

Los clásicos en la CNT

Conversación viva

Luis de Tavira

Francisco de Quevedo definió el placer de la lectura de los clásicos como una “conversación viva con las almas que la muerte ausenta”. En el caso de las artes escénicas, la pervivencia de las grandes obras de la literatura universal significa entender la cultura como un diálogo permanente, señala el director de la Compañía Nacional de Teatro.

La cultura es la conversación que nos sostiene. Sin ella no habría identidades ni aquellas idealidades de cuya realización se trata el transcurrir humano a través de los tiempos y los espacios.

En el sustento de esa conversación hallaron los hombres el fundamento de su esperanza: la consistencia de su devenir como cambio.

En la articulación sostenida y cambiante de esa conversación, lo humano se descubrió a sí mismo como acontecimiento y un buen día se reunió en torno al mirador de un escenario para contemplar su acontecer y construirse a sí mismo espectador de su existencia como drama.

En su elogio a los libros, Quevedo resaltaba el privilegio de realizar en ellos “una conversación viva con las grandes almas que la muerte ausenta...”. Sin embargo, en esa prodigiosa forma de ser conversación, la cultura recurre a una extraña intermediación. Es, a fin de cuentas, telecomunicación y su condición sólo resulta acontecimiento vivo en la experiencia del lector.

El teatro aspira a mucho más. Es pura interlocución entre el espectador y el personaje en el radical aquí y ahora de su comparecencia viva. La escena sucede en tiempo presente y en ella el pasado sólo puede experimentarse como actualidad, tanto como la actualidad se

debate en su intempestividad, ya sea como actualidad de la pérdida o como pérdida de actualidad. En suma, vivencia dramática de la realidad como cambio.

El cambio sucede en la conciencia de esa interlocución como actualidad y vida de la cultura y desde ahí desafía a la realidad como necesidad de cambio. Es poema, es ficción; *poiesis* nombra a la capacidad de dotar de ser a lo que no lo tenía. La ficción no es la realidad ciertamente. Sin embargo, puede llegar a ser la verdad sobre la realidad, que esta no tiene. Así, por ejemplo, Esquilo en *La Orestíada* formuló la democracia como la idea que podría liberar a los hombres del cerco fatal de la venganza, años antes de que Pericles consolidara la polis democrática. Sin embargo, cuando un espectador de hoy asiste a una función cabal de *Los persas* de Esquilo y escucha el desgarrador lamento de Jerjes, no se conmueve ante el preciso pormenor que narró Herodoto. Se cimbra ante el propio dolor de sus derrotas cotidianas o se asombra ante la impredecible caída de otro imperio distinto.

Desde el origen, la contemplación del acontecer humano ha tramado la respectividad indisoluble entre el teatro y la historia. Sobre ella reflexionó con sutileza Aristóteles en *Poética*; ahí reconoció no sin asombro la superioridad del drama sobre la historia en la aventura

del conocimiento sobre lo humano, cuando afirmó que mientras la historia intenta precisar con exactitud lo que alguna vez sucedió, el drama revela la esencia oculta de lo que ocurre siempre.

La materia prima del teatro son el mito y la historia. El objeto de la historia es el drama humano y sus enigmas.

Sin embargo, la elucidación de esta respectividad nunca será unánime ni definitiva porque pertenece a la dinámica misma de la historicidad y de la dramaticidad de la cultura como vida y como conciencia histórica.

Pensar el teatro, arte siempre de hoy, será todas las veces del pensar su discutibilidad. Pensar la historia será siempre la inacabada y apasionante historiografía de la historia de la historia y será asistir a la incesante confrontación de las representaciones históricas con las realidades que representan y que el historiador sólo puede captar a través de lo que llama documentos.

Su experiencia sucede en otro tiempo. Como ha dicho Le Goff, el tiempo histórico encuentra, a un nivel sofisticado, el antiguo tiempo de la memoria, que atraviesa la historia y la alimenta.

Como el pensar sobre el teatro, también el pensar sobre la historia se trama de múltiples paradojas.

Hegel hablaba de la necesidad de liberar la conciencia del “fardo de la historia”; es decir, de la necesidad de una ciencia capaz de alcanzar una liberación del pasado.

Desde otra perspectiva, Piaget afirma que en la gnosología del niño “comprender el tiempo significa liberarse del presente”.

Sin embargo, el tiempo de la historia no es el de la psicología ni el de la filosofía. En cualquier caso, la confrontación entre pasado y presente no es un dato natural, es creación.

La comprensión del pasado consiste en discernir el presente, tanto como sólo se alcanza el pasado a partir del presente.

Desde la antropología histórica, la historia sólo puede ser una ciencia del cambio y de la explicación del cambio. Desde la poética, el drama es, ante todo, el arte de la peripecia.

Por un inusitado derrotero, Lévi-Strauss desemboca en la dramaticidad de lo histórico cuando afirma: “No sé a qué llaman una ciencia de la historia. Me bastaría decir simplemente historia y que la historia simplemente es algo de lo que no podemos prescindir porque esta historia nos pone constantemente ante fenómenos irreductibles...”.

Ricoeur va más lejos: “La historia no es historia sino en la medida en que ella no accede ni al discurso absoluto ni a la singularidad absoluta, en la medida en que su sentido se mantiene confuso, mezclado... La historia es esencialmente equívoca, en el sentido de que es virtualmente eventualidad y virtualmente estructural. Es el reino de lo inexacto. Quiere ser objetiva y no pue-



La prueba de las promesas, Compañía Nacional de Teatro



El círculo de la cal, Compañía Nacional de Teatro

de serlo. Quiere hacer revivir y sólo puede reconstruir. Quiere convertir a las cosas en contemporáneas, pero al mismo tiempo tiene que restituir la distancia y la profundidad de la lejanía histórica”.

Marc Bloch proponía definir a la historia como “la ciencia de los hombres en el tiempo”.

Si corresponde al teatro el poético propósito de inventar la actualidad de nuestro mundo, la historia, que es el relato de las diversas invenciones humanas, habrá de ser la provocación de una interlocución viva en la que la sustancia histórica de las obras del pasado alcance la apropiación contemporánea de aquella herencia genealógica que nos explica.

La Compañía Nacional de Teatro de México actualmente está constituida por un elenco estable de cincuenta actores y actrices, subdivididos en cinco categorías que representan la diversidad de trayectorias generacionales, así como la pluralidad de registros interpretativos que lo constituyen como un instrumento colectivo dúctil y capaz de construir un repertorio concebido como el discurso destinado a la formación del potencial espectador nacional.

El espectador del teatro no puede suponerse, debe formarse y sólo puede formarlo el disfrute estable y cre-

© CNT / Sergio Carrón Irua

© CNT / Sergio Carrón Irua

ciente de la interlocución con un repertorio concebido como discurso plural, diverso y progresivo.

El espectador del teatro no puede confundirse con el consumidor anónimo del mercado de eventos que ha destruido el tejido comunitario de los partícipes de las tradiciones.

En nuestros días, el teatro como hecho social enfrenta una paradoja que exige replantear el sentido de las relaciones entre el teatro y la sociedad. Hoy en día el espectador ya no es el público. En el impulso de su incesante metamorfosis, el teatro sobrevive a las transformaciones sociales que lo determinan. Así, decimos que no puede haber teatro sin espectador, pero resulta necesario precisar que no siempre el espectador ha sido el público. Hubo momentos del devenir cultural en los que el iniciado original de la fiesta escénica se convirtió en todos los que podían participar; apareció el público que son todos los diversos y reunidos; una reunión que precede a la conformación social. Lope de Vega no era español, él inventó España. Al formular el triunfo de su “Arte Nuevo”, afirmó que él hacía teatro para todos: los labradores, los académicos, los cortesanos, los mercaderes, las monjas y los hortelanos, es decir, el público como el todo social. Pero la sociedad se divide en clases, castas, clanes, parroquias, gremios, que a su vez se subdividen en los grupos y los subgrupos de las identidades diversas. El público se vertió en los públicos y el teatro fue los teatros.

La actualidad entraña un desafío decisivo y único en la genealogía de esa sobrevivencia espiritual que ha conservado al teatro hasta nuestros días. El desafío implica una paradoja. El teatro de hoy ha de sustraerse del público para sobrevivir, porque hoy el público se ha

transformado en la cifra unidimensional del consumidor del mercado y del proceso industrial que lo alimenta. La categoría de aquellos públicos se ha deformado en la masa consumidora de la superproducción industrial. Por el contrario, el teatro ha sido siempre el arte de la personificación y habrá de excluirse del mercado para reencontrar al espectador del que depende su subsistencia artística: la persona, que es oposición radical a la masa despersonalizada.

En el supermercado industrial en el que se ha convertido el mundo, se producen algunos satisfactores vitales, muchos satisfactores imaginarios, pero sobre todo, muchos desechos. El mundo se ha convertido en una inmensa fábrica de basura. La televisión y el cine como industria del espectáculo se comportan de la misma manera: poco esparcimiento, poco conocimiento, mucha publicidad, muchas imágenes estetizadoras del mercado, pero sobre todo basura.

Las sociedades del capitalismo salvaje se han denigrado al extremo de producir ciudadanos desechables. El teatro, arte milenario, hecho a mano, alérgico a la industria, adquiere un valor cuya significación nunca tuvo más fuerza: la de ser arte de la persona, reunión de la comunidad cálida de lo humano, interlocución sostenida que transforma a los hombres al convertirlos en los espectadores de su propio acontecer y construir así la conciencia, la sociedad como sociedad humanizada.

La estabilidad que propicia el desarrollo artístico de este renovado elenco hace también posible la construcción de un repertorio entendido como discurso para un espectador que se forma en el ejercicio sostenido de una interlocución viva y diversa.

© CNT / Sergio Carroón Itza



A soldier in every son, Compañía Nacional de Teatro

Repertorio como discurso nombra aquí lo que en el pasado refería a las tradiciones que, enfrentadas dialécticamente a las vanguardias, han generado la fecunda animación del movimiento teatral.

Hoy en día, el repertorio de esta compañía está integrado por cincuenta espectáculos que al paso de los años van verificando diversas temporadas, giras, en un desarrollo creciente de maduración artística. Así han conseguido llegar a audiencias cada vez más amplias, hasta un número de representaciones nunca antes alcanzado en nuestro teatro reciente.

La articulación del repertorio obedece también a múltiples interlocuciones. Orientado por tres criterios rectores de programación, su construcción convoca a los creadores diversos del teatro nacional, cuya participación integra en la convergencia del repertorio, diversas estéticas y hermenéuticas representativas de la diversidad generacional del teatro mexicano. En la construcción de los cincuenta espectáculos que forman el repertorio han colaborado 35 directores de escena; 27 mexicanos, tres españoles, dos colombianos, una inglesa, un canadiense y un japonés.

Los criterios rectores de un repertorio que se propone plural y diverso que se integra en tres dimensiones o categorías: el patrimonio universal, la dramaturgia mexicana y las teatralidades emergentes. La convergencia de estas dimensiones aspira a ser comprendida en la interlocución interna de su articulación como discurso. Se pretende así un diálogo sostenido entre la dimensión universal y la nacional, la tradición histórica y la emergencia de la actualidad.

La consideración del llamado teatro de los clásicos es la que integra lo que se ha preferido nombrar como *patrimonio universal* del teatro. Aquí el nombre implica más un giro conceptual que simplemente terminológico, porque más allá de la concepción de Winkelman que acuñó el término en el contexto de su teoría sobre la obra de arte incuestionable como paradigma imitable, se intenta una aproximación dinámica y distinta a aquello que el término clásico quiere referir y es aquí el conjunto de obras cuya interlocución histórica, reciente o antigua, ha alcanzado la condición que otorga su reconocimiento como patrimonio universal. Interlocución que supone confrontación de tiempos, concepciones, visiones, lenguas, culturas, estilos, gustos, contextos y constelaciones políticas. Una interlocución cuyo ejercicio consiste justamente en el proceso de apropiación de lo que se reconoce como herencia que nos alcanza y sobrepasa como cultura viva y en movimiento.

Así, lo que llamamos clásico se entiende aquí como aquello que aún no ha terminado de decir lo que en su momento comenzó a decir, lo que a través de la historia ha llegado a nosotros para comunicarnos algo que sólo

podrá comunicarnos si nosotros hacemos algo para dejarnos decir lo que sólo a nosotros puede decirnos en la zozobra de nuestra actualidad.

Así podemos decir que si ha podido afirmarse que las obras maestras aparecen cada cien años, también es cierto que cada día se cumplen cien años.

Más que una condición de la obra de arte, lo clásico es una categoría del conocimiento del interlocutor de la obra de arte. Así, algo es clásico porque resulta clásico para alguien. Todos los días nacen nuevos clásicos, pero sólo lo serán si alcanzan la confluencia del torrente caudaloso de las tradiciones, es decir, del discurso.

Según esta concepción el repertorio de esta compañía ha alcanzado la integración de 18 espectáculos considerados como patrimonio universal del teatro que dialogan con 23 puestas en escena de la dramaturgia mexicana y nueve montajes de las corrientes emergentes de la teatralidad.

En todos los casos el tratamiento escénico se ha sometido a un proceso de dramaturgia que suscita la interlocución histórica a través de diversas metodologías de exégesis y hermenéutica. Nunca ha pretendido una ilusoria postura arqueologizante que negaría la vitalidad de la interlocución teatral.

En algunos casos los tratamientos dramaturgicos se han propuesto una interlocución interna de las teatralidades que han venido configurando su tradición. En el montaje de Carlos Corona de *La prueba de las promesas* dialogan el original Juan Ruiz de Alarcón y su secuela en *La ilusión cósmica* de Corneille. En *A Soldier in Every Son* de Luis Mario Moncada, coproducción con la Royal Shakespeare Company, convergen *El Rey Juan* de Shakespeare con las crónicas prehispánicas sobre la Triple Alianza. En *El círculo de cal* la adecuación brechtiana de la parábola china a la revolución agraria soviética se traslada a la rebelión de los purépechas para salvar los bosques de Michoacán. En el *Proyecto Coriolano*, tres directores de distintas generaciones, David Olguín, Martín Acosta y Alberto Villarreal, poseedores de diferentes estéticas, articulan con un mismo elenco y una misma concepción escenográfica el montaje de tres *Coriolanos* que discuten entre sí —Shakespeare, Brecht, Grass— a partir de las narraciones de Plutarco sobre los conflictos de la *civitas* genealógica, para suscitar una interlocución apasionante sobre el dilema de la política que se debate trágicamente entre la civilidad y la barbarie, de cuyo desenlace depende el fundamento de la aspiración democrática.

La cultura es la conversación que nos sostiene. No es la suma de eventos aislados, ni la superproducción de espectáculos inconexos que se ofrecen en el mercado del turismo y del esparcimiento.

La cultura construye la conciencia de lo que somos en la incesante interlocución con lo otro. **U**