicos jóvenes y adultos. Forma parte de los planes de estudios escolares y los profesores parecen siempre interesados en poder mostrar a sus alumnos estas obras en vivo con la esperanza que éstos tengan un acercamiento más vivencial con textos de difícil acercamiento al joven de hoy. Si se agrega que por estar escritos en nuestra lengua son también de alguna manera nuestros clásicos y que sus sólidas estructuras permiten saquearlos a nuestro antojo (y es lo que se debe hacer según recuerdo decía Jean Vilar cuando era Director del Teatro Nacional Popular de Francia) en beneficio de una interpretación contemporánea para una entrega creativa y más comunicante a nuestros públicos, podemos concluir que es importante ocuparse de la expresión de este teatro en nuestra realidad.

En Chile, a partir del golpe de estado, se recurrió al "teatro clásico". Sucesos de tal envergadura y tan conmocionadores de la vida de un pueblo conllevan grandes y traumáticos cambios. Luego del estupor vienen las preguntas y éstas, en su esencia, no son otras que las que plantean los clásicos cuando tratan los grandes temas, ya que su perdurabilidad obedece a la exactitud y trascendencia de las mismas. Los elementales impulsores de la conducta humana se mantienen inalterables. Por otra parte y en menor medida o en una medida más coyuntural, era una manera de decir lo que estaba vedado, protegido por la autoridad del clásico (con todo durante mucho tiempo nadie se atrevía a dar **Fuenteovejuna**). Así es que el teatro de la Universidad Católica en el año '74 montó **La Vida es Sueño** de Calderón de la Barca, con la dirección de Eugenio Dittborn, donde destacaba la lucha de Segismundo por su libertad; luego también con Dittborn **El Burgués Gentilhombre** de Molière, el arribismo llevado a la locura. Con la dirección de Raúl Osorio se hizo **Hamlet** de Shakespeare, centrado principalmente en la ilegitimidad del poder



"La vida es sueño": Alejandro Castillo, Ana María Palma, Héctor Noguera

de Claudio. Con Ramón Núñez **El Burlador de Sevilla** de Tirso de Molina, donde se aventuró una sensualidad osada para los tiempos y el país, que era víctima del "moralismo". Osorio se arriesgó también con un autosacramental de Lope de Vega, **El Pastor Lobo**, que fue para mí el comienzo de una búsqueda formal del tratamiento del autosacramental.

La puesta de Fernando González de **Romeo y Julieta** en versión de Neruda; **El Gran Teatro del Mundo** de Calderón de la Barca, dirigido por Raúl Osorio, y una nueva versión de la misma por quien suscribe; **Tríptico** de Juan Edmundo González basado en teatro griego clásico, **La Farsa del Licenciado Pathelin** en versión de José Andrés Peña. Recientemente el mismo **Romeo y Julieta** de Neruda, en versión de la Compañía Teatro Q, y otros sustentan la tendencia de revalorizar lo clásico como un nuevo espacio de creatividad.

En mi caso, el deseo de volver sobre obras que ya han sido presentadas, como **El Gran Teatro del Mundo** y **La Vida es Sueño**, pasando de mi rol de actor en las primeras producciones a la de

plantear propuestas escénicas (**La Vida es Sueño** es un proyecto en elaboración, conjuntamente con Erto Pantoja), responde a la motivación señalada de recrear lo ya contado magistralmente, a manera de comentario quizás; o bien, de rehacer a la manera nuestra lo ya hecho, desmontando las estructuras, distanciando las situaciones, descontextualizando lo histórico para ubicarlo en un espacio teatral fuera de tiempo que dé cuenta de todos los tiempos a que la obra pertenece. Interviniéndola con nuestra presencia para trasladar signos y relaciones metafóricas, para contactar la obra con el público en base a claves actuales, situarla en quienes la hacemos, comentarla según nosotros.

Podemos presentar las obras de el Siglo de Oro como difusión de un teatro importante que perteneció a una época y que aún vive y también como una instancia de reflexiones propositivas que definan escénicamente campos de nuevas visiones. Los clásicos llegan a tales por ser fuentes permanentes y perdurables para el hambre humana de conocer. Los del Siglo de Oro español

pertenecen a una época de florecimiento del pensamiento, a un estado de las cosas que permitía la elaboración y el surgimiento de grandes obras, vigentes aún en su especificidad. Frente a visiones excluyentes y desechadoras de los caminos del desarrollo humano, es necesario rescatar los frutos que han alimentado las épocas anteriores, para nutrir también la presente con sus calidades originales, irreproducibles, producto de una sociedad cuyo estado no es el nuestro.

Los aportes establecidos por los grandes innovadores del teatro de nuestro siglo en el terreno del espacio escénico, de la aproximación al texto, de la interpretación actoral, de la relación teatro y sociedad, la incorporación de las ciencias de la comunicación, el concepto de imagen teatral, de entorno y todo aquello que constituye una visión contemporánea del teatro y que incorpora una visualidad y una sonoridad fundamentalmente distinta a lo que sospechamos pudo ser el arte escénico anterior al realismo de nuestro siglo, nos permite rever el teatro clásico y darle una nueva dimensión a sus obras. Si vemos este teatro con una

visión decimonónica, o como las grandes producciones europeas, sólo podemos dejarnos llevar por una sensación de aburrimiento o de impotencia ante lo que se nos aparece como inabordable y optamos por considerarlo antepuesto a la actualidad teatral o a cualquier vanguardia, o bien el blanco de los que siempre pregonan con vaguedad el teatro que "debe hacerse".

Un punto de contacto de fundamental importancia con Calderón, Lope, Tirso, la Picaresca, es la búsqueda de lo popular. Nuestro teatro pasa por esa necesidad como elemento básico de nuestra identidad. El verso clásico puede constituirse en un medio de comunicación directo y popular si se considera que principalmente está conformado por octosílabos, a veces agrupados en décimas, que es la forma más popular de nuestra poética folklórica y musical. Hemos comprobado que trozos de **El Gran Teatro del Mundo**, acompañados por ritmos folklóricos, adquieren una sonoridad y expresividad sorprendentes a la vez que transmiten con mucho mayor claridad su contenido. Contenido y ritmo van unidos en esta versificación ejemplar, de tal manera

"El burlador de Sevilla", Teatro UC, 1967



que si falla uno desmerece el otro. Dejando de lado por completo la cadencia ibérica y dejándose conducir por la rítmica que es cercana, si no idéntica a nuestros ritmos, podemos establecer contacto. En el caso específico de la frondosidad calderoniana, ésta se convierte en sensorialidad energética, en expresión vital si en lugar de esconderla se muestra en todo su vigor.

Está también el uso de la peripecia, tan propia de nuestra narrativa popular. Los acontecimientos siguen siendo importantes para el gusto popular y no tenemos por qué excluirla de nuestro arte y dejarla sólo para la novela que tan bien maneja aquello, el periodismo o la teleserie. El discurso reflexivo tanto como la peripecia son en lo español y lo latinoamericano (quizás por herencia)

"Hamlet", Teatro UC, 1979



vehículos para la conmoción de nuestro espectador a nivel intelectual y sensitivo. Por ello, el excesivo despojo que a veces se hace, según me parece, de estos elementos, redundan en una sequedad peligrosa para la comunicación.

A partir del montaje en el Teatro de la Universidad Católica de **El Pastor Lobo** de Lope de Vega, en 1974, se puede hablar de un camino de interpretación de los clásicos españoles que atañe a una nueva expresión de ese teatro; al menos así ha ocurrido en dicha entidad. De especial interés resulta la experiencia si se piensa que se trata de un autosacramental, género casi intocado actualmente. La interpolación de signos propios de nuestra cultura (y a veces sub-cultura) en los personajes abstractos del Auto, que iban desde Laurel y Hardy, personificando la gula y la envidia, hasta canciones de Isabel Parra en boca de la Oveja, creaban una sustentación para el texto, (que se conservó casi en su integridad) que destacaba y distanciaba su estructura. Esto permitía, además, una lectura asociada a la contingencia del momento que veía en los acontecimientos y aventuras de la oveja y el lobo, las vicisitudes de la Iglesia en una situación de dictadura.

La relación del clásico con el momento actual que hace el espectador, buscando signos correlativos tanto en lo individual como en lo colectivo, es parte de su tarea; también lo es el desciframiento de los signos que el director establece como claves, privilegiando las que aparecen en el mismo texto o bien estableciéndolos como resultado de éste o como fruto de la intuición que se va desarrollando en la misma dinámica del trabajo. En una palabra, la forma en que el público completa el espectáculo, puede ser motivo para incentivar creativamente a los realizadores,

llamando por tales a todos los que de alguna u otra manera participan en la creación.

La pobreza de medios de realización, común a la mayoría de nuestros grupos teatrales, nos aleja felizmente de la tentación, por último por imposibilidad, de producir los clásicos según el gran modelo. Nos obliga, en la reducción necesaria de personajes, decorados, utilería, del realismo en general, a intentar una interpretación esencial de estas "grandes" obras. Debemos reivindicar nuestro derecho a presentarlas bajo una estética nueva, que es la de nuestros países, estética que dentro de la variedad que tenemos tiene algunos denominadores comunes que la hacen reconocible. Entre esos denominadores está de manera muy fundamental una capacidad de comunicación directa, inmediata, utilizando infinitos subentendidos de complicidad con el público, mediatizados a través de la acción dramática que convierte a nuestro teatro en un algo que es difícil de encasillar, si no imposible, en parámetros europeos o norteamericanos por nombrar las influencias más cercanas. Cualquier ismo entre nosotros corre el riesgo de enfriar aquello

"La farsa del licenciado Pathelin": Juan D. Garretón, José A. Peña, I. Sepúlveda



"Romeo y Julieta", Teatro Itinerante, 1978

intangibles, comunicables sólo entre actor y público, que constituye una interacción que es la esencia misma del arte escénico.

Someter a los españoles en referencia a esta dinámica, significa recrearlos a partir de la raíz misma en que ese teatro nació y para lo cual fue creado. Es interpretar desde su esencia aquello escrito en el pasado y que se nos puede aparecer hoy como nueva fuente de un teatro popular. Es una manera de colonizar un teatro que fue colonizador, invertir el ciclo, recrear, desmontar, re-ver, re-presentar, re-inventar, re-producir, re-colectar.

Es concebir al teatro clásico no como alternativa a la vanguardia sino como asimilador de los espacios dramáticos conquistados, del distanciamiento, del análisis actancial, de la superposición de planos escénicos, de la extrapolación de espacios, de la ruptura del ojo histórico, de la creación colectiva, del teatro pobre, del develamiento de nuestra identidad, de la relación teatro y sociedad; o sea Brecht y Grotowski, Stanislavsky, Artaud, Piscator, Julian Beck, Meyerhold, Appia y Reinhardt. El convertir la conservación del peso cultural europeo, en patrimonio creativo nuestro, lo agradecerán los jóvenes, el futuro.