



**KONVERGENCIAS LITERATURA**

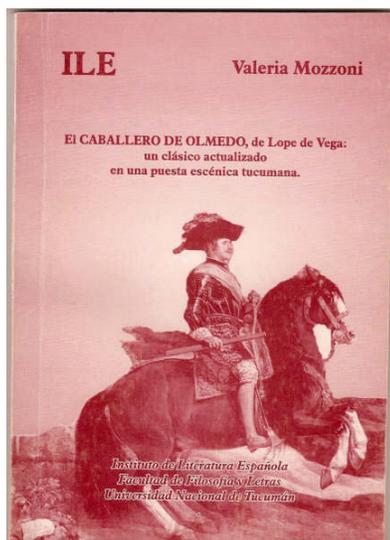
ISSN 1669-9092

Año III, N° 8 Agosto 2008

***EL CABALLERO DE OLMEDO DE LOPE DE VEGA:***  
**Un clásico actualizado en una puesta escénica tucumana.**

**Valeria Mozzoni (Argentina)<sup>1</sup>**

**Palabras de Presentación**



El presente trabajo, resultado de la de actividad desarrollada por la autora en la cátedra Literatura Española Siglo de Oro, bajo mi supervisión, se relaciona a su vez con tareas de investigación que se enmarcan en el Proyecto auspiciado por el CIUNT (Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Tucumán) titulado “**Textos orales de raigambre hispánica en Tucumán. Nuevos espacios alternativos de comunicación: los medios**”, que dirijo actualmente.

La autora, haciendo su primera experiencia de investigación en la condición de Tesista de la Licenciatura en Letras, comenzó abordando aspectos vinculados a los dramaturgos hispánicos del siglo XVII, para luego centrarse,

con el entusiasmo propio de quien encara la investigación de manera genuina, en la inmediatez de nuestro contexto a partir de la obra de Lope de Vega y su reactualización en el escenario tucumano.

¿Por qué nos sigue interesando y seguimos disfrutando de la puesta de *El Caballero de Olmedo*, los tucumanos, en las puertas de este nuevo milenio?, es la pregunta inicial que se formula la Licenciada Mozzoni y la lleva a desbrozar el amplio y no menos complejo

---

<sup>1</sup> Licenciada en Letras (Universidad Nacional de Tucumán) y estudiante regular del Doctorado en Letras (UNT – Argentina). Actualmente posee una Beca de Postgrado Tipo I otorgada por el CONICET. Ha publicado: *El caballero de Olmedo, de Lope de Vega: un clásico actualizado en una puesta escénica tucumana*, ILE – Universidad Nacional de Tucumán, 2004; además de artículos en actas y libros especializados. Los resultados de sus investigaciones han sido difundidos en encuentros nacionales e internacionales.

campo conceptual que diseñan los vocablos “clásico”, “universal” y “canónico” que suelen adjetivar a la figura autoral de la dramaturgia hispánica áurea. Las conclusiones a las que arriba tienen que ver con lo que denomina “nuevas condiciones de reproducción” para el texto teatral.

Es sin duda este trabajo una muestra de que Tucumán, como espacio cultural configurado y enriquecido por múltiples etnias, da cuenta desde la espectacularidad dramática, de raíces hispánicas dentro de su simbiosis intercultural.

Retomando el título de nuestro Proyecto de Investigación, podríamos afirmar que el escenario tucumano se constituye en lugar no sólo “alternativo” sino también “privilegiado” para la circulación y pervivencia de una oralidad –el teatro lo es- que se enraiza con lo peninsular.

**Dra. Elena Florencia Pedicone de Parellada**

*Directora Instituto de Literatura Española*

***EL CABALLERO DE OLMEDO, de Lope de Vega:***  
**un clásico actualizado en una puesta escénica tucumana**

*Al clásico hay que tratarlo con respeto pero no con veneración.*

Ricardo Salim

**Introducción:**

En los estudios literarios en particular y, en la vida diaria, en general, utilizamos el término "clásico" para referirnos a diversas entidades, de un modo natural - o naturalizado por el uso - sin cuestionarnos con detenimiento el alcance del vocablo. ¿Qué es un clásico? ¿Por qué algo o alguien puede ser considerado clásico? ¿Para quién ese algo o alguien puede calificarse como clásico? Estas preguntas englobamos en la "problemática" sobre el término y a ella nos abocaremos.

"Clásico" es una categoría clasificatoria, como tantas otras, que nos sirve para aprehender cierta multiplicidad de objetos que de otra manera no podríamos manejar, pero - y esta es la preocupación fundamental que guía estas líneas - no debemos olvidar que no es más que una abstracción que tiene una utilidad operativa y que, al naturalizar su uso, simplificamos los fenómenos que dicha categoría implica.

Se hace necesario, entonces, precisar los alcances de esta investigación. Por motivos operativos la misma se circunscribirá al uso literario del término clásico, principalmente en relación con el género teatral y no a los usos generales que exceden los objetivos de este trabajo; pues recordemos que circulan en el lenguaje familiar algunos usos "coloquiales", tales como: "el clásico del domingo" en el caso del fútbol, el "clásico del rock" con respecto a la música, o "clásico" aplicado a la vestimenta y al discurso gastronómico.

Por lo tanto, será el objetivo de este estudio echar luz sobre algunos elementos de la problemática del concepto clásico en el discurso dramático y, sin pretender agotar el asunto, proponer una acepción del término que resulte más abarcadora del fenómeno.

Para abordar dicha problemática, hemos elegido como texto eje a *El caballero de Olmedo* de Félix Lope de Vega Carpio, obra escrita y estrenada en la España del siglo XVII que fue puesta en escena en Tucumán en el año 2000. Esta elección responde a la pretensión de iniciar una línea de estudio sobre la presencia de la tradición hispánica en Tucumán, a través del análisis de reescrituras escénicas de textos dramáticos españoles bajo nuevas condiciones de circulación y recepción, y se enmarca en el Proyecto de investigación, subsidiado por el CIUNT: **Textos orales de raigambre hispánica en Tucumán. Nuevos espacios alternativos de circulación: los medios.**

Sustentaremos en este trabajo la siguiente hipótesis: **la puesta de *El caballero de Olmedo* en la escena tucumana, en el año 2000 (comienzo de siglo y de milenio), enfrentando nuevas condiciones de recepción, nos permite hablar de un proceso de "actualización" de la obra dramática española del siglo XVII, y con ello, considerarla un "clásico".**

#### **El concepto de Clásico según el diccionario. Un poco de historia:**

El diccionario de Federico C. Sainz de Robles<sup>2</sup> distingue entre "clásicas" (obras) y "clásicos" (autores). Dice sobre las primeras:

En un sentido restringido, se entiende por obras clásicas aquellas reconocidas como excelentes y consideradas dignas de servir de modelo dentro de su género. No siempre se ha entendido lo mismo. Para los autores del Renacimiento, obras clásicas fueron únicamente las escritas por los más famosos escritores griegos y romanos. En sentido amplio son obras clásicas, dentro de cada país, aquellas que tuvieron y tienen la aceptación general de los públicos y de la crítica de las sucesivas generaciones, y que son designadas como modelo dentro de su género.

Con respecto a los "autores", encontramos, en el texto citado, la siguiente definición:

Son aquellos que sirven de modelo en el idioma de sus escritos, o de peso y autoridad en cualquier materia. [...]. En el s. XVI empezó a clasificarse de clásicos a los autores selectos de todas las literaturas.

Otro diccionario, el de Demetrio Estébanez Calderón<sup>3</sup>, nos propone esta definición de clásico:

---

<sup>2</sup> 'Clásicas/os'. *Ensayo de un diccionario de la literatura*. Tomo I. Madrid, Aguilar, 1949. Pág. 231 y 239.

Término derivado del adjetivo latino *classicus*, con el que en Roma se aludía a la clase social más alta, de entre las cinco en que Servio Tulio dividió a los ciudadanos romanos según su fortuna y situación económica.

En el S. II d.C. Aulio Gelio (en sus *Noctes Atticae*) utilizó el término "*classicus*" para designar al escritor que, por sus eminentes dotes literarias podía considerarse modelo en su oficio [...].

Esta denominación de escritores de primera clase (*classici*) se corresponde con otra que existía en Grecia ( *hoi enkrithentes* : los Elegidos) para mencionar a los autores que, en los diversos géneros, eran considerados maestros o modelos eminentes.

Parece que en el S. IV a. C. existía en Atenas una especie de listas de escritores "elegidos" en los diversos géneros : es lo que el filólogo Ruhnken (1786) dio en llamar "Kanones" (del griego Kánon: regla, lista).

En la Edad Media, olvidados estos "clásicos" griegos por desconocimiento de este idioma, se citan, sin embargo, determinados autores latinos a los que se les concede el valor de modelos para el aprendizaje de la Grammatica y la Rhetorica como fuente de conocimiento de tipo filosófico y moral.

En el Renacimiento reaparece el término "clásico" tanto en los textos latinos como en las lenguas vernáculas, en unos casos para referirse a los autores grecolatinos, en otros para aplicarlo a autores modernos, considerados modelos del lenguaje literario en la lengua vernácula correspondiente.

A partir de tales definiciones, se puede observar, en primer lugar, que el vocablo "modelo" aparece como consubstancial al término clásico. Tal recurrencia no parece esclarecer la cuestión, puesto que las definiciones no profundizan sobre los aspectos que hacen a una obra o un autor, "modelo". Como si existiera una lista virtual de características, conocidas y aceptadas por todos, de lo que debe tener un texto o autor para ser considerado clásico, se obvia la mención de tales características.

En segundo lugar, tienden a utilizar como sinónimo los términos "clásico" y "canónico"; tal asociación es bastante común y se ha ido naturalizando con el uso. Desde esta investigación se defenderá la distinción entre ambos términos, pero luego nos explayaremos sobre eso; por el momento sólo dejamos planteada la cuestión.

### ***El caballero de Olmedo de Lope de Vega. Contemporáneo y clásico.***

---

<sup>3</sup> 'Clásico'. *Diccionario de Términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996. Págs. 162-163.

Proponemos en este trabajo a *El caballero de Olmedo* como ejemplo de "clásico". Sin embargo, no debemos olvidar que todo texto nace siendo actual, contemporáneo a los suyos. Entonces, el recorrido hasta convertirse en clásico, tenemos que rastrearlo desde el momento de su producción.

Según Marley y Brverton<sup>4</sup> Lope escribió *El caballero de Olmedo* entre 1615 y 1626, por lo que tenemos que inscribirlo dentro del período histórico-literario conocido como Barroco. El Barroco, como estructura histórica se ubica en el S. XVII, e integra, junto con el Renacimiento (s. XVI), el período denominado Siglo de Oro Español.

El Barroco, como movimiento cultural, responde a la situación de crisis y conflictos que vivía la España de la época. Por una parte, la crisis económica surgida del Estado Imperialista; por otra, los conflictos del individuo frente al medio en el que se inserta. De allí nacen las tensiones entre ricos y pobres, cristianos viejos y conversos, españoles y extranjeros, que caracterizan al dialéctico siglo XVII.

Ante estas circunstancias - opina Maravall<sup>5</sup>, estudioso del Barroco -, la monarquía absoluta se vio ante dos necesidades: por un lado, fortalecer los medios físicos de represión y, por otro, procurar medios de penetración en las consciencias que le aseguraran su superioridad en el entramado social. Con respecto a este segundo punto, el Barroco constituyó su instrumento.

Dice Maravall:

En resumen, el Barroco no es sino el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres, a fin de acertar prácticamente a convertirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social.<sup>6</sup>

En literatura y, sobre todo en teatro, esto se conseguía buscando conmover al destinatario a partir de la alusión a sus más humanas pasiones, manteniendo el "*status quo*" de pirámide con vértice monárquica, pero con cierto margen de movilidad que no llegara a atentarlo del todo.

Lope - considerado el padre del teatro nacional español - no olvida esto y, en su *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*<sup>7</sup>, sostiene que hay que escribir al gusto del vulgo en cuanto a temas y lenguaje. Corresponde destacar la particular situación de Lope, quien reviste la condición de productor - creador y, al mismo tiempo, la de teorizador - canonizador. Pocos escritores tienen el privilegio de autolegitimarse en su creación estética, desde la reflexión y conceptualización metalingüística. Lope escribe su "Arte Nuevo" a pedido de la Academia de Madrid; allí, debe justificar su producción teatral frente a los "nobles ingenios". Este tratado, que tiene mucho de confesión irónica y autodefensa, resulta ser la "Nueva Poética" que Lope construye magistralmente, sobre la base de la siguiente amalgama: negación de algunos puntos de la preceptiva clásica (que él

---

<sup>4</sup> S. Griswold Marley y Courtney Brverton. Citado por E. M. Wilson y D. Moir: *Historia de la literatura española; 3. Siglo de Oro: teatro*. Barcelona. Ariel, 1974.

<sup>5</sup> José Antonio Maravall, " La cultura del Barroco: una estructura histórica". En Francisco Rico *Historia y Crítica de la Literatura española*. Tomo III, Barcelona, Crítica, 1983.

<sup>6</sup> *Ibíd.* Pág. 51.

<sup>7</sup> Felix Lope de Vega y Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, M. Aguilar, 1946.

conoce perfectamente), su propia experiencia como prolífico autor de comedias y lo que le dicta el gusto del público que paga para ver las representaciones<sup>8</sup>.

Ahora bien, ¿quién era el público de Lope, o de un modo más general, quiénes constituían el público teatral del Barroco? La otra pregunta que debemos formularnos es: ¿Cómo compatibilizar la búsqueda de la complacencia del público con la finalidad propagandística que debían consumir las representaciones?

En principio, ambos interrogantes se plantearían como desencontrados en un punto de convergencia pragmática, difícil de resolver por parte del dramaturgo; desencuentro o "encuentro de contrarios" justificado en el siglo XVII, caracterizado por las antípodas. De esto se trata esta investigación: la conciliación a través del genio creador de Lope, de posturas antinómicas: servir al poder hegemónico del rey, pero también satisfacer a la masa de los teatros de corrales. Conciliación que le permitió adecuarse a las necesidades político - culturales de su contexto de producción, y trascender a su momento deviniendo sus textos en "clásicos" o "aggiornados perennes".

En esa época, el lugar de las representaciones teatrales se había desplazado desde los palacios, los templos y las escuelas hacia un nuevo espacio constituido por "los corrales de comedias". Su arquitectura reflejaba la de una casa. El tablado donde actuaban los actores se erigía en el patio; el público se ponía de pie allí o se sentaba en bancos (que ellos mismos llevaban) ubicados sobre las paredes laterales del patio; ocupaban aposentos y desvanes dentro de los edificios o se ponían en los balcones o corredores que circundaban el patio. Había un lugar especial para las mujeres: la cazuela, ubicada en el primer piso frente al tablado; encima de la cazuela estaba el aposento del Ayuntamiento (las autoridades).

Esta nueva distribución edilicia implicaba un cambio en el público, que deja de ser homogéneo y sectorial para convertirse en heterogéneo y total. Es de imaginar que tal público - sumamente vital y ávido - no se recataba de mostrar "expresivamente" su placer o disgusto.

Además, no hay que olvidar que era el que "pagaba"; por lo tanto había que proporcionarle una gran cantidad de productos "vendibles".<sup>9</sup>

Nos sirve aquí la moderna noción de audiencia que da Denis MacQuail, para referirnos al conjunto de espectadores del teatro, de los juegos y los espectáculos, de toda clase de "representaciones"<sup>10</sup>. Dichas audiencias reunían las siguientes características:

- \_ Estaba localizada en el espacio y en el tiempo, a menudo con previsiones espaciales para mejorar la calidad de la "recepción".
- \_ Los escenarios de la audiencia (teatros, iglesias, auditorios, estadios) se diseñaban con indicaciones de jerarquía y status de los espectadores.
- \_ Era una reunión pública y abierta.

---

<sup>8</sup> Ver: Varios Autores: "La teoría: El Arte Nuevo de Hacer Comedias en este tiempo". En Francisco Rico, Tomo III; Op. Cit.

<sup>9</sup> Sobre estos temas consultar: J. E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: El teatro español del siglo de Oro*, España, Ed. Castalia S. A., 1987.

Enrique Rodríguez Baltanás, "Literatura y paraliteratura en el teatro de Lope de Vega: Hacia un nuevo deslinde de la producción dramática del Fénix", *Rev. de Literatura*. Tomo L n° 99. Madrid. Consejo superior de Investigaciones científicas Instituto de Filología. Enero-junio, 1988. Pág. 37 a 60.

<sup>10</sup> Denis MacQuail: *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. México. Paidós Comunicación, 1997. Pág. 276.

- \_ Era el resultado de actos de elección individuales y voluntarios.
- \_ Estos actos estaban motivados por expectativas de goce o de experiencias afines de admiración, diversión, piedad, alivio, terror, etc.
- \_ Estaba sometida a control potencial o real por parte de la autoridad de la ciudad o del Estado.
- \_ [...] era una forma institucionalizada de conducta social colectiva [...]<sup>11</sup>

Compatibilizando con la noción de audiencias, también nos resulta operativo el término "masa", (sin ninguna carga peyorativa). Es José Antonio Maravall quien considera al Barroco como "la primera cultura de masas" por acudir a técnicas de captación extrarracional, es decir, a procedimientos que hemos de reconocer de naturaleza masiva y propagandística. Incluso, distingue el sentido de "masa" de lo "popular" al aclarar que, no se puede hablar de que el teatro español (de esa época) sea un arte popular más que en el sentido de que se destina al pueblo, pero no en el de que sea un arte hecho por el pueblo, y mucho menos, en el de que sea un arte orientado hacia los intereses del pueblo. Por el contrario, se orienta a sostener la bóveda del sistema monárquico absoluto.<sup>12</sup>

Volvemos a preguntarnos entonces cómo resolvía el autor esta doble misión de responder, por una parte, a los intereses de la monarquía absoluta y, por otra, a lo que en la actualidad se ha dado en llamar "la cultura del gusto", concepto muy compatible con la idea de masa, y a la que el mismo Lope hace referencia en el Arte Nuevo:

[...] y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron;  
porque, como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto.

Dijimos antes que el Barroco buscaba mover a la gente apelando a sus pasiones más esenciales; cualquier dirigismo, recordemos, opera en el orden de lo subliminal. En el teatro (en Lope), esta movilización de las pasiones, estaba prevista en los temas de la comedia (genéricamente: la obra teatral), y en la naturaleza de sus personajes, pues se ven implicados desde el más humilde criado hasta el mismo Rey.

Desde lo temático, *El caballero de Olmedo*, nos presenta un conflicto en donde se fusionan: el amor (el de pareja pero también el filial), el honor, la soledad, la traición, la lealtad, la envidia, los celos, el destino, la muerte... por resumirlos muy sucintamente. ¿Quién puede no sentirse implicado en ellos? No sólo el público Barroco, para quien eran cosa de todos los días, sino también nosotros, y, en definitiva, todo hombre, cualquiera sea su latitud y contexto de época. Una primera y parcial conclusión: lo clásico estaría ligado a la universalidad de los planteos temáticos, y éstos, a su vez, abonados sobre la condición humana.

Reconocemos también otra estrategia para la captación del público receptor, de índole local o menos universal. Satisfaciendo un vulgo asiduo espectador teatral, Lope utiliza elementos líricos populares que, al constituir un saber compartido por todos, se convierten en elementos unificadores. En efecto, en *El caballero de Olmedo*, Lope recrea el tema de una copla popular: *Esta noche le mataron / al caballero / la gala de Medina / la flor de Olmedo*; que da cuenta de un hecho verídico acaecido en 1521, cuando un noble

---

<sup>11</sup> Ibíd. Pág. 277.

<sup>12</sup> José Antonio Maravall: *Teatro y Literatura en la sociedad Barroca*. Barcelona. Ed. Crítica, 1990. Págs. 16 a 18.

señor olmedano, don Juan de Vivero, fue asesinado en el camino de Medina del Campo, de vuelta a casa, por culpa de unas rencillas pueblerinas.

Esta canción popular, difundida por toda España en los años en que la corte de Felipe III residió en Valladolid, (entre 1601 y 1606), proporcionó la materia pretextual para un romance, un baile<sup>13</sup> y un melodrama anónimo que se representó por primera vez en las tablas hacia 1606.

De todos estos materiales provistos por la tradición oral, se sirvió Lope para construir su drama, en el que, al germen argumental de la muerte del caballero, le agrega una historia de amor, honor, celos y envidias que, unida a un lenguaje bello, hicieron el deleite del público del XVII. Pero hay algo más, a tal materia estética, supo sumarle elementos doctrinales sustentadores del orden impuesto desde el poder.

José Antonio Maravall<sup>14</sup> distingue dos grupos que integran el público al que se dirige el teatro Barroco y que nosotros hemos asociado a las "audiencias": por un lado el pueblo (propriadamente dicho) que acepta su lugar y se conforma con lo que tiene; y, por otro lado, el vulgo (en lenguaje de Lope) que desea medrar y, por lo tanto, altera el orden.

A los primeros hay que fortalecerlos en la ideología hegemónica, sobre todo a aquellos que detentan un prestigio y una influencia en la sociedad (labradores y mercaderes ricos) y que pueden funcionar como columnas del régimen monárquico-señorial si se sienten integrados en él.

A los segundos, hay que reducirlos, mostrándoles que el orden establecido es el correcto, que cada uno tiene su lugar y que así debe ser, pero con cierto margen de movilidad, aunque tal flexibilidad sea más excepcional que corriente y sea un oleaje más de estanque que de mar revuelto. Ejemplo de esto último son obras como *Fuenteovejuna* y *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, en las que, los villanos rebeldes obtienen un efímero triunfo sobre la autoridad cruel. Triunfo que, en realidad, sólo constituye un cambio de mandatarios y una vuelta al orden establecido, siempre legitimado en la persona del Rey, que opera como justiciero - restaurador.

Para que todos se sientan implicados, mas no igualados, se da categoría de héroes literarios a personajes de los estratos sociales más bajos - campesinos, labradores, criados, etc. -, en quienes se encarnan valores como: la limpieza de sangre, el honor, la lealtad, y, por supuesto, el importante papel que desempeñan en la vida de la sociedad en la que viven (sobre todo a través de la relación con sus señores inmediatos).

A todo esto hay que sumarle la exaltación de la figura real, el carácter divino de su majestad, su potestad suprema, su misión de mantener el orden y castigar a quien lo quebranta, como factor de justicia armonizadora por el bien de todos. Esto se materializa en el teatro Barroco a través del recurso denominado *deus ex machina* (lat.): Dios descendido por medio de la máquina; que por extensión viene a significar la presencia del monarca, quien aparece para solucionar los conflictos, de orden público y privado. El Rey se ocupa de resolver, tanto las cuestiones de estado (por ejemplo, el mal desempeño de las funciones de sus mandatarios, o los asesinatos ocurridos en cualquier jurisdicción, etc.), como de la recomposición de relaciones amorosas y la restitución del honor de algunas damas, tanto nobles como plebeyas. Por supuesto, tampoco se olvida de premiar con cargos o riquezas a los villanos o labradores ricos que se mantienen leales.

Lo que venimos diciendo explica cómo Lope, al poder integrar, magistralmente, los dos objetivos del teatro Barroco - su fuerza como espectáculo para la masa del corral de

---

<sup>13</sup> Ver Apéndice 3: "Baile anónimo del Caballero de Olmedo"

<sup>14</sup> José A. Maravall: *Teatro y Literatura en la sociedad Barroca*; Op. Cit.

comedias, y su carácter de propaganda monárquica - obtuvo el éxito entre sus contemporáneos. Dicho de manera sintética: supo complacer al vulgo y al Rey.

### Conclusión:

¿Qué es un clásico?, según lo que proponemos en esta investigación: *un clásico es un texto que logra superar el desajuste que existe entre sus condiciones de producción y las sucesivas condiciones de recepción*, (adaptación de lo que E. Verón llama "texto de fundación").

Esta definición puede valer tanto para la noción de clásico en general, a la que ya nos hemos referido en la introducción, como para algunos usos comúnmente extendidos del término. Pero, es necesario aclarar que en este trabajo sólo hemos desarrollado la problemática del vocablo "clásico" en relación con el discurso teatral. No es lo mismo referirse como clásico a un texto literario de otro género, como tampoco lo es con respecto a un texto no literario.

El caso del teatro es especial; resulta particularmente complejo porque implica a lo que aquí hemos denominado como: condiciones de reproducción.

En todo texto artístico el receptor funciona como "*alter poeta*", en tanto que es indispensable para completar el sentido; en teatro se da, además, la fundamental intervención del director y la compañía responsables de la puesta, que se erigen así en *co-autores*. El teatro no se queda en el texto, se completa en la representación que es única cada vez, en un aquí y ahora.

En nuestro ejemplo, *El caballero de Olmedo*, el texto literario de Lope se realiza en la puesta escénica de Ricardo Salim.

Pocos leen textos teatrales (si exceptuamos los ámbitos escolares y académicos), de ahí la importancia del director que decide ponerlos en escena y sacarlos de los límites teóricos de los profesores y/o críticos. Algo similar sucede con los guiones de cine, llegan al público en forma de película.

Lo relevante en la puesta en escena de un clásico es el *cómo*, ya que, depende de ello, que podamos decir si se trata del texto clásico o no.

Puede existir, por supuesto, reescritura intramodal, es decir adaptación teatral de un texto dramático, pero en ese caso, insistimos, no se tratará de la puesta del clásico, sino de otro texto basado en él. Por eso hemos preferido en esta investigación el término *actualización*, ya que consideramos que es allí, por medio de la reescritura escénica, donde el clásico, siempre fiel a sí mismo, enfrenta las nuevas condiciones de recepción.

Respecto de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega y, a partir del cotejo comparativo con la versión escénica de Ricardo Salim, hemos concluido que la puesta del director tucumano es la del clásico español, y no la de un texto "otro" para el cual, el de Lope, ha servido como pretexto.

La condición *sine qua non* de lo clásico es vencer las barreras del tiempo y del espacio; lo que nosotros definimos aquí como superación del desajuste entre condiciones de producción y condiciones de recepción. En el caso de un texto artístico, en general, y de uno teatral, en particular, la otra característica indispensable es "el poder de seguir diciendo". La capacidad de comunicarse con nuevos receptores cada vez.

Barbara Smith, con quien disentimos respecto a la asimilación canónico-clásico, nos provee, en este caso, de lo necesario para corroborar lo que decimos:

"Lo clásico es lo que se preserva

precisamente porque [...] habla de tal modo que no es una afirmación de lo que es pasado, como mero testimonio de algo que necesita interpretación, sino que dice algo al presente como si nos fuera dicho especialmente a nosotros... Esto es exactamente lo que la palabra 'clásico' significa que la duración del poder de una obra para hablar directamente es básicamente ilimitada.

(Hans-Georg Gadamer).<sup>15</sup>

En resumen, "clásico" es una categoría clasificatoria que reúne ciertos objetos (obras de teatro, en nuestro estudio) que perduran en el tiempo (logran vencer el desajuste entre condiciones de producción y nuevas condiciones de recepción), porque tienen una naturaleza doble: "invariante" en tanto se los conserva en su consubstancialidad y, "variante" en tanto se actualizan para ser comunicables en distintos contextos. Esto es, se legitiman desde lo literario - artístico - antropológico, tres aspectos que tienen que ver con sus condiciones de belleza, complejidad estructural, espectacularidad (hablamos de teatro), riqueza en la información que brindan y planteos temáticos universales abonados sobre la condición humana. Ahora bien, no debemos perder de vista que, estas cualidades, son relativas a los sujetos y que, la experiencia de ellas, varía de un sujeto a otro.

Ya nos hemos referido en este trabajo, en el segmento denominado *El caballero de Olmedo: su representación en Tucumán*, a que, consideramos variante, en nuestro ejemplo, al procedimiento de actualización del texto de Lope, que Salim lleva a cabo en su reescritura escénica. También hemos aclarado que, al mismo tiempo, se conserva la naturaleza invariante del clásico, al no ser modificado en cuanto a sus planteos universales, la naturaleza de sus personajes, su carácter tragicómico, su soporte lingüístico en verso, etc.<sup>16</sup>

Si el teatro, en tanto literatura, se realiza en la complicidad texto - público, los clásicos, más aún. Son los que, constantemente y de manera especial, permiten y provocan dicha complicidad.

Estamos acostumbrados a buscar fuera de los textos y fuera de nosotros mismos la respuesta a la pregunta ¿qué es un clásico? Básicamente en lo institucional, es decir, en la autoridad cultural sobre la que hemos depositado la potestad de prefigurar nuestros gustos. Tampoco sirve perseguir la respuesta sólo en las obras o sólo en los receptores, porque la solución radica en la *cooperación entre ambos*. La categoría "clásico" no se desprende "naturalmente" de tal o cual obra; no existen textos clásicos en sí mismos; en todo caso lo son o no, para un conjunto de personas. El texto clásico contendrá un "lector modelo universal", previsto, a su vez, por la cultura encargada de mediatizar, para él, las llamadas "obras de arte".

Nos hemos habituado a creer que el público responde a un texto porque es un clásico; más bien, el texto será clásico en tanto el público lo siga eligiendo. Y, aunque no deseamos todo lo que culturalmente supone la instancia de la circulación, del todo necesaria, (pero no indispensablemente oficial o convencional), sostenemos que la verificación constante por parte del público es lo que determina, en última instancia

---

<sup>15</sup> Citado por Bárbara Smith; Op. Cit. Pag. 16.

<sup>16</sup> Ver Apéndice 1: Entrevista al Arquitecto Salim. Pág. 10.

(cuando no en primera), que existan en nuestra realidad un número de objetos - artísticos en particular - que sean susceptibles de ser llamados clásicos.

Hemos defendido aquí la distinción entre clásico y canónico, justamente, porque consideramos que lo canónico es propuesto y legitimado desde la autoridad (ejercida por distintos entes) interesada no sólo en destacar los textos o autores "artísticamente mejores" sino también aquellos que, a su vez, sirvan para sustentar ciertos valores ideológicos, culturales y hasta políticos.

Los textos literarios clásicos, en tanto discursos sociales, no están ajenos a estas variables, pero sostenemos que **las exceden** porque, según hemos dicho, se legitiman principalmente desde lo literario - artístico - antropológico, que conecta al autor con su público en una íntima comunión.

Por todo lo dicho, sostenemos que *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega es un "clásico" porque ha vencido el desajuste entre sus condiciones de producción y nuevas condiciones de recepción, llegando hasta nosotros no sólo como texto literario, sino, fundamentalmente como espectáculo teatral completo, por medio de la puesta del director tucumano Ricardo Salim. Dicha puesta se lleva a cabo a partir del procedimiento denominado "actualización" que se concreta en la "reescritura escénica".