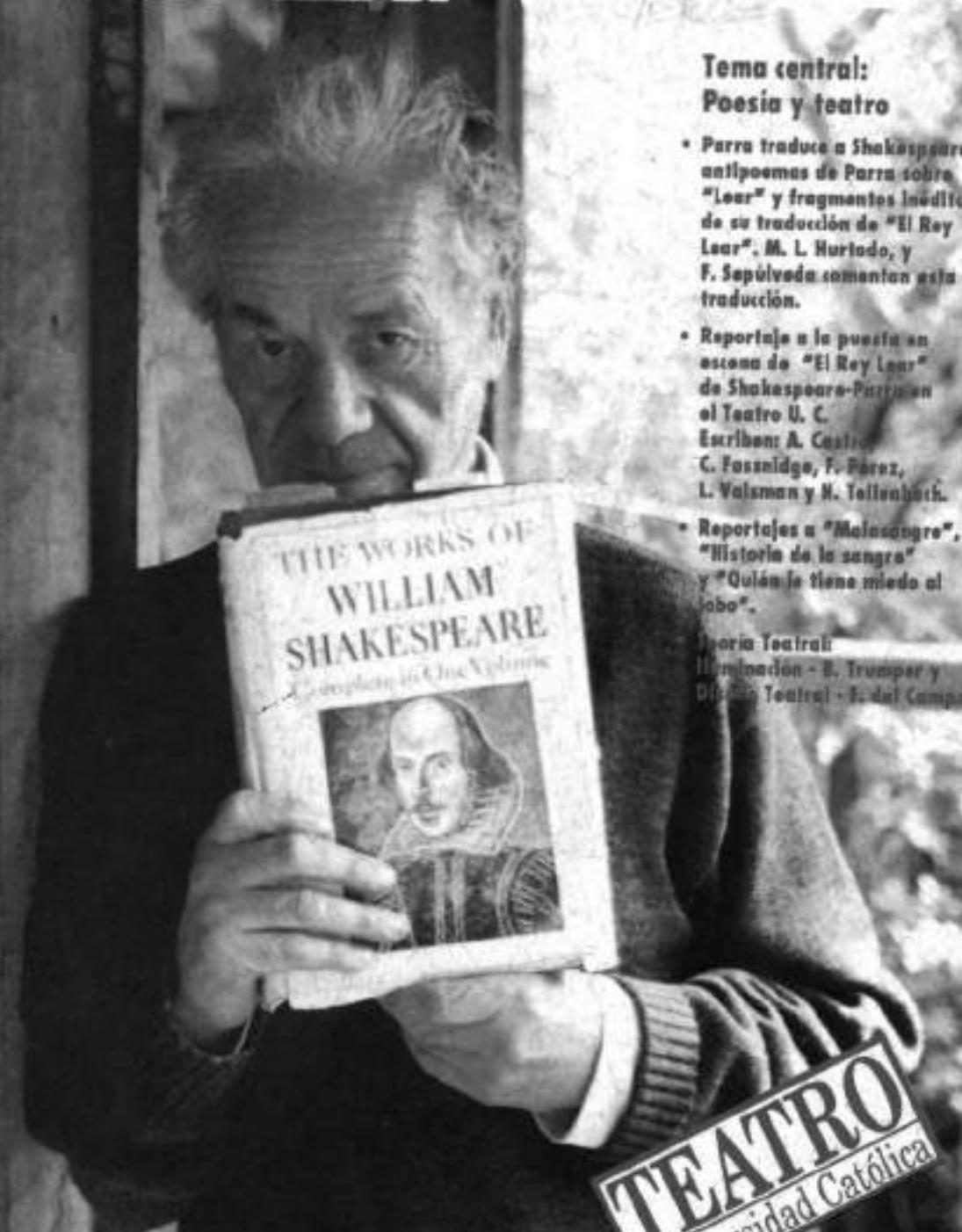


# TEATRO

0.3

## aportes



### Tema central: Poesía y teatro

- Parra traduce a Shakespeare: antipoemas de Parra sobre "Lear" y fragmentos inéditos de su traducción de "El Rey Lear". M. L. Hurtado, y F. Sepúlveda comentan esta traducción.
- Reportaje a la puesta en escena de "El Rey Lear" de Shakespeare-Parra en el Teatro U. C. Escriben: A. Castro, C. Fossnidge, F. Pérez, L. Valsman y N. Töllenhöck.
- Reportajes a "Malasangre", "Historia de la sangre" y "Quién le tiene miedo al lobo".

### Teoría Teatral:

- Iluminación - B. Trumper y
- Diseño Teatral - E. del Campo

**TEATRO**  
Universidad Católica



Nº ISSN = 0716-4440  
Revista Apuntes Nº 103, Primavera 1991 - Otoño 1992  
Fundada en 1960

Publicación semestral de la Escuela de Teatro  
de la Pontificia Universidad Católica de Chile,  
Jaime Guzmán Errázuriz 3300. Fono 2744041-2083.  
Santiago-Chile.

**Director Escuela de Teatro**  
Paz Yrarrázaval

**Directora Revista Apuntes**  
María de la Luz Hurtado M.

**Subdirectora**  
Consuelo Morel M.

**Comité Editorial**  
María de la Luz Hurtado  
Ramón López  
Consuelo Morel  
Héctor Noguera  
Inés M. Stranger  
Alberto Vega

**Edición**  
María de la Luz Hurtado  
Inés M. Stranger

**Secretaría y Ventas**  
Hilda Mesa Amaro

**Diseño Gráfico**  
Vesna Sekulovic

**Foto Portada**  
Nicanor Parra  
Foto: Ramón López

**Impresión**  
Imprenta Cran

Las opiniones aquí expresadas  
son responsabilidad de sus autores.

**Precio del ejemplar**  
\$ 1.800 Santiago  
\$ 1.900 Provincia Chile  
US\$ 15 América  
US\$ 18 Europa, Asia, Oceanía

# Sumaris

BIBLIOTECA  
TEATRO, CINÉ Y TELEVISIÓN  
Pontificia Universidad Católica de Chile

## REVISTA APUNTES N°103

Primavera 1991 - Otoño 1992

Editorial.....	3
<b>Reportaje Parra traduce a Shakespeare</b>	
•Lear - <i>Nicanor Parra</i> .....	6
•Fragmentos de <i>El Rey Lear</i> - <i>Nicanor Parra</i> .....	13
•Parra traduce a Shakespeare - <i>María de la Luz Hurtado</i> .....	23
•El Rey Lear de Nicanor Parra - <i>Fidel Sepúlveda</i> .....	36
<b>Reportaje a El Rey Lear por el Teatro U.C.</b>	
•Ficha técnica de <i>El Rey Lear</i> .....	44
•La creación o la posibilidad de rozar un poco de infinito - <i>Alfredo Castro</i> .....	45
•Diario de una producción - <i>Chris Fassnidge</i> .....	48
•Shakespeare de visita en Santiago - <i>Fernando Pérez</i> .....	66
•El Lear de Shakespeare, o la (más grande) tragedia ha terminado; perdonad sus muchas faltas - <i>Luis Vaisman</i> .....	68
•La ejecución del hombre natural por la locura en <i>El Rey Lear</i> de Shakespeare - <i>Hubertus Tellenbach</i> .....	75
<b>Reportaje a Malasangre</b>	
•Ficha técnica de <i>Malasangre</i> .....	85
•El perfil de un mimo: Mauricio Celedón - <i>Pedro Celedón</i> .....	86
•El teatro y las palabras - <i>Carlos Cerda</i> .....	90
•Radiografía de una dramaturgia - <i>Ramón Griffiero</i> .....	93
<b>Reportaje a Historia de la sangre</b>	
•Ficha técnica de <i>Historia de la sangre</i> .....	99
•La sangre no hace trampas jamás - <i>Verónica García-Huidobro</i> .....	100
<b>Reportaje a ¿Quién le tiene miedo al lobo?</b>	
•Ficha técnica de <i>¿Quién le tiene miedo al lobo?</i> .....	105
•Reflexiones derivadas de los ensayos - <i>Willy Semler</i> .....	106
•Un recuerdo, una realidad - <i>Egon Wolff</i> .....	109

## **Teoría Teatral**

- Iluminación teatral - *Bernardo Trumper* ..... 113
- La apariencia como imagen - *Edith del Campo*..... 121

## **Actualidad Teatral**

- Dos realidad-es (la realidad concreta y la otra realidad) - *Juan Cuevas*..... 126
- Premios Internacionales ..... 128

## **Reseñas**

- Estrenos del teatro chileno: 2º semestre de 1991..... 130
- Reseña de libros ..... 134

La poesía surge como preocupación central en el medio teatral actual. Desde hace más de un decenio, se vienen cuestionando las producciones excesivamente realistas y de lenguaje cotidiano, a menudo cercanas a la contingencia. La verbosidad en el teatro, calificada como *palabrería* por C. Boyle en nuestro reciente Simposium, alude a esta situación. Discusión, por lo demás, que atraviesa toda la historia de este siglo en el teatro mundial, desde aquella serie de autores textuales y de puesta en escena que han manejado códigos metafóricos, expresionistas, simbólicos, de una expresividad que podemos finalmente denominar como poética.

El lugar común afirma que Chile es país de poetas y, en realidad, su influjo se aprecia claramente estos últimos años en el teatro. Este ha recurrido a ellos de manera sistemática, ya sea en busca de inspiración o de participación directa, apelando a su obra, a su experiencia de vida como creadores, en fin, a su lenguaje y propuesta estética. Los resultados son disímiles pero la búsqueda va arrolladoramente en esa línea. El lenguaje teatral quiere ser una manifestación de la poesía.

El caso más sobresaliente, sin duda, es el del destacado poeta chileno Nicanor Parra, cumbre de los poetas vivos chilenos, que se abocó a la magna tarea de traducir *El Rey Lear*. Al igual que *Romeo y Julieta* en traducción de Pablo Neruda, es ésta una recreación en la cual se produce una fusión revitalizante entre la obra de Shakespeare y el lenguaje poético del traductor, quien impregna al texto resultante de su impronta estilística sin que por eso éste deje de ser una expresión plena del original. El rigor máximo en la transcripción y la libertad en la transfiguración lingüística, dentro de un lenguaje reconocible para el habla castellana y chilena actual, son las claves utilizadas por Parra en su acercamiento al texto dramático shakespeareano. El intenso y variado recorrido de Parra en su relación con Shakespeare ha sido recogido de diversas maneras en esta revista: primeramente, a través de los propios escritos de Parra, en los que comenta, ironiza y deja establecidas sus asociaciones y opiniones respecto al *Lear* y a su personal vínculo con él, como también, en una selección de fragmentos escogidos de su *transcripción* de la obra.

Dos artículos contextualizan y valoran el trabajo realizado por Parra. M. L. Hurtado expone los postulados básicos elaborados por Parra en su encuentro tensional con Shakespeare, los que activan su propia obra poética en sus equivalencias y contradicciones con *El Rey Lear*. Diversas conversaciones personales con Parra y el diálogo de éste con el elenco del "Teatro de la Universidad Católica" que puso en escena su texto fueron la fuente directa de este artículo. Por otra parte, el profesor Fidel Sepúlveda, estudioso de la obra poética de Parra, plantea su apreciación de esta traducción dentro del contexto general de la obra parriana, estableciendo sus constantes y características lingüísticas peculiares, que en definitiva, son manifestación de una opción en el plano de la cultura y de la sociedad.

La puesta en escena de *El Rey Lear* de Shakespeare-Parra por el "Teatro de la Universidad Católica" es nuestro segundo reportaje: su director, Alfredo Castro, se refiere a los variados aspectos que

debió enfrentar en su primera experiencia de dirección de un clásico de esta envergadura. El profesor, actor y director inglés Chris Fassnidge realiza un *diario de una producción* del montaje. Especialista en Shakespeare, fue un observador atento de los ensayos desde la primera lectura hasta la levantada del telón. Aquí da cuenta de sus observaciones, centradas fundamentalmente en la relación director-actores-texto dramático. Sin duda, un ejercicio excepcional de lo que se denomina la crítica *desde dentro* de un proceso creativo, que nos abre importantes imágenes y percepciones vividas de lo que fueron esos intensos dos meses de ensayos. Fernando Pérez, decano de nuestra Facultad de Arquitectura y Bellas Artes es el encargado, esta vez, de realizar un comentario como observador o *público* de esta puesta de **El Rey Lear**, en el que conjuga su impresión de la traducción de Parra con todos los elementos y disciplinas que confluyen en su puesta en escena.

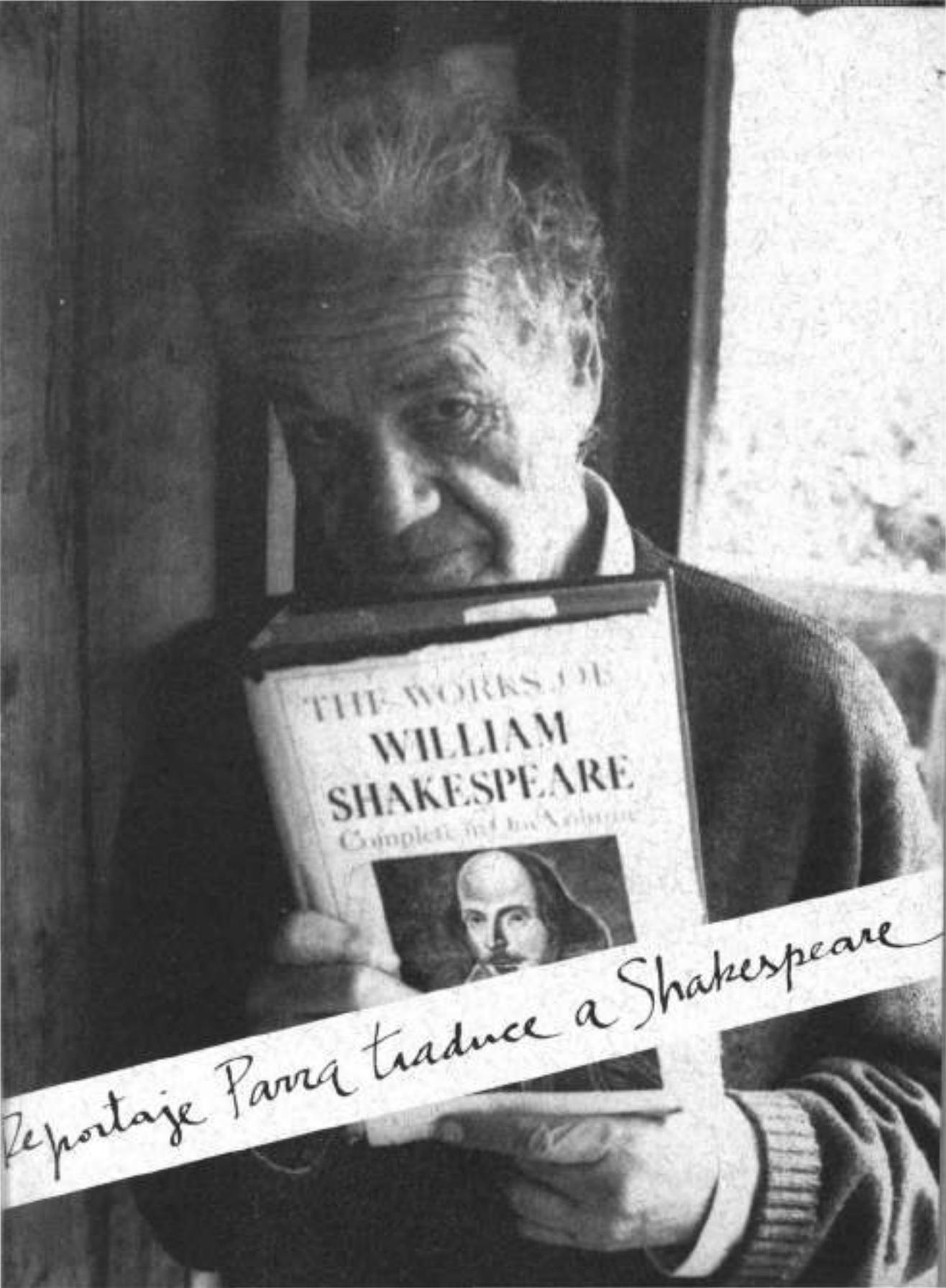
**El Rey Lear** es sin duda una de las obras más complejas de Shakespeare, y también, una de las menos conocidas en nuestro medio (éste es su primer estreno en toda la historia del teatro chileno). Por ello, nos ha parecido de interés aportar al análisis de esta obra a través de dos trabajos: el de Luis Vaisman, que lo enfoca desde su construcción dramática, y el de H. Tellenbach que, desde la escuela alemana, realiza una interpretación psicoanalítica.

Sorprende en el último año la cantidad de montajes inspirados en la vida u obra de artistas, especialmente de poetas, como manera quizás de los realizadores teatrales de reflexionar sobre el acto creativo del cual son partícipes, y como forma de estimular la imaginación, la fantasía y el lenguaje con la palabra o la imagen poética. **Theo y Vicente** (Van-Gogh) y el reestreno de **El paseo de Buster Keaton** (sobre García Lorca) es parte de este ciclo, seguido por obras basadas en poetas chilenos, como Parra (**Parricidio, Comedia funeraria**), Zurita (**En medio del camino**), Huidobro (**El azar de la fiesta**) y Neruda (**Neruda**, de Humberto Duvauchelle y **Neruda viene volando**, creada por el "Teatro Ictus" y el dramaturgo Jorge Díaz). Realizamos aquí un reportaje a la más significativa de estas evocaciones: **Malasangre**, del "Teatro del Silencio". Referido a la vida de Rimbaud, es un espectáculo de gran fuerza dramática en sus personajes, ambientaciones, conflictos, basado en un lenguaje visual depurado que recrea a un poeta cultor de la palabra a través del silencio. Pedro Celedón indaga en el recorrido formativo y de creación del director del "Teatro del Silencio", Mauricio Celedón; el dramaturgo Carlos Cerda se motiva a reflexionar sobre la dramaturgia sin palabras, en tanto el director Ramón Griffero analiza acabadamente las propuestas teatrales de **Malasangre**.

La sección reportajes concluye con dos destacados estrenos de la temporada: Verónica García-Huidobro aporta los fundamentos creativos de **Historia de la sangre**, del "Teatro de la Memoria" dirigido por Alfredo Castro, que ha impactado en nuestro medio por su lenguaje teatral. En tanto, el director de **Quién le tiene miedo al lobo** del "Teatro de Tomás Vidiella", Willy Semler, expone su opción de hacer *teatro del mejor* con el soporte de un texto dramático contemporáneo clásico, y el dramaturgo Egon Wolff hace alcances a dicha opción y a su ejecución escénica.

Como aporte a la Teoría Teatral, el maestro de la escenografía e iluminación chilena Bernardo Trumper profundiza en los elementos teóricos y aplicados de esta última disciplina artística, mientras el diseño teatral es abordado por la experimentada especialista Edith del Campo. En Actualidad Teatral informamos de los estrenos teatrales profesionales de la temporada pasada, agregando en detalle los de la ciudad de Concepción. Realizamos dos premios internacionales a nuestro teatro: el Premio Ollantay 1991 al Depto. de Investigación Teatral de la U. C. y la Orden Andrés Bello otorgada por el Gobierno de Venezuela a la actriz chilena Delfina Guzmán, cuyo discurso de recepción reproducimos en nuestras páginas. Felicitaciones a Delfina.

M. L. H.

A black and white photograph of an elderly man with white hair, looking intently at a book he is holding. The book cover is visible, featuring the title 'THE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE' and a portrait of Shakespeare. A white banner with handwritten text is overlaid on the bottom of the image.

THE WORKS OF  
WILLIAM  
SHAKESPEARE  
Complete text in Volume

Reportaje Parra traduce a Shakespeare

# LEAR

Hay opiniones a favor y en contra  
admiradores incondicionales  
y detractores de grueso calibre  
como Tolstoy

Gide

Bernard Shaw

que no lo dejan bueno para nada

pocos

pero bastante categóricos

algunos llega a decir  
que prefiere el relincho de un caballo \*

paciencia

mientras unos lo consideran

el texto poético x antonomasia  
de la literatura occidental  
otras deciden borrarlo del mapa  
bajo la acusación de injusticia poética  
siglo y medio debajo de la mesa...

poor ~~King Lear~~ Lear  
a no mediar el romanticismo  
nadie sabría hoy de su existencia

lo que oyen pras y pres  
en Europa también se cuecen habas

Es un monstruo de tal envergadura  
adverta Charles Lamb  
que resulta difícil hacerlo caber  
en el Zapato chino del escenario

le queda grande a cualquier director  
imposible llevarlo a la práctica

¿alguien ha dado realmente en el clavo?  
quiénes?

Uno que otro pero nadie +

Es un espanto

ver al pobre viejo destartado  
tambaleándose de balor a estibor  
en ese maremagnum de olas contradictorias

hasta que pierde el juicio de frontón

¿alguno de los presentes quisiera estar  
en el pellejo de Héctor Noguera?

desafío + grande no hay  
para un actor x extraordinario que sea

no sé  
el respetable público dirá

Aproba los corazones en todo caso  
jóvenes acostumbrados

a las tragedias que terminan bien

esta no puede terminar peor:

en un mundo desprovisto de racionalidad

la poesía no puede ser otra cosa

que la mala conciencia de la época

lo demás es literatura greco-latina

Gracias y muy buenas noches

Alfredo Castro tiene la palabra

\*Thomas Rymer

Microrrevista  
92

## CONCURSO DE ORATORIA

Tema

quién quiere + al anciano decrepito

Ganan los charlatanes x supuesto  
Pueden los que se megan a retorizar

En vista y considerando  
Su Majestad sufre un ataque de cólera:  
Maldiciones y truenos.

Y relámpagos!

Oh yes  
lo peor en el momento preciso

To make a short story long;  
Una comedia que termina mal  
Una tragedia con toda la barba

PARA TRADUCIR A SHAKESPEARE  
y comer pescado  
cuidado:  
poco se gana con saber inglés

¿ LEAR'S TRANSLATOR?  
¡ Lear's transtraitor!



Ein Allgemain ist stetz Ein König Lear (Goethe)  
Um pobre viejopiembre es un Rey Lear

## DECALOGO DEL TRADUCTOR

1. Poner al día el texto original  
etc, etc



## CANCER A LA PRÓSTATA

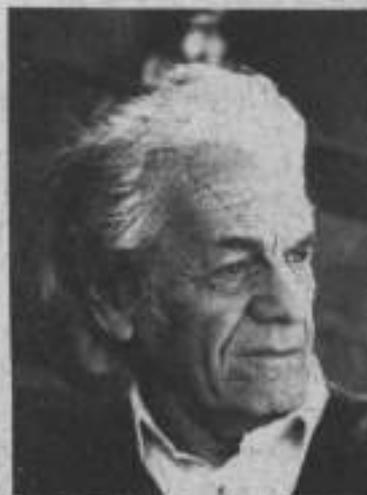
To pee or not to pee that is the question

Fragmentos  
**EL REY LEAR**

William Shakespeare  
Transcripción Nicanor Parra

Personajes

Lear, Rey de Gran Bretaña  
Goneril, hija de Lear  
Regan, hija de Lear  
Cordelia, hija de Lear  
Duque de Albany  
Duque de Cornwall  
Rey de Francia  
Duque de Burgundy  
Conde de Kent, luego Caius  
Conde de Gloucester  
Edgar, hijo legítimo de Gloucester  
Edmund, hijo ilegítimo de Gloucester  
Bufón  
Oswald, camarero de Goneril  
Doctor  
Caballeros, mensajeros, soldados y servidumbre



Nicanor Parra, chileno, es poeta y profesor de matemáticas y física en la Universidad de Chile. Nació en San Fabián de Alico, Chillán, en 1914. Es Premio Nacional de Literatura (1969) y Premio Juan Rulfo (Guadalajara, 1991). Su obra poética principal está contenida en las siguientes publicaciones: *Cancionero sin nombre*, 1937; *Poemas y antipoemas*, 1954; *La cueca larga*, 1958; *Versos de salón*, 1962; *Canciones rusas*, 1967; *Obra gruesa*, 1969; *Artefactos*, 1972; *Sermones y prédicas del Cristo de Elquí*, 1979; *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elquí*, 1979; *Chistes par (r)ja desorientar a la po (li)esía*, 1983; *Coplas de Navidad*, 1983; *Hojas de Parra*, 1985.

Su obra ha sido llevada en diversas oportunidades al teatro, destacando *Todas las colorinas tienen pecas* (Teatro Universidad Católica, 1970) y *Hojas de Parra* (Teatro La Feria, 1977).

# Acto I

## Escena V

*Patio frente al palacio del Duque de Albany.*

*Entran Lear, Kent y el Bufón.*

LEAR Adelántate tú

Y no le digas nada a mi hija

Fuera del contenido de la carta

Si es que ella llegara a preguntar

Y apúrate de lo contrario

Me encontrarás allá cuando llegues.

KENT No dormiré señor

Hasta haber entregado su carta.

FOOL Si el cerebro de un hombre estuviere en

/sus talones

No correría el riesgo de contraer sabañones?

LEAR Así me parece muchacho.

FOOL Entonces ánimo

Te economizarás las pantuflas

No habiendo seso no hay ningún peligro.

LEAR Ja ja ja.

FOOL Es de esperar que esta segunda hija

Nos reciba tan bien como la primera

Aunque ésta sea a la otra

Lo que una manzana silvestre

Es a una manzana vulgar y corriente.

Por eso digo lo que estoy diciendo.

LEAR Y qué es eso que estás diciendo muchacho.

FOOL Tendrá para nosotros el mismo sabor

Que un cangrejo le encuentra a otro

/cangrejo.

Me podrías decir por qué la nariz

Está situada en medio de la cara?

LEAR No.

FOOL Fácil para que los ojos estén separados

Y puedan espiar lo que ella no puede

/husmear.

LEAR La he ofendido.

FOOL Sabes cómo una ostra fabrica su concha?

LEAR No.

FOOL Yo tampoco. Pero sé por qué el caracol

/tiene casa.

LEAR Por qué?

FOOL Para meter adentro la cabeza

No para regalársela a sus hijas

Y quedar con los cachos a la intemperie.

LEAR Quiero olvidar quién soy. Qué padre

/más gentil!

Están listos los caballos?

FOOL Tus jumentos los están preparando.

La razón por la cual las estrellas son siete

Es una sinrazón muy razonable.

LEAR Porque no son ocho?

FOOL Correcto. Podrías ser un excelente bufón.

LEAR Recuperarlo mediante la fuerza!

Monstruo de ingratitud!

FOOL Tata si fueras mi bufón te haría azotar

Por haber llegado a viejo antes de tiempo.

LEAR Cómo es eso?

FOOL Nadie debe llegar a la vejez

Antes de conocer la prudencia.

LEAR Loco no loco no cielos azules!

Mantenedme en mi sano juicio

Yo no desco perder la razón.

*Entra un Gentleman.*

Hola! Están listos los caballos?

GENT Listos mi lord.

LEAR Vamos muchacho.

FOOL La que sea doncella todavía

Y se ría de mí

En el momento triste de mi partida

No seguiré siéndolo por mucho tiempo

Salvo que se nos corte lo que cuelga.

## Acto II

### Escena II

*Ante el castillo de Gloucester. Entran Kent y Oswald separadamente.*

OSW Buenos días amigo. Tú eres de aquí no?

KENT Sí.

OSW Dónde podemos dejar los caballos?

KENT En el pantano.

OSW Si eres mi amigo dímelo por favor.

KENT No pienso ser tu amigo.

OSW Entonces tú tampoco me importas.

KENT Si te tuviera bien entre las garras.

Te obligaría a que te importase.

OSW Por qué me tratas así. No te conozco.

KENT Yo a ti sí que te conozco.

OSW Me conoces por qué?

KENT Por granuja por picaro por traga-sobras

Despreciable

engreído

miserable

Eres un delator

un hijo de puta

Presumido

rastrero

zalamero

Sangre de horchata

Arribista cobarde

Caballero nonato de

/cincuenta libras

Holgazán insolente

Cuya hacienda cabe en una maleta

Tres tristes trajes al año

Patas hediondas

Empañador de espejos

Sí

Lacayo experto en genuflexiones

Pero que no es más que un engendro ruin

De granuja alcahuete

Cabrón

Hijo y nieto de perra descastada.

Te daré una paliza hasta hacerte chillar

Si te atreves

A negar una sílaba de tu currículum.

OSW Qué laya de monstruo eres tú!

Insultar de esta manera

A alguien que no conoces

Y que tampoco te conoce a ti.

KENT Caradura

Negar que me conoces

Hace solamente dos días

Que te hice parar las patas en presencia

/del rey.

Desenvaina carajo! Es de noche

Pero la luna brilla como nunca

Haré de ti una sopa al claro de luna.

*Desenvainando la espada.*

Sinvergüenza

Mojón de peluquería

Desenvaina!

OSW Retírate. No tengo nada que ver contigo.

KENT Desenvaina bellaco!

Estafeta de cartas contra el rey!

Al servicio de una muñeca

Lady Vanity

Que se rebela contra la autoridad de su

/padre.

Defiéndete bribón

O haré una carbonada con tus pantorrillas.

Desenvaina gallina

Demuestra que eres hombre!

OSW Socorro que me matan. Ay socorro!

KENT En guardia lacayo. Levántate bestia

/levántate!

Esclavo químicamente puro. Defiéndete!

OSW Socorro socorro. Me matan! Asesinato!

*Entra Edmund con su florete desenvainado.*

EDM Qué ocurre? Qué pasa? Alto!

KENT Con usted también jovenzuelo si le parece

Ya; tendrá su bautismo de sangre

Vamos señoritingo.

*Entran Cornwall, Regan, Gloucester y cortesanos.*

GLOU Armas? Espadas? Qué pasa aquí?

CORN Abajo las manos so pena de muerte.  
Una estocada más y muerte! Qué es esto?

REGAN Los mensajeros de nuestra hermana y  
/del rey?

CORN Qué pendencia es ésta. A ver.

OSW Apenas puedo respirar mi lord.

KENT Nada de qué admirarse. Has abusado  
/tanto de tu coraje!

Picaro de siete suelas

Engendro contra natura

Sastre tuvo que ser el que te hizo.

CORN Eres un tipo raro.

Crees que un sastre puede hacer a un  
/hombre?

KENT Tiene que haber sido un sastre. Un  
/picapiedras

O un pintor de brocha gorda no lo  
/hubieran hecho peor

Por muy inexpertos que fueran.

CORN A ver cómo empezó la rifa?

OSW Este viejo rufián señor  
A quien le he perdonado la vida  
En atención a su barba gris-

KENT Hijo de puta  
Ultima letra del alfabeto  
Que por cierto no sirve de nada.  
Mi lord si me autoriza  
Lo puedo reducir a papilla  
Para estucar los muros del water.  
Respeto a mi barba gris colepatol

CORN Calma compadre.  
No sabes lo que es respeto bestia feroz?

KENT Sí señor. Pero la ira tiene sus privilegios.

CORN A qué se debe tu ira?

KENT A que un esclavo como éste  
Tenga derecho a manejar una espada  
Siendo tan deshonesto como es.  
Picaros sonrientes de esta calaña  
Son los que se dedican a roer como ratas  
Los lazos sagrados que por ser tan  
/compactos

No se les puede desatar a pulso.

Estan ahí para halagar las pasiones

Que sublevan el ánimo de sus amos

Apagan incendios con parafina.

Nieve a la frialdad

Afirman y niegan como veletas

Al servicio del viento que mueve a sus  
/amos

Siempre dispuestos a batir la cola

Como si no fueran otra cosa que perros.

Te sonríes imbécil por lo que te digo

Como si yo fuera un payaso

Déjate de visajes epilépticos

Ganso!

Si ésta fuera la planicie de Sarum

Te haría volver graznando a Camelot.

CORN Te volviste loco viejo?

GLOU Qué fue lo que pasó? Contesta.

KENT No hay dos polos opuestos  
Que se rechacen con mayor ímpetu  
Como yo y este granuja.

CORN Por qué lo llamas granuja? Cuál es su  
/delito?

KENT No me gusta su cara.

CORN Nada más?  
A lo mejor tampoco te gusta la mía  
Ni la de él ni la de ella...

KENT Mi profesión señor es la franqueza.  
He visto caras en mis buenos tiempos  
Muy superiores a las que se divisan en  
este preciso momento  
Sobre los hombros de sea quien sea.

CORN Este es uno de esos sujetos  
Que habiendo sido celebrados alguna vez  
Por hablar sin tapujos  
Contraen una agresividad insolente  
Que no tiene nada que ver con ellos.  
El no puede adular  
El es un hombre sencillo y honrado:  
Debe decir la verdad  
Y la verdad debe ser aceptada tal cual  
Si no... bueno: él ha sido franco caramba!  
Sé que esta clase de pillos  
Suelen movilizar en su llaneza

Más artilugios más maquinaciones  
Que un centenar de tontos respetuosos  
Irreprochables por donde se mire.

KENT De buena fe señor  
Sinceramente

Verdaderamente

Con el permiso de vuestra magna presencia  
Cuyo fulgor recuerda  
A una guirnalda ignea  
Sobre la frente rutilante de Febo-

CORN Qué te propones con esto?

KENT Modificar mi modo de expresarme  
Que tanto desaprobáis  
Sé que no soy ningún adulator señor  
Quien os engañe en un estilo directo  
Me parece que es un granuja directo  
Cosa que yo por mi parte no quiero ser  
Aunque me lo rogaseis  
Y aunque tuviere que caer en desgracia  
/ante vos

Por no acceder a lo que se espera de mí.

CORN Cuál es la ofensa que le inferiste?

OSW Ofensa? Ninguna!  
El rey su amo decidió no hace mucho  
Golpearme sin causa justificada  
Cuando él por su parte  
Para halagar al rey en su disgusto  
Me hizo una zancadilla por atrás.  
Una vez que me vio en el suelo  
Me insultó me injurió  
Dándose tantos hamos de héroe  
Que él mismo se lo creyó  
Haciéndose acreedor a los elogios del  
/rey por supuesto

Por embestir a un hombre  
Que no oponía resistencia alguna  
Y entusiasmado con su gran hazaña  
Se me vuelve a tirar encima de nuevo.

KENT Para todos estos granujas aborrecibles  
Ajax es el imbécil y no ellos!

CORN Al cepo! Traed el cepo!  
Anciano fanfarrón  
Viejo malvado viejo testarudo  
Te daremos una buena lección.

KENT Soy demasiado viejo para aprender  
No se me ponga al cepo. Sirvo al rey  
Y por el rey es que me encuentro aquí.  
Poco respeto mucho atrevimiento  
Contra la majestad  
Y la propia persona de mi amo  
Demostraréis encepando a su mensajero.

CORN Traed el cepo  
Por mi honor y mi vida  
Ahí lo tendremos hasta el mediodía.

REG Hasta el mediodía mi lord? Hasta que  
/oscurezca!  
Toda la noche también.

KENT Por qué madam  
Si yo fuera un perro de vuestro padre  
No me trataríais tan mal.

REG Precisamente por eso señor  
Porque sois su lacayo lo haré.

*Entran con el cepo.*

CORN Este sujeto es del mismo plumaje  
De los que nuestra hermana nos advierte  
Ya: al cepo!

GLOU Permítame suplicarle que no lo haga alteza.  
Su falta es grave y el buen rey su amo  
Lo reprenderá:  
El castigo infamante que pensáis  
/imponerle  
Es el que se aplica a los infelices  
Más ruines y despreciables  
Por atrocidades y delitos comunes.  
El rey se ofenderá  
Al verse tan poco valorizado en su  
/mensajero  
Que recibe una pena como ésta.

CORN Yo respondo por eso.

REG Mucho más podría ofenderse mi hermana  
Por el abuso inaudito de que ha sido  
/objeto su mensajero personal.  
Al cepo no más.

*Ponen a Kent en el cepo.*

CORN Retirémonos mi lord. Vamos.

*Salen todos, menos Gloucester y Kent.*

GLOU Lo siento por ti amigo, Capricho del duque  
Cuyo temperamento  
No reconoce límites ni fronteras  
Como todo el mundo lo sabe muy bien,  
Intercederé por ti.

KENT Le suplico que no señor  
He viajado duro y parejo  
No he pegado los ojos desde antenoche  
Dormiré algunas horas  
Y las restantes las pasaré silbando.  
A un hombre de bien  
La fortuna puede soarle desde los  
/talones.  
Que lo pase muy bien!

GLOU (*Aparte*). Mal hace el duque.  
Esto se tomará como una ofensa.

KENT Se confirma mi rey lo que siempre se  
/supo:

Dar en el sol por huir de la luna.  
Aproxímate faro a este perró mundo  
Para poder leer esta carta  
A la luz de tus rayos amistosos,  
Son para la desgracia los milagros!  
Yo sé que es de Cordelia.  
Ha sabido por alguien felizmente  
De mis desplazamientos soterrados.  
Sé que se dará tiempo  
Para buscar y hallar la solución  
A los males de este reino maldito.  
Estoy rendido de cansancio y de sueño,  
Pesados ojos míos  
Aprovechad esta oportunidad  
No miréis este lecho ignominioso,  
Buenas noches fortuna  
Sonríe una vez más  
Y que tu rueda siga girando.

*Se queda dormido.*

## Acto IV

### Escena VII

*Tienda en el campamento francés. Lear dormido en cama. Se oye una música suave. Gentleman y otros cortesanos. Entran Cordelia, Kent y el Doctior.*

CORD Oh mi buen Kent,  
Cuánto habría que hacer y deshacer  
Para ponerse a la altura de tu bondad.  
No viviré los años suficientes  
Todo lo que me empeñe será poco.

KENT El reconocimiento hasta y sobra señora.  
Todo lo que os he dicho  
Es la pura y santa verdad  
Sin ponerle ni quitarle un ápice.

CORD Vestíos como corresponde.  
Estos trapos nos traen malos recuerdos  
Liberaos de ellos por favor.

KENT Dispensadme estimada señora.  
Dar a saber quién soy en este momento  
Mutilaría el plazo que me di

Me prometí no desenmascararme ante vos  
Hasta que Cronos y yo coincidiéramos.  
CORD Sea como decís mi buen lord. Cómo  
/sigue el rey?

DOCT Aún duerme señora.  
CORD Oh dioses magnánimos,  
Reparad esta grieta profunda  
De su naturaleza maltratada.  
Devolved el dominio de sí mismo  
A aqueste padre transformado en niño.  
Que sus sentidos vuelvan a su centro.

DOCT Vuestra majestad  
Nos autoriza a despertar al rey?  
Ha dormido bastante.

CORD Actúad de acuerdo a vuestra sabiduría.  
Eso lo dejo a vuestra discreción.  
Lo vistieron?

GENT Sí señora.  
Le pusimos ropa limpia



KENT En vuestro propio reino señor.  
LEAR No me engañéis.  
DOCT Consolaos cara señora  
El momento más grave ya pasó  
Claro que sigue siendo peligroso  
Ponerlo al tanto de lo ocurrido  
Desde que él perdiera la razón.  
Invítadlo a entrar. Y no lo perturbemos  
Hasta que se recupere algo más.  
CORD Vuestra alteza quisiera caminar?  
LEAR Debéis tener paciencia conmigo  
Soy un pobre viejo chiflado.  
Os suplico olvidar y perdonar.

*Salen todos menos Kent y Gentleman.*

GENT Es efectivo señor  
Que el Duque de Cornwall fue  
/asesinado de esa manera?

KENT Absolutamente señor.  
GENT Quién está a la cabeza de su gente?  
KENT Según se dice el hijo bastardo de  
/Gloucester.  
GENT Se rumorea que Edgar  
el hijo desterrado  
está en Alemania con el Conde de Kent.  
KENT Las noticias varían constantemente.  
Conviene estar en guardia  
Las fuerzas del reino se aproximan a  
/marcha forzada.  
GENT El desenlace puede ser sangriento.  
Buena suerte señor.  
KENT Ahora y aquí  
Ya sea para bien o para mal  
Hoy se decide todo para mí.

*Sale.*

---

## Acto V

### Escena III

---

*El campamento británico próximo a Dover. Edmund entra victorioso, con tambor e insignias. Lear y Cordelia como prisioneros. Capitán, soldados.*

EDM Llévenselos.  
Y bien custodiados por oficiales  
Hasta que las autoridades supremas  
/decidan  
Qué se hace con ellos.  
CORD No somos los primeros nosotros  
En cosechar lo peor  
A pesar de las buenas intenciones  
Es por ti que me aflijo oh rey desventurado  
Yo sola sabría muy bien  
Cómo ajustar mis cuentas con la suerte.  
No veremos entonces a esas hijas  
A esas hermanas?  
LEAR No no no no. Vamos. Derecho a la prisión.  
Solos nosotros dos  
Cantaremos como pájaros enjaulados.  
Cuando tú me pidas que te bendiga

Yo me arrodillaré para pedirte perdón:  
Así viviremos  
Y rezaremos y cantaremos  
Y nos contaremos viejas historias  
Y nos reiremos de las mariposas  
/multicolores  
Y oiremos a los míseros infelices  
Intercambiar noticias cortesanas  
Y también conversaremos con ellos  
Quién pierde y quién gana  
Quién está adentro quién se queda afuera  
Y fingiremos haber descifrado  
El misterio del mundo  
Como si fuéramos espías divinos  
Y sobreviviremos entre cuatro murallas  
A las sectas y mafias de los grandes  
Que profitan y fluyen al ritmo de la luna.

EDM Llévenselos.  
LEAR Cordelia mía  
Ante tamaño sacrificio  
Los propios dioses prodigan incienso.

Te he recuperado?  
Quien pretenda volver a separarnos  
Sólo podría hacerlo a sangre y fuego  
Como se hace con los zorros salvajes:  
Que se procure una tea celeste.  
Sécate los ojos.  
La hemorragia  
La dulce vida acabará con ellos  
Antes que nos logren hacer llorar.  
Primero los veremos muertos de hambre.  
Vamos.

*Exeunt Lear y Cordelia custodiados.*

EDM Acércate Capitán. Escucha.  
Toma esta nota. *(Dándole un papel)*.  
Síguelos a la prisión.  
Te he ascendido en un grado.  
Si cumples las instrucciones  
Estampadas en este papel  
Se te abren las puertas de la fortuna.  
Ten presente  
Que a los hombres los hace la ocasión.  
No es de soldado andarse con blanduras  
Esta alta misión no admite réplicas.  
O dices que lo haces  
O tu porvenir está en otra parte.

CAP Lo haré mi lord.

EDM Manos a la obra.  
Y considérate un hombre feliz  
Una vez que la hayas realizado.  
Conforme? Se entiende que  
*/inmediatamente*

Punto por punto  
Tal como yo lo he determinado.

CAP Yo no puedo tirar un carretón  
Ni me alimento de cebada seca.  
Si es un trabajo de hombre  
Lo haré.

*Exeunt.*

(...)

*Vuelve a entrar Lear con Cordelia muerta en los brazos seguido por Edgar, Capitán y otros.*

LEAR Howl howl howl howl!  
Hombres de piedra!  
Si yo pudiera valerme  
De vuestros ojos y de vuestras lenguas  
El mundo entero se vendría abajo!  
Se ha ido para siempre!  
Sé cuando alguien está muerto o vivo.  
Está tan muerta como la propia tierra.  
A ver un espejo  
Para ver si su aliento lo humedece.  
Querría decir que vive!

KENT Este es el fin prometido?

EDG O una réplica de ese espanto?

ALB Caída y fin.

LEAR Esta pluma se mueve! Está viva!  
Si está viva sería una dicha.  
Redimiría todos los pesares  
Que he debido sufrir hasta aquí.

KENT *(Arrodillándose)*. Mi buen señor!

LEAR Lejos de mí por favor.

EDG Es el noble Kent vuestro amigo.

LEAR Malditos ustedes todos asesinos traidores!  
Pude haberla salvado  
Pero ahora se ha ido para siempre.  
Cordelia Cordelia un momento que sea.

*/Ha!*

Qué me quieres decir? Su voz era tan suave  
Tan melodiosa casi imperceptible  
Lo más bello que tiene la mujer.  
Maté al esclavo que te estaba matando.

CAP Es verdad mis señores. Así fue.

LEAR Verdad muchacho?  
Ya pasaron los tiempos  
En que con mi dichosa cimitarra  
Los hubiera hecho brincar a todos  
Ahora estoy viejo  
Y mis achaques no me lo permiten.  
Quién sois?  
Mis ojos ya no son de los mejores  
Lo digo con toda franqueza.

KENT Si la fortuna pudiera jactarse de dos seres  
Repudiados y amados por ella a la vez  
Aquí tenemos a uno de ellos.

LEAR Se me nubla la vista. No sois Kent?

KENT Kent el de siempre: vuestro servidor.  
Y dónde está vuestro sirviente Caius?

LEAR Excelente muchacho os lo aseguro.  
Golpea fuerte sin hacerse esperar.  
Está muerto y podrido diría yo.

KENT No mi buen lord. Justamente soy yo.

LEAR Me ocuparé de eso de inmediato.

KENT Que seguí vuestros pasos temblorosos  
Desde el primer momento de vuestros  
/infortunios.

LEAR Entonces bienvenido.

KENT Ni yo ni nadie.  
Todo es desolación tiniebla y luto  
Vuestras hijas mayores están muertas  
Ambas se destruyeron a sí mismas.

LEAR Sí. Así lo creo.

ALB No sabe lo que dice.  
Poco se gana con hablar con él.

EDG Totalmente infructuoso.

*Entra un capitán.*

CAP Edmund ha muerto mi lord.

ALB Eso no tiene ya tanta importancia.  
Señores y nobles amigos  
Haremos todo lo humanamente posible  
Para paliar  
Los efectos de esta ruina devastadora.  
Este es nuestro propósito.  
En lo que respecta a nosotros  
/renunciaremos

Mientras viva su antigua majestad  
A él nuestro poder absoluto.  
(A *Edgar y Kent*). Ustedes a sus puestos  
/legítimos

Además de las justas distinciones  
A que os habéis hecho merecedores con  
/creces.

Que todos los amigos  
Saboreen el fruto de sus méritos  
Y todos los enemigos

La amarga copa de sus desvarios.  
Oh miren miren!

LEAR Y mi pobre loquita estrangulada!  
No no no vida!  
Por qué motivo ha de vivir un perro  
Un caballo una rata  
Y en ti ni el más mínimo aliento?  
No volveré a verte jamás  
Nunca nunca nunca nunca nunca!  
Desabrochadme este botón por favor.  
Gracias señor.

Veis miradla mirad sus labios.  
Miren miren!

EDG Se ha desmayado. Mi lord mi lord!

LEAR Rómpete corazón  
Explota de una vez por favor!

EDG Abra los ojos mi lord.

KENT No sigamos atormentando su espíritu  
Dejemos que se vaya  
No necesita prolongar más su tortura  
Amarrado a la rueda de este mundo.

EDG Se ha ido realmente.

KENT Lo extraño es que haya durado tanto.  
Ya no tenía derecho a la vida.

ALB Llévenselos.  
A nosotros sólo nos corresponde llorar.  
(A *Kent y Edgar*). Amigos del alma  
Ustedes dos gobiernen este reino  
Como los hermanos gemelos que son  
Y levantad este país en ruinas.

KENT Un viaje largo tengo que hacer yo  
Mi maestro me llama no puedo decir no.

EDG Debemos inclinarnos ante el peso  
De estos tiempos sombríos. Decir lo que  
/sentimos  
No lo que se supone que debemos decir.  
Quienes sufrieron más fueron los viejos  
Nosotros que somos jóvenes  
No viviremos ni veremos tanto.

*Exeunt. Marcha fúnebre.*

FIN

# PARRA TRADUCE A SHAKESPEARE\*

MARÍA DE LA LUZ HURTADO  
Socióloga, Directora Revista Apuntes  
de la Escuela de Teatro U. C.

Nicanor Parra es el primer sorprendido ante la profunda experiencia personal y creativa que ha vivido gracias a su traducción de *El Rey Lear*, al punto de que hace confluír toda su obra y su vida hacia este encuentro con Shakespeare. Se pregunta, meditabundo, qué habría ocurrido si a los 30 años hubiese hecho este descubrimiento, teniendo así una vida de trabajo por delante para profundizarlo. "Yo no me imagino a mí mismo ahora sin *El Rey Lear*. Esta es la última oportunidad de subirme al último carro del tren. La sensación que tengo es que yo nací para traducir *El Rey Lear*". Sin duda su contacto con el *Lear* a sus 78 años tiene una calidad y potencia únicas, alimentada por todo el transcurso de su vida. Se ha producido aquí el raro encuentro entre un poeta maduro como Parra, con una personalidad artística de fuertes rasgos originales contenidos en lo que él denomina "anti-poesía", inspirada en lo popular chileno, con las opciones creativas de un dramaturgo como Shakespeare, clásico del renacimiento inglés.

Son extraños los caminos del Señor, diríamos, porque este hallazgo fundamental es provocado por una petición externa: la de la Escuela de



Teatro de la Universidad Católica de Chile, que le propuso realizar esta traducción en vistas a su puesta en escena durante la temporada profesional de 1992. La concurrencia del British Council, del Instituto Chileno Británico y del Ministerio de Educación permitió materializar la fase "traducción" encargada a Parra, cuyos resultados sin duda exceden el montaje del TUC para convertirse en un aporte para toda la lengua castellana e, incluso, para la filología shakespereana.

No fue éste un amor a primera vista. Parra sufrió las mismas interferencias que tantos espectadores y lectores de Shakespeare ante las pésimas traducciones al castellano: le fue virtualmente imposible terminar su primera lectura del *Lear* en la versión de Aguilar. Creyó no poder responder a su compromiso por falta total de motivación por la obra, a la que dio otra oportunidad leyéndola esta vez en inglés. Algunas frases lo calaron hondo, como la de Lear cuando despierta de la cura de sueño: *You do me wrong to take me out o' the grave* (que Parra traduce como *Hacéis mal en sacarme de la tumba*), la que éste dice más adelante, estando ya preso pero sin conciencia de

\* Este artículo está basado en conversaciones con Nicanor Parra de la autora de este artículo y del elenco del *Rey Lear*, al iniciarse los ensayos en el Teatro U. C. Las frases que aparecen entre comillas en este texto corresponden a citas de lo dicho por Parra en estos encuentros.

su situación, al planear mil cosas entretenidas con Cordelia y sobre todo *laugh at gilded butterflies* (*nos reiremos de las mariposas multicolores*), o la de Kent cuando al final dice *I have a journey, sir, shortly to go; my master calls me, I must not say no*. En esas frases, y en sus posibles traducciones, descubre un gran valor expresivo ("Me pareció que eso era Shakespeare, que así sonaba y resonaba en nuestro idioma") y una capacidad de tocar lo emocional con temas que también son centrales en su propia obra, como es el de la muerte. Un sinnúmero de frases aisladas lo van impactando, hasta que empieza a captar una coherencia que lo fascina, aunque nunca deja de luchar contra la primera sensación de distancia, la que lo provoca a desentrañar los secretos y factura lingüística verdaderos de la obra. Porque, a poco andar, se le va haciendo nítido que todo está contenido y debe volver a contenerse en el lenguaje, lugar de realización pleno para el dramaturgo y el poeta, el que es insustituible por cualquier otra interpretación que se realice fuera de él. Importante punto de partida en los tiempos actuales de crisis del lenguaje textual en el teatro y de su uso libre en las puestas en escena postmodernas de los clásicos, donde las obras de Shakespeare son las más recurridas al momento de realizar citas o buscar inspiración, sin atenderse para nada a su construcción lingüística original.

Es que eso de *original* es un concepto más complicado de lo que parece, demostrado por los muchos equívocos, polémicas y desautorizaciones que han rodeado la obra shakespeareana. Como bien dice Peter Brook en *El espacio vacío* al abogar por la sacudida de las variadas capas estilísticas que se le han impuesto a Shakespeare en sus sucesivas reescrituras textuales y escénicas, que lo acomodan a los valores estéticos de cada época, heredando de paso trozos esclerotizados e inarmónicos de las interpretaciones precedentes, el Shakespeare *original* es un objetivo que pasa por una gran purificación de preconcepciones hondamente enclavados en nuestra cultura. (Brook: 1973) Y hay que considerar que Brook habla de versiones

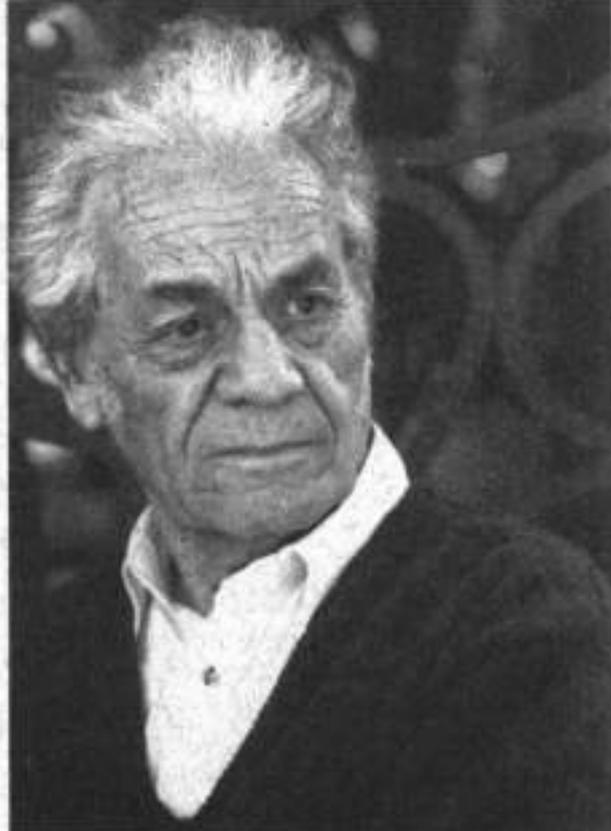


Foto: Ramón López

de Shakespeare en inglés: cuánto se multiplicará el problema al situarnos frente a las traducciones de estos sucesivos Shakespeares a otro idioma, como ocurre con el español.

Para se ha interiorizado cabalmente del recorrido histórico del *Rey Lear* y de la crítica a Shakespeare. Le llama la atención lo que ha debido esperar esta obra para ser valorada como uno de los más grandes textos poéticos de cualquier literatura posible, tras sufrir siglos de incompreensión y, más aún, de suplantación: "Durante 150 años fue considerado como algo que se podía reemplazar por un texto tan de segundo orden como el de Nahum Tate" que, sujeto a los postulados del romanticismo, exagera los aspectos sangrientos de la tragedia pero que finalmente, para que el público se vaya contento, salva a los *buenos* de la muerte y el desamor: Lear recupera su corona y Cordelia se casa con Edgar, el joven *bueno* de la película. También ha habido grandes literatos, como Tolstói, Shaw y Gide, que han abominado de la obra de Shakespeare: "Gide tuvo dos años la cabeza gacha

traduciendo a *Hamlet*, hasta que lo tiró lejos y dijo: así no se escribe en francés, mierda”.

No todos los traductores tuvieron la honestidad de Gide de rechazar una traducción que no se avenía con sus preconceptos: la mayoría opta más bien por amañarla a ellos. Para Parra, éste es el caso reiterado en las traducciones españolas de *Lear* de hace 30 ó 40 años atrás (aunque no conoce bien las últimas traducciones, como la de Concejeros), que lo censuran sistemáticamente, “podándolo de todo lo que pudiera aparecer como conflictivo para el buen gusto académico y de las clases dirigentes, omitiendo las palabras y situaciones de *grueso calibre* que se dan de frente en Shakespeare, al igual que en Cervantes (como los chistes colorados del Bufón en la versión de Astrana Marín).” Nos encontramos, entonces, ante opciones ideológicas y culturales muy conservadoras, que sesgan el conocimiento de Shakespeare a través de la lengua castellana, al cerrarse a la parte popular de su lenguaje.

Todas estas versiones y visiones polémicas de *Lear* y Shakespeare lo hacen ponerse en guardia respecto a su labor de traductor, recordando el adagio popular *traduttore e traditore* y la copla *En esta casa parduzca/vive el traductor de Dante/apúrate caminante/no sea que te traduzca*.

Se plantea el desafío de que su traducción “no le dé ninguna chance a Tolstoi, Shaw o Gide”, detractores a fardo cerrado de la obra de Shakespeare. Su clave está en identificar los componentes fundamentales de la obra shakespereana, no a partir de sus anécdotas, temas, personajes o construcciones psicológicas, sino del lenguaje en sí mismo. El verso blanco shakespereano, que lo conecta a su propia antipoesía, como también la condición de síntesis entre lo medieval y lo renacentista, son los factores que Parra resalta como potenciadores de

la obra teatral, poética y cultural de Shakespeare; elementos finalmente definitorios de sus postulados de traducción para *El Rey Lear*.

## EL VERSO BLANCO SHAKESPEREANO

“En español llamamos verso blanco al verso endecasílabo sin rima, pero el verso blanco shakespereano es otra cosa: es un verso que se alarga y se acorta. El pentámetro yámbico aparece cada cierto tiempo, nada más que como un marco de referencia que no hay que olvidar. Lo que se hace ahí es sobreponer, a la métrica rigurosa, a la métrica formal, la métrica del habla”.

Shakespeare y los isabelinos son los primeros en usar esta composición lingüística<sup>1</sup>; “Al verso blanco shakespereano se llegó después de mucho trabajo y empieza con los poetas Thomas Wyatt y Surrey. Surrey estaba traduciendo a Virgilio a la manera de la época, es decir, a la italiana, según pares de versos rimados, pero no podía hacerlo porque en inglés no hay muchas rimas, así es que renunció a rimar. Este verso no rimado después, en manos de Sidney y de

Spencer, se empieza a quebrar. El verso inicial utiliza el pentámetro yámbico riguroso (*To be or not to be*), pero se vio que el rigor métrico de la poesía propiamente tal, del soneto por ejemplo<sup>2</sup>,

1 Algunos expertos en teatro inglés medieval sostienen que *Gorboduc*, obra previa a Shakespeare, lo ocuparía también, pero Parra comprobó personalmente que se trata del verso blanco común.

2 Shakespeare, en sus sonetos, respeta acasionadamente el principio del pentámetro yámbico.



## EL ARTE DEL BIEN DECIR Y EL DECIR POPULAR EN SHAKESPEARE

no se podía llevar al teatro en toda la extensión de la obra porque la repetición del sonsonete de la rima aburre, hasta puede enloquecer al público. De aquí que se quiebra en los versos siguientes: *To be or not to be! That is the question/Whether 'tis nobler in the mind to suffer! The slings and arrows of outrageous fortune*".

El logro fundamental del teatro shakespereano e isabelino es, para Parra, este uso del verso blanco, que le permite superar con creces al resto del teatro europeo, especialmente al francés y español, que siguen presos de una retórica poética agobiante. "El gran descubrimiento de los dramaturgos isabelinos, en materia de forma, es éste: hay que quebrar el endecasílabo, como llamamos nosotros al pentámetro yámbico, y combinarlo con otros metros. Incluso, hay que salirse de la métrica gramatical, de la métrica académica, y dejar que entre la métrica del habla. Una vez que se combinan las dos métricas, la gramatical con la del habla, entonces el mundo entra en el texto dramático".

Parra encuentra una conexión medular de su propia poesía con el lenguaje shakespereano a partir de esta identificación de la forma poética: "Mis propios antipoemas ocupan este tipo de verso blanco. Me preguntan desde hace tiempo qué es un antipoema y la respuesta más repetida que he dado, sin darme bien cuenta de lo que decía, es: *un antipoema no es otra cosa que un parlamento dramático*, y un parlamento dramático, habría que agregar, es un verso blanco shakespereano. O sea, es un endecasílabo que se alarga y se acorta, y que oscila entre la academia, la calle y la feria. He venido trabajando en esa forma desde tiempos inmemoriales; he llegado incluso a combinar un verso de once sílabas con uno de una sílaba, y versos con prosa. Creía que era un gran invento mío, pero ya los isabelinos conocían estos métodos de trabajo y Shakespeare lo ocupa en *El Rey Lear*, donde un gran porcentaje de la obra está escrita en prosa, sin que se sepa a ciencia cierta cuáles son versos y cuáles son prosa. Esto es muy importante: podría decirse que son versos prosaicos o que son prosas poéticas".

La capacidad de Shakespeare de sobrepasar un sentido estricto de época y proyectarse a un universal occidental se conecta con su situarse en la confluencia de dos espacios culturales: el medioevo y el renacimiento, con sus respectivas visiones de mundo y lenguajes.

Se sabe que el *Lear* de Shakespeare se basa en una leyenda que es un lugar común en la cultura de su tiempo, desarrollada a través de todo el medioevo hasta el Renacimiento: "La leyenda de Lear está ya en *Holinshed* y en *Geoffrey of Monmouth* en el siglo XII, e incluso en la *Gesta romanorum*. Si no hay centenares, al menos hay decenas de textos pre-Shakespeare en los que aparece la historia de este rey. Es un hecho, por ejemplo, que es posterior a *The true chronicle of King Leir* (no Lear), un anónimo de fines del siglo XVI". Lo importante, no obstante, es qué permanece y qué se innova en la versión de Shakespeare: "En el *Lear* de Shakespeare hay una síntesis de Renacimiento y medioevo. El medioevo está en la persona del Bufón, en la de Kent y en otros símbolos medievales: Tom Bedlam y el mendigo, por ejemplo, son signos de la marginalidad. Shakespeare evidentemente descendiendo de Séneca, pero es un Séneca que ha absorbido también el medioevo y, tal vez, es lo que le da la fuerza motriz a su discurso. Porque un *Rey Lear* sin Kent, sin Bufón y sin medioevo se hace acreedor de los tirones de oreja de Tolstoi, parecería como un lenguaje retórico, hinchado, afectado."<sup>3</sup>

Del espíritu renacentista, Shakespeare acoge aspectos estilísticos y filosóficos, de los cuales Parra destaca los que lo acercan y alejan de él. Entre los formales o estilísticos que lo distancian, ve a Shakespeare impregnado por el "mal de su

3 Parra se ha preguntado si Tolstoi basa sus descalificaciones a Shakespeare en la lectura de los textos originales en inglés, o en alguna versión posterior o traducción que realza su enfuismo.

tiempo", que atraviesa las letras europeas renacentistas vinculadas al Barroco: los franceses lo llaman preciosismo, los italianos, manierismo o concertismo, los españoles, gongorismo. Los ingleses usan una palabra que circula poco: *eufuismo* o *arte del bien decir*, introducida en Inglaterra a fines del siglo XVI vía John Lyly quien, inspirado en el español Fray Antonio de Guevara, publica la novela barroca *Euphues*. Para Parra, este *arte del bien decir* condujo a un idioma exacerbado, sobreactuado.

No obstante, ve en Shakespeare una tensión interna positiva. Este incorpora, junto al eufuismo, lo popular medieval como lenguaje y, en términos filosóficos, no sólo la tradición platónico-aristotélica logocéntrica que culmina en Sócrates sino al anti-Sócrates o el Sócrates loco: Diógenes, que representa la incorporación del discurso marginal a la tradición, su derecho a la existencia. La evolución de Lear hacia el desapego de lo material y su relación básica con la naturaleza lo convierten en un Diógenes, y a Edgar, por su camino similar, en un pseudo-Diógenes. También en el parlamento final de Edgar (que el Cuarto atribuye a Albany) vislumbra elementos de la filosofía estoica, de la cual Diógenes es un antecedente.

Parra resalta la vigencia que tiene Diógenes actualmente en Europa, quizás como una respuesta a la sobreindustrialización: "Se cerró completamente el laberinto de la civilización, de la modernización. No a la naturaleza y sí al mundo creado, inventado por el hombre, con las consecuencias que todos sabemos: colapso ecológico y holocausto nuclear. Lo que nosotros estamos haciendo ahora es un *cozy world of our own* donde no existe la muerte: aquí se ve la necesidad de recuperar a Diógenes. Yo soy un ecologista no por consideraciones éticas sino de orden práctico, empírico. Si no tomamos las medidas que parece que hay que tomar, simplemente desaparecemos del mapa: *primero vivir y después filosofar*."

Esta serie de vínculos son para él una confirmación *a posteriori* de la antipoesía como camino alternativo: "Es bien notable esta cadena que

va juntando las cosas: el Diógenes que tiene que ver con Lear, con la antipoesía y también con el tema de los temas: Rulfo, especie de Diógenes en la literatura hispanoamericana, situado al margen de la convención grecolatina. En el discurso que leí en Guadalajara en la recepción del premio Rulfo, asumí una posición de ese orden. Lo titulé *Mal mal peñi* y allí pretendo hablar desde el mundo mapuche acerca del gran tema del momento: la identidad, no diré hispanoamericana, porque esos son *san benitos* que nos cuelgan los europeos, sino de *mapulandia*<sup>4</sup>". De esta manera, Parra establece una conexión viva, vigente, entre sus preocupaciones centrales y las de este momento en el mundo, y el Lear.



## POSTULADOS DE LA TRADUCCIÓN

### • Maceración del texto

"Los personajes shakespereanos, como Gloucester antes de saltar al abismo, se sienten en la obligación de lanzar discursos muy preciosísticos, muy barrocos, según el espíritu renacentista. Uno de los primerísimos cuidados que hay que tener es tratar de frenar ese mal del siglo, ese vicio del *arte del bien decir*, bajarlo un poco de tono, macerarlo, como se macera la cebolla en las cocinas del campo chileno para que no piquen tanto los ojos".

### • Transcripción

Preferiría Parra no ser un traductor sino un *transcriptor*, en el sentido musical de la palabra.

4 Parra se opone a seguir hablando de latinoamericanos porque los mapuches chilenos no son latinoamericanos, son mapuches, de modo que no estarían incluidos en el pronombre personal *nosotros* cuando decimos que somos hispanoamericanos o latinoamericanos. En cambio, si nos consideráramos mapuches en términos metafóricos, esta palabra recuperaría al mundo aborígen también.



"Lear está escrito en un instrumento que es el idioma inglés, entonces, yo quisiera ser el transcriptor de esta composición a otro instrumento que es el idioma español". Esta transcripción supone, luego, conservar la musicalidad y reconocibilidad del idioma a través de la *transfiguración*.

#### • Transfiguración

— "Una vez que el traductor tiene en sus manos el sentido de un parlamento, hay que transfigurar-lo: hacerlo pasar a un nivel poético. Los verdaderos actores no son ni Gloucester ni Edmond ni el propio Lear, sino que son las palabras. La estructuración de la obra no está hecha a base de historietas (que son relativamente triviales) ni tampoco, dicen los teóricos actuales, de problemas psi-

cológicos (que a veces están pésimamente delineados): lo que cuenta es la relevancia lingüística. Las palabras suenan bien, entonces no podemos hacer otra cosa que sentirnos fascinados, encantados por el flujo verbal. Shakespeare resuelve en dos planos el problema: situándonos en una palabra sabe perfectamente lo que sucede en el vecindario de esa palabra, pero también sabe cómo se integran las situaciones con otras en un cuadro general". Así, Parra se plantea este doble desafío: que cada verso "suene bien" ("la obra se va desarrollando verso a verso"), como también, que haya un desarrollo macroscópico: "eso es muy difícil; es un trabajo de relojería poética lograr que los versos fluyan y que sean reconocibles".

La obra de Shakespeare es, para Parra, citando al crítico inglés Wilson Knight, "una metá-

fora en expansión". De aquí que reitero que es la transfiguración verbal lo que importa en cada instante: "No puede haber una sola frase mal construida ni hecha a base de rellenos como en las traducciones corrientes. No tan sólo deben estar bien construidas sino que resueltas poéticamente: cada frase debe ser una frase inolvidable".

#### • Puntuación y diagramación espacial

Parra viene debatiéndose hace mucho tiempo con el problema de la puntuación y del uso de mayúsculas en sus versos; ha llegado al hábito de no poner comas ni puntos, punto y comas, jamás. En el texto poético, la puntuación es a base de espacios que van indicando las pausas. Sostiene: "Cuando hablamos no usamos la puntuación, entonces, ¿por qué se va a usar cuando se escribe? Es un peso muerto. En esta era del cassette y del compact disk, cada vez vamos a leer menos y va a desaparecer, felizmente, el problema de la puntuación. Los surrealistas y dadaístas se han negado a puntuar. Neruda hizo un chiste muy bueno en su discurso de incorporación como miembro honorario a la Facultad de Filosofía y Educación: pidió perdón y dijo estar arrepentido por haber economizado hasta el momento muchos puntos y muchas comas pero que, en compensación, pensaba escribir un poema que tuviera solamente signos de puntuación".

Reconoce Parra que lo que ha hecho en el texto poético no lo puede llevar mecánicamente al texto dramático, aunque ha optado aquí también por reducir al máximo la puntuación, especialmente las comas y puntos, y aspira a hacer una diagramación espacial de los versos a la manera de sus antipoemas. En todo caso, piensa que el texto de *Lear* de Alexander Schmidt, el *New variorum*, es el más confiable como pauta al respecto.

#### • Textos en el idioma original

Las serias dificultades en la interpretación de ciertos parlamentos muy enigmáticos del *Lear*, que son a menudo indescifrables para la gente de habla inglesa y lo fueron incluso para los contem-

poráneos de Shakespeare, llevaron a Parra a mantenerlos tal cual, en inglés. De allí surgió un principio más general y válido para toda traducción (teatral): "Hay una superstición que consiste en creer que el teatro tiene que dar la sensación de que la obra que se representa en un idioma fue escrita en ese idioma. Se gana al decidirnos a recordarle al público en todo momento que lo que oye es una ficción, que la obra fue escrita en otro idioma. Es positivo dar la sensación, de cuando en cuando, de cuál es ese idioma original. Al descubrir este subterfugio, resolví dejar en inglés todo lo que sea posible: los nombres de los personajes, los saludos, palabras que conoce todo el mundo. Así, estamos operando en los dos planos del lenguaje".

Pero no se trata de darse por vencido fácilmente ante composiciones de textos muy sofisticados y alusivos a hechos concretos de la época: los principales desvelos de Parra fueron justamente en la dirección de descifrarlos.

#### • Evitar *carnaciones*: esfuerzo por la transcripción adecuada

La tentación de traspasar directamente de un idioma a otro el significado más usual de un término acecha a los traductores, al límite de construir divertidas e inexistentes palabras; de estas distorsiones están repletas las traducciones al español de Shakespeare. Parra llama irónicamente a estos errores *carnaciones*, aludiendo a su sorpresa de ver, en una obra teatral traducida al castellano representada hace años en Chile, a una florista ofrecer permanentemente *carnaciones* en escena.<sup>5</sup>

En el *Lear*, hay múltiples fuentes posibles de *carnaciones*: en primer lugar, "el inglés isabelino ha cambiado muchísimo en relación al actual, mucho más de lo que lo ha hecho el español de Garcilaso, Góngora o Cervantes, por lo que poco



<sup>5</sup> *Carnation* significa davel en castellano.

se gana con saber inglés para traducir a Shakespeare." Por ejemplo, en la frase *I shall punish home*, que no provocaría duda alguna que se refiere a "castigar a la gente de la casa", el término *home* significa *pronto*, lo que hace una diferencia total de sentido. La indicación de que dos personajes entran *severally* no significa *severamente* sino *separadamente*. Así, cada término, por muy conocido y habitual que parezca, ha de ser puesto bajo sospecha.

En segundo lugar, "el lenguaje shakespereano, se ha dicho, es un lenguaje obscuro, enigmático y sibilino, pleno de hoyos negros, a la vez, terriblemente sinéctico y a ratos también florido, difícil de comprender. Shakespeare es muy idiomático, por lo que hay que olvidarse de traducirlo palabra por palabra." Parra considera que los parlamentos del Bufón son la cúspide de esta característica, y que esta cualidad del lenguaje del Lear ha sido uno de los desafíos más provocativos de su tarea.

El método de trabajo para evitar *carnaciones* ha sido extremadamente riguroso y exhaustivo. La pregunta crucial con la que partió Parra es cuál es el texto canónico del Lear; cuestión muy discutida. Hay dos textos atribuidos a Shakespeare, conocidos como el Folio y el Quarto. Parra se guía por la escuela revisionista inglesa en esta materia, conducida por Warren, que recientemente ha postulado que no hay que pensar que éstos son textos *piratas*, sino que es más correcto considerar a ambos como dados por el mismo Shakespeare. El argumento que sostiene esta tesis es que los dos tienen coherencia dramática, por lo que se trataría de versiones del mismo Shakespeare. Al asumir Parra este planteamiento, se propone descubrir el texto ideal a partir de la confrontación de los Folios y de los Quartos. Como referencia en esta tarea, ha trabajado con el *New variorum*, de Schmidt, y con la versión *Arden*, consideradas las más confiables versiones disponibles. Paralelamente, maneja once



Foto: Ramón López

traducciones de *El Rey Lear*, la mayoría al español, una al inglés y otra al inglés moderno, *Shakespeare made easy*.

Por otra parte, ha leído la crítica disponible sobre la obra y sobre Shakespeare en general y, más aún, está abocado a la tarea de dominar el contexto cultural de la época: "El trabajo de comprensión, de ambientación, es bien complejo. Necesariamente tengo que abordar temas como el Renacimiento (la Reforma, las consecuencias del descubrimiento del nuevo mundo) e, incluso, retroceder a Séneca y pasar por *La divina comedia*. Estoy en esa cabeza de puente, en ese espacio y esa época, y tengo que ir extendiéndome, hacer peregrinaciones espaciales y temporales, para formarme una idea más completa del mundo en el momento que Shakespeare escribió su *Rey Lear*. Creo que el traductor tiene que hacer esto, porque

no se trata de una simple especulación matemática."

Le preocupa la falta de medios disponibles para esta magna empresa: hizo un viaje de tres meses a Nueva York para conseguir material, en el que contó con la valiosa cooperación del director del "Public Theatre", Joseph Papp. Trabajó en una pequeña biblioteca shakespereana y se trajo los Cuartos, los Folios, los Lexicon, las Concordancias shakespereanas, El arte métrico de Shakespeare, etc. Pero las necesidades son siempre crecientes: leyendo el Concise Cambridge, se da cuenta que necesita la versión completa de 14 tomos de la Historia de la literatura inglesa, por ejemplo.

Esta equipo de "fantasmas", como llama con humor a las traducciones y referencias críticas que maneja, se ha integrado activamente a su trabajo. Aparte de permitirle poner en duda términos específicos, el progresivo dominio adquirido en la coherencia interna de la obra y en la estructuración dramática y de los personajes (visión macroscópica) le ha hecho revisar el sentido de parlamentos completos e, incluso, la asignación de textos a los personajes. Algunos casos notables de transcripciones novedosas logradas por Parra son las siguientes:

#### • Traspaso a Lear de un texto generalmente atribuido a Kent

Las versiones habituales, siguiendo al Folio, dan a Lear, como último parlamento antes de



morir, *Look there, look there*. Parra pensaba que así no quedaba cerrado el ciclo personal de Lear, por lo que se alegró al descubrir que el primer Quarto indica que el texto *Break, heart; I pr'ythee, break!*, que el Folio atribuye a Kent, debe ser dicho por Lear. Adoptó esta versión, asignando a Lear la siguiente frase antes de expirar: *Rómpete corazón! Explota de una vez por favor! Considera que esta manera de expresarse es más propia de Lear, quien con anterioridad lo ha hecho en esos mismos términos, siendo extraña en la boca de Kent, que tiene otro tono.*<sup>6</sup> A la vez, la motivación de la muerte de Lear queda así más clara:

#### • De "whoreson" a "horson"

Otra disonancia percibida por Parra es la calificación de "hijo de puta" que, en el primer acto, realiza Gloucester de su hijo ilegítimo. Le parece demasiado subida de tono para empezar la obra, ya que no admite progresión en este aspecto, sensación que confirmó con la reacción de sorpresa del público ante dicha expresión. Yendo esta vez al Folio, y estudiando detenidamente la caligrafía, descubre que dice "horson" (horse=caballo) y no "whoreson" (whore=prostituta). De inmediato sometió este texto a su "equipo de fantasmas" traductores, construyendo un cuadro comparativo. Aparte de quedar en evidencia la censura a la terminología "colorada" que hacen muchos traductores y las variaciones existentes respecto al término, (Astrana Marín, por ejemplo, traduce "hijo de p...", Conejero, Forés, Martínez Luciano y Talens, "bastardo", Mac Pherson, "bergante", y Blanco Prieto "vergonzoso fruto") Parra busca su transcripción y posterior transfiguración, que hasta el momento va en "hijo de su mamá".

6 Ver reproducción del Quarto original con la atribución de esta frase a Lear en estas páginas de Apuntes, como asimismo, el fragmento de la traducción de Parra publicado más adelante en este número.



• Un texto "enigmático y sibilino"  
por excelencia

Uno de los hoyos negros del texto, que Parra debió resolver aplicando el mismo método de comparación de traductores, fue el siguiente:

*Thou robed man of justice take thy place.  
And thou, his joke fellow of equity,  
Bench by this side.*

Muchas de las traducciones optaron por la acepción de *toga* de la palabra *robed*, asociándola inmediatamente a ambientes académicos y de dignatarios, llegando a la traducción de *juez togado*, de evidentes connotaciones ilustradas. Por otra parte, la situación de absoluto desamparo en que se encuentran los personajes al momento de proferirse este texto la tornan incoherente. Tras buscar el sentido y la forma adecuada, e interpretando *robed* como despojo, hurto, Parra llega a lo siguiente:

*Tú juez huérfano de justicia toma tu lugar  
Y tú buey del mismo yugo siéntate por aquí.*

El mismo Parra celebra su logro acotando:  
¡Gol de Don Inocencio!<sup>7</sup>

### RECOMENDACIONES A LOS ACTORES

En el encuentro que sostuvo con el elenco del *Rey Lear* de la Universidad Católica al inicio de los ensayos, Parra hizo algunos alcances respecto a la utilización de su texto. Tras estar sumido más de un año en el mundo de las palabras como soporte de la obra, expresa una cierta aprehensión respecto a las posibilidades de su escenificación, calificándola de irrepresentable: "Esto viene del propio primer título en latín: *Essentially irrepresentable on the stage*. Esta es la frase por la cual Bradley dice *Too huge for the stage* (demasiado inmensa para el escenario). También he leído por ahí que éste es un teatro para la mente

(*theatre for the mind*)."

Los principios que orientaron su traducción le parecen extensibles a la puesta en escena del texto: la maceración, la relevancia de la palabra, la puntuación abierta, la comprensión del texto. "También el actor debe macerar el vicio de ese *arte del bien decir*. Ordinariamente, el actor shakesperiano cede a la tentación barroca y preciosista, y sobreactúa en materia lingüística. Un peligro espantoso, porque el actor se transforma en una máquina que proyecta poco o nada hacia el público".

Resalta que el actor tiene que estar convencido de que el destino de la obra se juega en la pronunciación de cada palabra, de cada vocablo. "Me temo que, como no he puesto comas, ni punto y comas, en algunos parlamentos que son bastante largos, el actor o el propio director piense que hay que decirlos a matabalho. No, no, no, hay que tener mucho cuidado. Se debe pecar más de lentitud que de velocidad, con el objeto de que cada palabra aparezca perfectamente delineada. Para lograrlo, el actor debe trabajar un poco, buscar el sentido del parlamento no en la puntuación sino más allá de la puntuación: ha de entrar en el parlamento. Porque éste es un texto poético y en el texto poético lo que cuenta es la palabra y la ubicación de cada palabra en la frase. Si se pierde una palabra se pierde la frase, si se pierde la frase se puede perder el parlamento, y si se pierde el parlamento se puede perder la obra entera. Recuerdo a los teóricos de esta ciencia nueva que se llama la caótica: parten del postulado que el vuelo de una mariposa en Pekín puede provocar el derrumbe de un rascacielos en Nueva York. *Por un clavito se perdió un zapato, por un zapato se perdió un jinete, por un jinete se perdió un caballo, por un caballo se perdió la guerra, por una guerra se perdió el imperio*, dice una vieja canción inglesa. Cada palabra, entonces, tiene que estar bien masticada y bien proyectada". Su máxima preocupación, al asistir a la posterior representación de la



<sup>7</sup> Ver reproducción del cuaderno con las notas personales de Parra en esta Revista Apuntes.

17-11-92

11, 4 vers 35

Pag 209 N.V. <sup>en</sup> <sup>creacion</sup>

Thou robbed man of justice take thy place:—  
And thou, his fake fellow of equity,  
Beach thy this side.—

Togado juez, vos id a vuestro sitio. (McPherson)  
Colocate tu a su lado, tu su adjunto.)

Tu magistrado, ocupa tu sitio  
Y tu, colega suyo, unido al yugo de la equidad, sítate  
a su lado (Blanco Puerto)

Ven a pearte aquí, juez doctísimo  
Y vos sabios señores, sentaos acá (Carmen Cepeda)

Tu, fuer togado, a tu sitio, y tú, adjunto, a su lado  
(Beuveate)



Foto: Ramón López

obra, es comprobar cómo los actores no proyectan adecuadamente las palabras, perdiéndose a veces éstas para el público.

### SIETE REVISIONES AL TEXTO

Labor de largo aliento se ha puesto Parra por delante ya que, casi como una cifra mágica, dice que hará siete revisiones a su traducción para quedar satisfecho. La profundidad y creatividad con que ha abordado esta auténtica empresa cultural lo tienen entusiasmado, pero luego se inquieta al ver demasiadas carencias en su entorno como para que la experiencia sea recogida, asimilada y desarrollada por otros. Postula la creación de un Instituto de Estudios Shakespearianos en Chile, que pueda abordar y perfeccionar su metodología y descubrimientos en la captación de la obra de Shakespeare para los hispanoparlantes, e incluso, para todos los interesados en este autor a nivel mundial.

Es el Parra perfeccionista, con una voracidad insaciable por el conocimiento y la creación, el que se manifiesta nuevamente en la manera de realizar el compromiso, asumido en un principio "irresponsablemente"<sup>8</sup>, de traducir a Shakespeare: "Si hay un proyecto vital, uno se mantiene sobre la suela de sus zapatos. Cuando uno dice *llego hasta aquí no más*, se cierra el circuito y cataplúm chin chin. Ya tengo 78 años y debería estar jubilado podando mis rosas, pero nunca he trabajado tan intensamente como ahora. Vivo en un estado de ansiedad intelectual permanente. Tengo la sensación de que, si no aprovecho bien estos últimos días, la obra va a quedar a medio camino".

8 Relata Parra que, al aceptar realizar la traducción, creyó que sería una tarea sencilla, como lo fue la traducción que realizó hace algunos años desde el inglés de la obra de 500 págs. *Foundation physites*. Al captar la envergadura del compromiso adquirido con Shakespeare, se sintió un irresponsable por haber aceptado, lo que a veces lo hacía sentir agobiado y furioso, y otras, agradecido de haberlo sido.



# EL REY LEAR DE NICANOR PARRA

FIDEL SEPÚLVEDA

Profesor Instituto de Estético U. C.

## NOTAS PARA UNA POÉTICA

¿Desde qué lugar, poética, tradición creadora, escribe Nicanor Parra?

Esto nos parece capital por un inicial entendimiento de su quehacer. ¿Qué pueblo, qué cultura, qué universo ideativo es el que profetiza, anatematiza por boca de esta poesía? ¿Qué complementos textuales, transtextuales, extratextuales están llamados a completar en verdad su texto? ¿Qué movida o desplazamiento exige esta escritura para una lectura que atienda y entienda su mensaje? ¿Qué líneas de lo sincrónico y cuáles de lo diacrónico están solicitadas por esta escritura? ¿Dónde lo individual de Nicanor no es tal sino la voz de la comunidad y de cuál comunidad, en este país de rincones, de loca geografía, de historia extraviada, de culturas *ninguneadas*? ¿En qué paradigma se inscriben las líneas sintagmáticas de su creación?

Creo que se ha explorado muy bien su dimensión inmanente, pero no tanto su dimensión trascendente en cuanto expresión de una cosmovisión. Su perfil contestatario requiere ser contextualizado para que deje de ser percibido sólo como eso y se comprenda y valore lo que es en sí. No a resolver pero a contribuir a esta idea van las líneas siguientes.

Se ha inscrito a Nicanor Parra en la tradición



de la ruptura que caracteriza a las vanguardias de la modernidad. Esto es verdad pero insuficiente. Es ruptura con una tradición textual que corre por ciertos carriles de una estética, una ética, una ecológica marcada epocalmente. Detrás de esto hay una filosofía y, sobre todo, una ideología. Pero la poética de

Parra no es sólo reacción dentro de esa convención, desde esa convención. Es una escritura desde *otra orilla*. Una *orilla otra* que no es una variante de la cultura textual, antropocéntrica, *ilustrada*. No es ni siquiera su variante en cuanto antítesis, negación.

La poesía de Parra se para en una parte importante desde la cultura oral de la tradición poética popular, que es otra manera de hacer arte que la de la convención occidental dominante. Frente al individualismo, acontece la creación comunitaria. Frente a la obra terminada, ocurre la obra en recreación permanente. Frente a lo intocable por propiedad privada del autor, está lo de todos, perfeccionable siempre y por cualquiera idóneo de la comunidad. Frente al sistema de identidad por diferencia y oposición, está el sistema de identidad por pertenencia: de ser y crecer y crear con el otro, no contra el otro o lo del otro. Frente al motor de la originalidad como novedad, está la originalidad como revelación de la generatividad perenne del origen, de las raíces.

Una parte sustantiva de la obra de Parra nace de esta otra orilla, donde los horizontes históricos no chocan y se destruyen sino que se encuentran y fusionan en un nivel más profundo, el trans-histórico. Es la *otra orilla* animada por la dinámica de renovación permanente donde cada generación aporta su cuota de rectificación y ratificación de lo heredado como movimiento de interpretación y reinterpretación, de metabolismo comunitario operando a lo largo del tiempo, polarizado por una vocación poderosa de identidad.

Este metabolismo comunitario trabaja con una estética de la periferia y de los residuos, redescubriendo en esta área y en esos materiales su virtualidad simbólica, el *significante flotante* que desprenden, producto de los circuitos en donde despliegan su multidimensión. Opera aquí una faena estética de redescubrimiento en que se descubren las cualidades subyacentes, donde se avanza para hacer patente lo latente, en un impulso por dar a luz una realidad en su verdad tensional. A esta verdad tensional concurren el entorno cultural y el entorno natural. Ambos cifran permanentemente mensajes que es preciso decodificar, para lo cual el intérprete debe ponerse con su experiencia y la de su comunidad de la que es depositario y agente activo.

Esta operación está presente en la obra de Nicanor Parra. Por vía ejemplar, frente al individualismo expresivo, es reiterado su recurso al decir del común, a la vertiente coloquial de lo popular campesino y urbano en sus dimensiones léxicas, sintácticas, módulos expresivos, etc. Ante la psicología de la obra terminada, aparecen sus correcciones a la vista, como tachaduras, sustituciones, en una palabra, obra en borrador, en entrega provisoria, menesterosa de continua revisión y enmienda. Frente a lo intocable por propiedad intelectual privada, está su entrega a la creatividad colaboradora, participante del público, como es la estructura abierta de sus artefactos o de su soneto censurado. Ante la identidad por diferencia está su explícito reconocimiento de su pertenencia a lugares sagrados -Chillán- de donde nace su inspiración y su fuerza. Aun más, su reconocimiento de

la imposibilidad de integrarse en radicalidad a otro ámbito cultural -Santiago- porque "un chillanejo nunca termina de llegar" a este otro espacio.

Su originalidad no deriva de una búsqueda de la novedad, ésta es una resultante de su ahondamiento en la riqueza infinita de los materiales de su entorno natural y cultural de origen. Suenan, se ven, se sienten extraños por una cultura que se ha distanciado hasta olvidar su memoria histórica real. Devienen vanguardia a fuerza de ser tradicionales en radicalidad, esto es, ser vitales y, por esto, estar ejerciendo en forma permanente el redescubrimiento de su contenido y de su expresión.



### TRADUCCIÓN, RECREACIÓN, CREACIÓN

En nuestra tradición poética popular hay una larga experiencia en esto de traducir lo de allá a lo de acá, lo de antes a lo de hoy. Es la experiencia de la germinación de variantes donde lo que se quiere decir busca su mejor manera de decirse. Es un afán que rara vez descansa, como la vida en su afán de ser en más y mejor, en decirse y hacerse. En hacerse al decirse.

La traducción de Nicanor Parra de la obra de Shakespeare se inserta en esta tradición. No se busca una traducción más a un código estándar, cosmopolita, deshuesado, desangelado. Se trata de una traducción que revele lo universal poniéndolo a prueba en lo particular. Socioculturalmente, se trata de sacar al teatro isabelino del centro, del eurocentrismo, para ponerlo a funcionar en la periferia, para ver si la humanidad shakespereana pende, en el *finis terrae*.

Nicanor Parra ha hecho esto antes en su anti-poesía, donde la versión humana burguesa la ha puesto a decirse en y desde un código popular chileno. Su gestión hace tiempo dejó de ser un experimento para entrar a la categoría de obra consolidada.

Con esta traducción, entre otras cosas, pareciera que busca decir a Shakespeare no sólo en un idioma castellano, sino en código chileno eminentemente popular. Popular tradicional y contemporáneo, campesino y urbano. Pero no sólo código verbal sino en él, desde él, psicología, filosofía chilena o mejor, hispanoamericana. Estas líneas están escritas antes de ver la obra. Sin embargo, la obra se ve, se siente, se padece a partir de las palabras, giros, módulos expresivos con que lo ha puesto a aventurar en Chile la traducción de Nicanor Parra.

Variante, en este contexto, no quiere decir desvío sino búsqueda de mejor decir lo vital. En este caso, para nosotros, lo vital se dice mejor desde nuestras palabras, dichos, refranes, canciones populares. Pero no creo que sea sólo desde el punto de vista del receptor, sino que también la obra se logra reinjertar en lo vital, en virtud de ponerla en el nicho ecológico popular, en lo que ésta tiene de universal. En las raíces nos juntamos y por ello el *Lear* de Shakespeare puede ser el *Lear* de Parra, sentirse chileno por los chilenos o, si gusta más a los chilenos, sentirse los ingleses de la América del Sur, al sentir que el *Rey Lear* los interpreta, habla y siente como ellos. O, a lo mejor, algunos sienten que *Lear* y los suyos hablan un idioma raro que no es el de ellos y con ello les desencadena un problema de identidad del ser o no ser...

El código de este *Lear* de Parra lleva a sentir, a imaginar una familia real al estilo de las que aparecen en los cuentos tradicionales, en donde hay tres hermanas y las dos primeras entran en conflicto con la tercera. En los cuentos tradicionales la hermana o hermano menor triunfa sobre los mayores. Los menores son buenos y por ello

triunfan sobre los mayores que son malos. Acá la hermana menor no vence y muere, pero eso es provisorio (para los efectos del teatro) porque es un hecho que está viva. También es la menos elocuente, pero eso también es engañoso, porque no hay duda que es el personaje más convincente. Es la que triunfa. Como muchos héroes de los



Héctor Noguera. Foto: Ramón López.

cuentos populares (y de otras historias verdaderas) tenía que morir para renacer, revelando su valer, su poder real.

En esta línea es relevante el tema del mundo al revés. Esta visión sabia, certera de la realidad, donde no todo lo que brilla es oro, de alguna manera le da su trasfondo a la obra.

En el *Lear* de Parra esta visión del mundo del pueblo, desde el pueblo, se manifiesta con singular fuerza, delatando, de paso, la familiaridad del traductor con este lugar de la tradición poética chilena.

Complementario a este punto es la perspectiva o el lugar desde donde hablan los personajes desplazados del centro del poder, como el Bufón. Son ellos los voceros de la verdad. Su modo de mencionar la mentira, la traición, la insensatez tiene una gran eficacia expresiva. Tal expresividad nos llega con un aire áspero, fuerte, rústico. Es la visión de la tradición llegando en los significantes rudos, restallantes en que vive, con que mantiene su luz para no sucumbir a los juegos de artificio de la convención palaciega.

Esto configura una visión de mundo donde el acontecer se ve animado por dos fuerzas: la del poder y la de los desplazados del poder. En este caso, las dos hermanas mayores se mueven por la pasión del poder. Cordelia está animada por la fidelidad a la verdad. El rey encarna al poder y al tener separado del valer. En tal situación desencadena la desgracia propia y la del reino, al carecer la clarividencia para discernir la verdad, el bien en su reino.

Drama universal, tal como lo encarna en su versión Nicanor Parra, nos lleva a percibir en Cordelia el drama de la sociedad nuestra en donde las formas, fórmulas, convenciones, convencionalismos son más importantes que la veracidad, que la autenticidad. Cordelia se siente herida por la mentira, la desvergüenza de sus hermanas que simulan el amor filial que no sienten. Cuando le corresponde a ella, hará simétricamente lo contrario. Actuará por reacción. A la exageración, a la simulación opondrá el laconismo, la verdad escueta. Cordelia siente vergüenza ajena y esto sesga su expresión. La palabra falsa como que copa el espacio para las palabras verdaderas. Esta se desconoce en esas circunstancias, porque los cauces expresivos han sido usurpados y todo lo que se diga asume esa monodirección o se enrarece.

Las hermanas dicen lo que el rey quiere

escuchar y cómo le gusta escucharlo. Cordelia en su discurso es fiel a la verdad y por ello dice cómo lo dice y eso disgusta al rey. *Tan poco cariñosa*, dice Lear. *Tan verídica*, precisa Cordelia. Lear no tiene disponibilidad, capacidad de audiencia para la verdad. Cuando uno accede a esta traducción no puede menos que relacionarla con el contexto chileno. ¿Cómo va a leer otra cosa si las palabras son las de acá y las situaciones encarnadas con las palabras de acá está develando los comportamientos de los de acá?

Una entrada al discurso de Parra es fundamental para comprender y valorar su trabajo de traducción como una auténtica creación. Lo importante es anotar que, en este trabajo, Nicanor Parra sigue fiel a su poética, aplica los procedimientos que le han permitido ser uno de los pilares de la poesía chilena y latinoamericana. Esto, como ya se ha dicho, radica en lo esencial, en el recurso a la palabra viva de la coloquialidad tradicional y contemporánea, aquella con la que se dice la experiencia humana libre de retóricas o convencionalismos elaborados por modos o modas sociohistóricos ocasionales.

El *Rey Lear* es una historia que se percibe como reveladora de una rara fuerza de humanidad gracias a su discurso donde léxico, sintaxis, semántica están tomados del contexto chileno. Esto se hace evidente desde el comienzo. Por sus detalles es imposible, pero por vía ejemplar, se pueden dar algunas muestras que nos evidenciarán su eficacia en cuanto a poner a la creación shakespereana en situación y horizonte chilenos. De alguna manera se podría decir que esta traducción nos entrega una obra que tiene un pie en Inglaterra —la historia— y el otro pie en Chile —el discurso. Se puede hablar de un discurso con un doble código: uno popular tradicional y contemporáneo, y uno convencional, palaciego, atemporal, de todos los tiempos y de ninguno.

El eje temático del mundo al revés puede



ilustrar la eficacia expresiva con que la traducción resguarda la fuerza original del drama shakespeariano. Hay una situación que ilustra la filosofía popular respecto del poder:

...decidiste

*Que tus dos hijas fueran tu mamá  
Les pasaste la huasca  
Y tú mismo te bajaste los pantalones;  
(Fool. Acto I, Escena 4)*

El mundo al revés aparece vivido, aconteciendo ahí, aquí en la familia-tradicional chilena. Una realidad destilada, perfilada directamente desde el vocabulario que *presenta* la situación.

El mundo al revés ilustrado por una situación, en otras partes de la obra, aparece extraído en imágenes plenas de sentido como *apaga incendios con parafina, me dijo que vela todo patas arriba, puede el asno saber si quien tira es el carro o el caballo?*, donde es posible leer el fundamento del canto a lo poeta. *Por el mundo al revés*, que dice

*en la carreta los bueyes y el carretero tirando.*

Pero no sólo hay alusiones sintéticas sino desarrollos como este:

*Cuando los usureros  
Cuenten al aire libre sus monedas  
Y aicahuets y putas  
Se dediquen a la construcción de templos  
Entonces podremos decir que el reino de  
Albión*

*Es el estado de la confusión  
El mundo al revés  
Abajo la cabeza  
Y arriba los pies.  
(Fool. Acto III, Escena 2)*

El canto a lo poeta chileno dice: *Para arriba van los pies, con la cabeza pisando. El ladrón detrás del juez de nuestra tradición, aparece en Lear como El usurero manda a colgar al trampo.*

Desde el discurso enunciativo se pasa al preceptivo en términos como estos:

Claudia di Girólamo y Héctor Noguera. Foto: Román López.



*Encuétrale razón amigo  
A quien tiene el poder  
De cerrarle la boca al delator  
Consíguese unos ojos de vidrio  
Y simula que ves lo que no ves  
Como lo hace el político ruin.*  
(Lear. Acto IV, Escena 6)

Pero es más claro y convincente la eficacia discursiva de Parra para crear la impresión-convicción de una realidad si se pondera el caudal de presencia que aportan las formas lingüísticas de decir la cotidianidad: *¿Cómo que por qué?; Hola, tata; Tome nota, maestro; Déjese de cosas, señor; Al primer canto del gallo, No se nos vaya a desmayar; El no se da jamás por aludido; Premiarémos a quien le dé el bajo; Es la pura y santa verdad; Un poquitito de sentido común; Esto es el colmo de los colmos; Déjate de visajes epilépticos, ganso; Cenaremos mañana tempranito; Gracias, señor, eso sería todo.*

Cada una de estas frases conduce a una experiencia humana que perfila un modo de ser comunidad en relación con los otros, con el mundo. Estos materiales pueblan la obra de vertientes que desbordan vida como acontecer de acá, de cotidianidad nuestra plena de humanidad.

Fragmentos más extensos entregan una dimensión más rica de esta presencia humana:

*Deja que el viejo chocho  
Siga delirando a su regalado gusto.*  
(Goneril. Acto I, Escena 4)

*Cuando se portan mal  
Hay que pararlos en seco.*  
(Goneril. Acto I, Escena 3)

*Lo primero que hacemos  
Al oler aire por primera vez  
Es gemir y llorar, dime que no.*  
(Lear. Acto IV, Escena 6)

Este último parlamento es admirable por su

condensada concertación de una perspectiva filosófica con una acotación coloquial rebotante de espontaneidad.

Proliferan también en el texto las frases *iceberg* que alumbran la dimensión trascendente que irradia esta oralidad, cauce de la vida dicha desde lo nuestro:

*No soy tan joven señor  
Como para encatarme con una mujer por  
/su linda voz  
Ni para calentarme con la primera que se  
/presente.*  
(Kent. Acto I, Escena 4)

*El joven sube  
Cuando el viejo se viene guardabajo.*  
(Edmund. Acto III, Escena 3)

*Cúidate de la rueda que rueda cuesta abajo.*  
(Fool. Acto II, Escena 4)

La temporalidad humana y sus mudanzas se hacen presencia con palabras que llevan la cicatriz de una larga experiencia en la lengua castellana: *Los achaques de la vejez; Los viejos torpes se vuelven nenes; Yo no quisiera estar en tu pellejo; Salta a la vista la falta de tino; Ahora eres como un cero a la izquierda; Aprende a guardar las distancias; Y buenas noches los pastores.*

El léxico tradicional campesino puebla la obra con su reflejo de significantes que arrastran significados vitales permanentes, entrañador en el decir, en el vivir: *ventoleras y nieblas; flor y nata; no necesitaré de mis antiparras.*

Lugares hay donde concurren palabras que aman constelaciones fónicas que son centros de irradiación semántica: *Sangre de horchata; No reaccionas a los cachuchazos; Parecieran gustarte los coscachos.*

Zonas hay también de alto voltaje del doble sentido:



*La que sea doncella todavía  
Y se ría de mí  
En el momento triste de mi partida  
No seguirá siéndolo por mucho tiempo  
Salvo que se nos corte lo que cuelga.*  
(Fool. Acto I, Escena 5)

*Temo que hayan estado ya juntos y reunidos  
en toda la extensión de la palabra.*  
(Regan. Acto V, Escena 1)

Mención especial merece la retahila de insultos que profiere Kent contra un servidor venal: *Patas hediondas, mojón de peluquería, gallina, esclavo químicamente puro, señoritingo, pícaro de siete suelas.*

Antes lo había increpado *por granuja, por pícaro, por traga-sobras*

*Despreciable*

*engreído*

*miserable*

*Eres un delator.*

*un hijo de puta*

*Presumido*

*rastrero*

*zalamero...*

*Arribista cobarde...*

*Empañador de espejos...*

(Kent. Acto II, Escena 2)

Palabras mal sonantes, mal dicientes, látigos verbales de una parte y de otra, deleitosa fruición ante la experiencia de ir desnudando la hipocresía con la eficacia del verbo en sus aliteraciones, consonancias, resonancias.

En esta línea de afinar correspondencias entre sonidos y sentidos, se puede traer a colación el trabajo en dísticos para afinar el carácter definitorio de los adagios:

*Quien no pierde ni cáscara ni miga  
Nunca podrá decir que es una hormiga...*

*Cuidó tanto a sus pollos la corneja  
Que al crecer se comieron a la vieja.*  
(Fool. Acto I, Escena 4)

Este último, variante de "Cría cuervos...", enunciado en esta forma tiene un corte fónico y semántico brutal. El refranero tiene presencia abundante en la obra: *Quien te quiere te aporrea; La necesidad tiene cara de hereje; Aquí hay gato encerrado*, etc. Estos concentrados del decir y el saber popular, reforzados por módulos expresivos de la cotidianidad como *libres de polvo y paja; donde mis ojos te vean*, dan a la obra una presencia viva, fresca, como de criatura saliendo recién del seno de la vida.

El seguimiento de esta vertiente de la oralidad se expande, jocunda en retazos del folklore lúdico, como estos versos cantados por nuestros padres y abuelos:

*Que llueva, que llueva*

*La vieja está en la cueva*

*Los pajaritos cantan*

*La vieja se levanta.*

(Edgar. Acto III, Escena 4)

Regocijada revelación de la vertiente popular en antítesis con áreas desbordadas que dicen el dolor, el sin sentido; maldiciones que suspenden el aliento; desnudas recias palabras para develar la mezquindad, la ferocidad inhumana de los hombres, de las mujeres: una vasta gama de tonos, de registros está presente en este Lear de Nicanor Parra.

Toda traducción verdadera es una verdadera creación. Esta lo es. Por ella Nicanor Parra una vez más da cuenta de su envergadura excepcional como autor de personalidad inconfundible, que pondera los riesgos, los asume y los provoca a avanzar en la lectura de lo nuestro y lo de los otros; lo de los otros como lo nuestro. A leer en nosotros lo nuestro y lo de los otros.

Reportaje a El Rey Lear



# EL REY LEAR

de William Shakespeare, en traducción de Nicanor Parra  
estrenado por el Teatro de la Universidad Católica de Chile,  
en mayo de 1992 en la sala 1 del teatro de esta universidad.

## FICHA TÉCNICA

<i>Dirección</i>	Alfredo Castro
<i>Escenografía</i>	Alejandro Rogazy
<i>Vestuario</i>	Marco Correa
<i>Iluminación</i>	Ramón López
<i>Música</i>	Miguel Aranda
<i>Asistente de dirección</i>	Verónica García-Huidobro
<i>Producción</i>	Guillermo Murúa

## REPARTO

Lear, rey de Gran Bretaña	<i>Héctor Noguera</i>
Goneril, hija de Lear	<i>Gabriela Hernández</i>
Regan, hija de Lear	<i>Schlomit Baytelman</i>
Cordelia, hija de Lear	<i>Claudia di Girólamo</i>
Duque de Albany	<i>Arnaldo Berríos</i>
Duque de Cornwall	<i>Eduardo Barril</i>
Roy de Francia	<i>Agustín Moya</i>
Duque de Burgundy	<i>Héctor Aguilar</i>
Conde de Kent, luego Caius	<i>Rodolfo Pulgar</i>
Conde de Gloucester	<i>Roberto Navarrete</i>
Edgar, hijo legítimo de Gloucester	<i>Alberto Vega</i>
Edmund, hijo ilegítimo de Gloucester	<i>Mauricio Pesutic</i>
Fool	<i>Ramón Núñez</i>
Oswald, camarero de Goneril	<i>Pedro Vicuña</i>
Doctor	<i>Héctor Aguilar</i>
Caballeros, mensajeros, soldados y servidumbre	<i>Pablo Macaya (*), Cristián Ortega (*), Ricardo Pinto (*), Juan Claudio Burgos (*)</i>

(\*) Alumnos Escuela de Teatro U. C.

# LA CREACIÓN O LA POSIBILIDAD DE ROZAR UN POCO DE INFINITO

ALFREDO CASTRO GÓMEZ

Director y actor

Cualquier esfuerzo del hombre por escapar a las extravagancias del ciclo es inútil. Ascender al infinito o descender a la Nada. Sólo es posible permanecer detenidos entre estos dos abismos: la Nada de la cual surgimos y el Infinito que nos engulle.

Es entre estos dos abismos que se sitúa esta tragedia, en el dolor de existir. El hombre buscando con desesperación una razón para no morir. No es el conflicto del hombre frente al poder o la tiranía, sino del hombre frente al Dios Supremo, a aquel Gran Padre Ancestral. Es la tragedia de ser mortal. Detenidos en esta vida, que no es más que un viaje irremediable hacia la muerte, se intenta la eternidad, pero estos intentos no pasan de ser actos de fe.

**El Rey Lear** es mi primera experiencia como director frente a un clásico y siento una gran satisfacción con su resultado: asistencia masiva de público, recepción silenciosa y respetuosa de los estudiantes, comprensión cabal de la anécdota, entretenimiento, belleza y profundidad del espectáculo. Todo esto gracias al aporte de los actores y del equipo creativo que trabajó en la puesta en escena.

**El Rey Lear** es sin duda una obra difícil por su profundidad, por las ideas y conceptos que ella contiene, por la carga emotiva de sus personajes, por su extensión y por la magnitud del rol pro-



tagónico. Todo lo anterior, sumado a la genial traducción de Don Nicanor Parral, hicieron que este proyecto de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile se cargara de enormes expectativas dentro del medio teatral.

Sin embargo, también creí percibir un ánimo de fracaso en torno al proyecto que atribuyo más bien a un defecto racial que a malas intenciones, ya que a las dificultades artísticas propias de la obra se sumaron estas expectativas y pre-concepciones externas contra las que no fue fácil luchar.

Aquí se instala una pregunta que vengo haciéndome desde hace tiempo: ¿Para quién se hace el teatro?

Sin duda para los espectadores. El problema es dónde se sitúan los objetivos de una propuesta teatral.

**Investigación, creación, propuesta artística versus dinero, inversión, empresas** no establecen una relación de equidad, sino de sometimiento. Poca comprensión existe por parte de aquellos que invierten en lo que es la creación artística del hecho de que, a mayor tiempo de profundización e investigación, el resultado redundará en una mayor ganancia mutua (artística en cuanto a la creatividad de la propuesta y finan-

ciera en cuanto al éxito comercial). Los problemas de financiamiento que una puesta en escena de esta envergadura implica no deberían repercutir en el proceso de creación.

Dos meses útiles de ensayos para la puesta en escena de *El Rey Lear* definitivamente es poco tiempo. Sumado a lo anterior, nos enfrentamos a la poca preparación y oficio, por falta de práctica, que directores y actores tenemos para abordar a los clásicos. No hay en este país una relación de proximidad cultural con los autores clásicos, que siempre, a pesar de su universalidad, nos siguen resultando extranjeros, nosotros a ellos y ellos a nosotros. El teatro chileno constreñido por contingencias políticas, económicas y culturales olvidó por muchos años a los autores clásicos, retomándolos ahora que los tiempos exigen reflexiones sobre la crisis y el hombre, temas que la dramaturgia nacional aún no hace suyos.

Se hace necesario reinterpretar las temáticas de las obras clásicas a la luz de nuevas tendencias, generar métodos y formas de análisis acorde con los tiempos que vivimos, con la historia transcurrida, con la crisis contemporánea para aproximar ideológica y emotivamente, a través de nuevas concepciones estéticas, los clásicos al espectador de hoy.

Se requieren hombres al día con la historia... artistas sin miedo al dolor.

Con lo anterior me refiero a la relación que se establece entre un actor y su *personaje* o entre un director y la *puesta en escena*.

La dualidad actor/personaje es para mí cada vez más problemática, ya que promete un imposible: *ser otro* evitando lo autobiográfico que toda creación debe tener. Algo se interpone entre el actor y su creación que dificulta su expresividad e imaginación. En definitiva, lo que se busca es aquel actor que pasa por su carne y su vacío las palabras y los gestos para convertirlos en algo misterioso. Cuando el actor guarda un secreto... un secreto a voces... ese secreto es aquella vida vivida. Es el dolor.

¿Qué es lo que un director realmente *pone en escena*?

¿Aquello que el público, el autor o la crítica quieren de él?

Sin duda, nada de lo anterior. La puesta en escena es un producto autónomo, único, no es otra cosa que volcar sobre un escenario todo el *imaginario*.

Cuando el *imaginario* de un director se encuentra, sin censura, con absoluta libertad, con otro imaginario, el del actor, igualmente libre, se produce el encuentro metafísico y *real* que es la creación.

El terror que plantea este salto al vacío, esta resistencia a sufrir, a olfatear la muerte que sufren los actores, puede no ser más que el horror a la locura. Como dijo Breton: "No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación".

Creo que las expectativas planteadas por este proyecto están cumplidas en la medida que el público chileno, poco habituado a obras clásicas de este tipo, sigue atento la historia del *Rey Lear* sin sentir las tres horas y veinte minutos de la representación y aplaude con justa retribución a los actores que en ella participan. Esto indudablemente se debe a la magnífica traducción de Don Nicanor Parra, que marca un hito en el teatro chileno, al permitir que esas voces, remotas para nosotros, nos puedan llegar limpias y cargadas de inteligencia, humor y poesía.

También al trabajo de Alejandro Rogazy, Marco Correa, Miguel Miranda y Ramón López, quienes aportaron con su creatividad a la creación poética y atmósfera de esta puesta en escena.

Mis agradecimientos y reconocimiento a Verónica García-Huidobro por su contribución artística, organizativa y catalizadora entre las expectativas ajenas y las propias obsesiones.

Este paso por Shakespeare/Parra, para un director en formación, ha sido valiosa desde todo punto de vista y me permite ahora, con la distancia

necesaria, replantear mi punto de vista frente a la creación artística.

Varias son las obsesiones que marcan mi trabajo con el "Teatro La Memoria". La muerte, la locura y la castración son algunos de ellos.

Estos temas en *El Rey Lear* son de una gravitación fundamental que algún día me gustaría explorar con mayor acuciosidad en un remontaje de esta obra.

El trabajo de investigación en nuevas formas teatrales, dramaturgia, actuación, propuesta estética, etc., se realiza actualmente con mayor libertad en los teatros independientes. Los teatros subvencionados deben responder a objetivos institucionales que me parecen dignos de todo respeto, pero que en cierta medida tienden a poner límites a la creación artística.

No me refiero, por supuesto, a experimentos teatrales banales destinados tan sólo a provocar o

impresionar, sino al poder reflexionar en toda su profundidad y crueldad sobre temas trascendentes.

Ahora, pasada la experiencia, puedo saber mejor qué hacer con un clásico entre mis manos. Sin duda fue necesario y enriquecedor este paso.

Es bajo estos últimos eclipses de Sol y Luna, en estos tiempos de fin de siglo, que no presagian nada bueno, que la creación artística se me presenta como el acto de fe más sublime y salvador. La creación, entendida como forma de ejercer un pensamiento, como el oficio de plasmar en tercera dimensión imágenes, signos y símbolos capaces de conmocionar por su belleza y crueldad, sea tal vez la única posibilidad de rozar un poco de infinito o aproximarse con menos temor al fin.



Gabriela Hernández, Claudia di Giróiamo, Héctor Noguera y Schlonit Baytelman. Foto: Ramón López.



## DIARIO DE UNA PRODUCCIÓN\*

CHRIS FASSNIDGE

Actor y director

Profesor Escuela de Teatro U. C. y de Open University, Inglaterra

### INTRODUCCIÓN

El trabajo que hice se podría denominar como "diario de una producción". Setenta y cinco días —un total estimado de trescientas horas— observados, desde la primera lectura de la obra hasta el momento de su estreno. Con una inversión de 30 millones de pesos chilenos y un director galardonado, la producción de **El Rey Lear** por el Teatro de la Universidad Católica, 1992, es ciertamente uno de los más prestigiosos aportes al teatro chileno por muchos años —además del hecho que pocas realizaciones pueden aglutinar la cantidad y calidad de recursos que se han logrado amalgamar aquí, tanto en su génesis como en su desarrollo.

Cuando primero supe, en la primavera de 1991, que una versión de Nicanor Parra de **El Rey Lear** estaría siendo ensayada en febrero de este año, supe que quería escribir sobre el proceso mismo —de la misma manera en que A. C. H. Smith había escrito sobre un proyecto de gran envergadura de Peter Brook, en la entonces Persia, en el año 1971.

He presenciado, leído, revisado y enseñado a **Lear** por más de treinta años y conozco, en su justa medida, el enorme desafío que representa



para cualquier compañía de teatro. Considerado la cima entre los muchos logros de Shakespeare, creo que convive como parte de un grupo de extrema selección, en el cual coexisten las expresiones más altas del espíritu humano del arte occidental: está junto al **Agamenon**, **Don Quijote**, las pinturas de la Capilla Sixtina, la **Pasión según San Mateo**, de J. S. Bach y la **Novena sinfonía**, de Beethoven, entre otras. La mayoría de los nombres de actores de más prestigio, tanto en el teatro británico como americano, han interpretado a **Lear**: entre los más famosos de este siglo tenemos a Gielgud, Olivier, Richardson, Redgrave, Laughton, Scofield, Hordern, George C. Scott y, más recientemente, Anthony Hopkins y John Wood. **Lear** ha sido llevado al cine en tres oportunidades; se han escrito innumerables críticas sobre la obra y es un texto, básico diría, de estudio y análisis para cualquier estudioso serio al que le competa el teatro o la literatura universales.

Les estoy inmensamente agradecido a Alfredo Castro y a su asistente de dirección, Verónica García-Huidobro, y a todos los que tomaron parte en esta realización por la manera en que me permitieron tener acceso a cada ensayo; alternamos muchas veces, y en ocasiones en forma detallada, compartiendo pensamientos y sentimientos. Incluso pude, de vez en cuando, tratar

\* Traducción desde el inglés realizada por Mariana Ureta.

de hacer un aporte de tipo personal a la forma de enfrentar este desafío. En este rol –a ratos un poco ambiguo– tuve la confianza de toda la compañía, elemento sin el cual me habría sido imposible poder escribir este diario.

La tarea que me había *autoimpuesto* era la de concentrarme en el proceso mismo de desarrollo de la producción; tratar de analizar cómo y por qué se había llegado a tal o cual resultado. No fue parte de mi *partida* de trabajo el criticar individualmente a los actores y actrices, o tratar de calificarlos en sus respectivos roles. En otras palabras, éste es un análisis más que una crítica. Sin embargo, ha sido imposible evitar algún tipo de juicio evaluativo; pero, esperó que esto se entienda a la luz de una empatía con el problema más que como un velo de negatividad. Como actor y director, conozco demasiado bien los problemas que puede confrontar un grupo de actores al tener que enfrentarse con un texto como *Lear*. Mi objetivo es tratar, pues, de mostrar el proceso a través del cual estos problemas intentaron ser identificados y resueltos, tanto por el director como por la compañía.

Este no es un texto de corte *académico*, sino más bien un deseo de meterse casi, diría, *bajo la piel* de este grupo de profesionales que trataron de escalar –juntos– una de las cimas más altas del mundo teatral.

## SOBRE LA TRADUCCIÓN

Desde el primer encuentro que tuve con Nicanor Parra, comprendí que su versión de *Lear* tendría un carácter único dentro del conjunto de las traducciones que se han hecho al idioma español. En un abigarrado orden frente a él, tiene todas las versiones en inglés existentes, así como las ediciones en español, la mayoría de los trabajos editados como estudios críticos de la obra, un glosario de Shakespeare en inglés y un *concordance* (una especie de diccionario que contiene cada término, simbología y uso del idioma que hace Shakespeare en cada una de las obras conocidas hasta ahora).

Aunque mi conocimiento sobre poesía chilena es relativamente limitado, creo saber a cabalidad que Parra es quizás el único de los grandes poetas vivos que puede darnos una versión, no sólo en español, sino que en *chileno* –de manera que la obra adquiriera un sentido especial para un público contemporáneo, en Chile. Su gran ventaja es la de ser un poeta y acercarse así de manera distinta que si fuese sólo un académico traduciendo la obra. A través de su intelecto, Parra puede unir los mundos de la ciencia y las humanidades; pero, insisto, es su espíritu poético, con su dosis de dolor y alegría, profunda seriedad y completa irreverencia, el que le permite a este educado y penetrante académico lograr comprender instintivamente la sabiduría popular, sus expresiones, dichos, chistes y verdades que, estoy seguro, Shakespeare habría avalado completamente.

En nuestro diálogo, Parra me habla de las tres ideas fundamentales que serán, luego, las *claves* para que la compañía emprenda la inmensa labor que tiene por delante. Primero, él califica esta traducción que ha hecho casi como una *impertinencia* de su parte. Ese espíritu orgullosamente anárquico que caracteriza su propia obra parece ser, según creo, una máscara detrás de la cual está la humildad que posee todo gran artista. Parra *sabe* que está enfrentado a una tarea casi imposible, pero *Lear* se ha transformado en parte de su sangre y corre, ahora, por sus venas.

Segundo, él se refiere a su trabajo como a una *transfiguración*, más que a una *traducción*. (Parra considera las versiones existentes en el idioma español virtualmente imposibles de leer). Además, todo drama-poético, cuando se trata de entregarlo en otro idioma, requiere de una búsqueda lingüística de equivalencias más que de traducciones de tipo literal. Así, pues, la búsqueda de Parra ha sido una combinación entre la más escrupulosa fidelidad al texto original –cuando le era posible– mezclada con el uso de ciertos *chilenismos*



o dichos populares, en los lugares en que el texto no permite la traducción literal. Finalmente, y más interesante aún, ha dejado deliberadamente ciertos diálogos y versos en el idioma original, dándonos así una versión en *castellano* que puede ser inmediatamente asimilada por el elenco. Parra desea mantener al público consciente, en todo momento, de que está viendo y oyendo hablar a Shakespeare; esta aproximación brechtiana es, en sí misma, una muestra del respeto por el gran maestro de los dramaturgos. A la vez de ser una expresión del deseo profundo y necesidad absoluta de Parra de romper con lo que él llama las traducciones *muertas* de las grandes obras del teatro clásico.

Ramón Núñez y Héctor Noguera. Foto: Ramón López.



Finalmente, diría que, como poeta, Parra sabe que Shakespeare trabaja sus textos a nivel de metáfora. La interacción entre lo literal y lo implícado y lo simbólico es lo que yace en el corazón mismo del discurso shakesperiano —y es, también, el material básico que todo ser humano tiene en los procesos relacionados con el pensamiento y el sentimiento, aunque estén o no estén conscientes de ello. Parra ha planteado así, pues, estos desafíos a los actores, para que los confronten desde el primer día de encuentro con el texto.

El poeta chileno ha, abiertamente, admitido identificarse personalmente con *Leair*. Su versión se relaciona a nivel de las percepciones que le son propias sobre la sociedad a la que pertenece, con-

llevando todas las contradicciones que ésta contiene. Nos habla con gran pasión e inteligencia sobre lo glorioso de los textos de Shakespeare, sobre la relevancia de las obras del autor en la Inglaterra isabelina —que él parece conocer tanto o mejor que cualquier especialista. Nos habla también sobre lo que sólo puedo describir como una misión de él, privada y maravillosa, de querer entregar y sellar con fuego esta obra para que penetre, quemé y quede en la conciencia de América Latina. Este será su testamento. La traducción que se actuará es su tercera versión. Planea hacer dos versiones más, quizás tres. Y sabemos que Parra las hará tanto con la conciencia del artesano como con la del gran artista que, sin duda, es.

### **SOBRE EL DIRECTOR**

Así como la traducción será conocida como “la versión de Parra”, la producción de esta obra, su creación y concepción, ha nacido de la mente de su director: Alfredo Castro. El ha vivido y respirado la obra durante muchas

semanas, mucho antes que los actores tengan siquiera una visión a grandes rasgos del texto.

Aún antes de que se efectúe la primera lectura, Castro ha identificado la naturaleza de la tarea que le confronta: llevar a la compañía a un territorio nuevo, tanto técnico, emocional como intelectual. Castro tiene costumbre de trabajar con una compañía propia; ahora, se enfrenta a la necesidad de moldear a un grupo de actores, que deberán sentir que trabajan en equipo y esto, a la brevedad posible. Parte del elenco trabaja nor-



Ramón Núñez y Héctor Noguera. Foto: Ramón López.

malmente junto en televisión. Castro conoce ese mundo muy bien y respeta la disciplina que le impone a los actores—pero, está igualmente consciente de la necesidad de construir aquí un marco de referencias dentro del cual cada individuo pueda trabajar y entrar al mundo de Shakespeare y encontrar, además, un sentido, una razón de ser a través de sus personajes, que pueda, a su vez, ser transmitida al público.

## SOBRE EL ELENCO

Este consta de catorce personas, entre actrices y actores profesionales, más cuatro estudiantes de teatro de la UC que poseen los roles de soldados, sirvientes y mueven la escenografía. Tito Noguera (Lear) y Ramón Núñez (el Bufón) han trabajado juntos varias veces. Hace poco, por ejemplo, presentaron la historia de los hermanos

Van Gogh, bajo la dirección de Castro. La relación que logren formar entre sus dos personajes formará el motor, la energía, la fuerza impulsora que moverá la primera mitad de la obra. Otro ejemplo son Roberto Navarrete (Gloucester) y Gabriela Hernández (Goneril) que trabajaron, recientemente, en **Danza Macabra**. Así, pues, esta complejidad en las relaciones pre-existentes dentro del elenco, será la materia prima con la cual Castro debe trabajar. Sabe que su tarea es enorme. Cuando *Lear* se interpreta en Gran Bretaña—no muy seguido, por lo demás—es presentada usualmente por la RSC ("Royal Shakespeare Company") o el NT ("National Theatre"). Ambas compañías están compuestas de actores/actrices que poseen una vastísima experiencia en Shakespeare y que, además, conocen íntimamente sus propias versiones. Castro, en Chile, está enfrentado a un dilema frente al cual cualquier director británico retrocedería antes de tratar de intentarlo.

La obra es, asimismo, menos conocida como obra dentro del grupo de las tragedias. Es lejos la más difícil de penetrar de todas ellas. Pero creo que, en este caso, su carta al éxito debería ser la traducción de Parra. El carácter revolucionario de la misma debería permitir a estos profesionales penetrarla en todos sus rincones, por recónditos que sean y, sobretudo, en el poco tiempo de que se dispone.

## LOS PRIMEROS QUINCE DÍAS

Alfredo empieza su trabajo confrontando a los seis personajes masculinos principales de la obra: Lear, Kent, el Bufón, Gloucester, Edgar y Edmond. Empieza con la lectura del texto completo, la que se lleva a cabo en un poco más de tres horas; el factor *tiempo* se manifiesta aquí, ya, por primera vez y será, desde entonces hasta el estreno, un problema que habrá que resolver. *Lear* es una obra larga. Algunos cortes serán necesarios—



pero, ¿dónde y cómo? En la lectura que hace Alfredo es obvio que se ha enfatizado el humor que existe en la obra—siendo éste un elemento que no se asocia generalmente con una tragedia de Shakespeare. Se oyen muchas risas durante la lectura—más de las que hubiese esperado de parte de una compañía británica. Pero Parra ha logrado, así, capturar la esencia misma de *Lear*. Nos muestra, además, la manera en que Shakespeare trata la verdad, filtrada a través de percepciones de carácter relativo, donde la luz y la oscuridad están entrelazadas y se confunden. Nos hace pre-claro el rol clave de el Bufón, con su percepción alternativa de la realidad, expresada a través de chistes amargos—y a veces, hasta peligrosos. El lenguaje que Parra usa brilla con luz propia, está lleno de energía. Alfredo señala, entonces, la necesidad de dejar que el texto penetre, por sí mismo, al interior de los actores—ellos tendrán, a su vez, que entrar a él buscando caminos propios.

La obra es releída cuatro veces durante la primera semana y se trabaja en detalles de puntuación—los que se agregan a partir del manuscrito de Parra. Los actores están sorprendidos de la forma en que el texto mismo los deja penetrar los roles que interpretarán, desde un comienzo. Se percibe en el texto un gran sentido de fluidez. Esto presenta problemas de tipo técnico-respiratorio: las pausas para respirar son cruciales; además, en español se utilizan más palabras para decir lo mismo que en inglés y la traducción demanda una rapidez verbal, y al mismo tiempo, un sentido intuitivo del compás y ritmo del texto. Los actores necesitarán comprender: a) cómo trabajar este ritmo y esta estructura, y b) qué significan las palabras, tanto en la relación sintáctica que poseen entre ellas, como también representantes/símbolos de los profundos temas e implicancias de la obra.

Las lecturas de *El Rey Lear* se ven frecuentemente interrumpidas por discusiones de carácter analítico, muchas de las cuales se basan en la necesidad de encontrar motivaciones claras. Alfredo sugiere que la obra misma no pretende darnos un tipo de enseñanza moral, sino que

mostrarnos a seres humanos en crisis. Se habla de los varios niveles en los cuales el sentido o la razón de ser de la obra existen por sobre y más allá de lo realístico—la tensión que existe entre orden y caos, y el comienzo de la crisis profunda a que Lear se somete, al renunciar a su poder, a cambio de una declaración de amor verdadero.

Se han abierto nuevos caminos para empezar a trabajar: lo simbólico/metafórico, lo psicológico, lo realista. Hay un sentir muy claro de que se puede *confiar* en el texto para guiarnos a través de este vórtice de dilemas por resolver.

Al comienzo de la segunda semana, ya se está trabajando directamente en el escenario. No hay trabajo previo de improvisación pura. En esta versión, el texto es el dueño y señor de la situación. Alfredo les pide a los actores decirlo en base al trabajo que ya se ha hecho—y de tratar de moverse, por ahora, a nivel intuitivo. Algunas ideas empiezan a emerger; todavía se está camino hacia cada uno de los personajes. Alfredo los interrumpe una y otra vez, algunas veces insistiendo en matices de luz y sombra, en cuanto a la entrega del texto; otras veces, haciendo hincapié en la velocidad o el ritmo (aunque se hace cada vez más obvia la necesidad de mantener un compás, por así decirlo, un latido constante y regular). Los movimientos efectuados tienen naturalidad y están a nivel aún primario; mucho de este trabajo deberá ser alterado luego, y adaptado, cuando se integra el resto del elenco.

Pensando sobre las diferencias entre actores chilenos y británicos en Shakespeare, recuerdo que Peter Hall y John Barton revolucionaron la dicción en la obra de Shakespeare, a comienzos de los años 60, en Stratford: un lenguaje claro, natural y articulado era la meta deseada y todo actor británico ha tenido que pasar por esta disciplina de hablar en verso y con sentido. La entrega, en castellano, se toma a veces borrosa, poco clara, y me pregunto cuánto de esto se debe a la manera en que hablan el español los chilenos y si se necesitará poner atención a este punto en el futuro.

Alfredo concentra su atención en esta etapa en Tito (*Lear*) y el sentido en que éste está desarro-

llando su personaje. Las exigencias que Lear hace a cualquier actor que se aproxime a él son enormes y le roban de cada rincón de su personalidad y de su resistencia tanto física como emocional.

Aquí me detendré a describir el trabajo que Alfredo hace con Rodolfo Pulgar (Kent) y Alberto Vega (Edgar) como ilustración de la forma en cómo un director puede trabajar dentro de la concepción que el actor tiene de un personaje y lograr producir los cambios positivos necesarios.

Las primeras versiones del diálogo que tiene Kent—ya disfrazado—han sido dichas a gran velocidad, con un sentido de urgencia y casi directamente al público. Alfredo le pide internalizar el proceso: pensamiento/sentimiento, siguiendo los parámetros que ya se han establecido; le recuerda a Rodolfo (Kent) que, además de tener miedo, su personaje está herido y triste por lo que Lear ha hecho y decide, entonces, *cuidar* al rey, en su rol de ser el sirviente más antiguo. Alfredo también le pide fuerza de carácter. Rodolfo parece sorprendido, al principio, con tanta demanda en sólo diez líneas de parlamento. Lo practica varias veces, casi en voz baja, como hablándose a sí mismo, meditando en las consecuencias de tener que usar un disfraz para todo lo que debe decir; de pronto, hay una transformación casi inmediata del personaje, cuando Rodolfo pasa de su Kent 1 a su Kent 2—y hace de este último casi un bufón alternativo al que ya existe en la obra. Su actuación es un poco exagerada y Alfredo se da cuenta y lo va controlando en sus movimientos a medida que avanza la escena. Va recordándole, asimismo, de la nobleza que posee Kent y cómo ésta debe manifestarse, aun dentro del disfraz que optó por llevar.

Al día siguiente, Alfredo trabaja mucho más intensamente en el primer parlamento significativo de Edgar, su trabajo es hecho con gran intensidad, resaltando así el rango que abarca como director.

Algunas de las cosas que dice son de tipo intelectual: da muchas ideas sobre las bases filosóficas que impulsan el accionar de Edgar—la relación con su padre y con su hermano; la natura-

leza que impulsa la aparición de la locura. La frase clave es: *Lo que es yo no soy nada*. Esta entabla nexos de tipo psicológico/emocional muy fuertes. Alberto ha empezado a representar a Edgar como un ser asustado (que evidentemente lo está), pero no muestra mucho más que eso. Alfredo trata que internalice, entonces, las palabras, que se hable a sí mismo, que entienda, por sobre todo, la razón que hace a Edgar elegir el asumir la locura. Insiste en que Alberto deje su parlamento sin resabio alguno de autocompasión y que lo entregue con una distancia calculada (en sentido brechtiano); debe, asimismo, remover todo resabio de *teatralidad*. Después de una hora de trabajo, han aparecido nuevas ideas y algunos problemas que no se habían suscitado antes pero que, de alguna manera, estaban latentes. El director está consciente de los problemas técnicos que confrontan los actores: de respiración, en esta o tal frase, de movimiento, de *colocación* de la voz o del gesto. Con estas indicaciones, está estimulando a Alberto a buscar nuevos caminos por sí mismo, guiándole, pero sin forzarlo a seguir uno pre-marcado por él.

Al final de los ensayos de este período, Alfredo está trabajando intensamente sumergido al interior de los seis roles masculinos principales, pero, sobre todo, con Lear y el Bufón. Le pide a Tito que vuelva su mirada a él mismo—que olvide al rey por un tiempo y se concentre en el hombre. Tito empieza a usar su propia voz, baja la velocidad de su entrega, piensa cada cosa que dice el texto. Mucho de la temática que ha sido la pauta de las discusiones en los primeros ensayos es ahora dejada de lado, para concentrarse en esta nueva etapa. Alfredo trabaja con la idea de que la comprensión viene antes que la interpretación; no deja nunca o casi nunca pasar una palabra, a no ser que esté seguro que hay un proceso de comprensión de parte del actor del porqué esa palabra está ahí donde está. En la escena del rechazo de Lear hacia Cordelia, Alfredo le pide a Tito que deje a un lado





Alberto Vega y Mauricio Pesulic. Foto: Ramón López.

el dolor y la tristeza que esto le causa y que se concentre en el aspecto de irracionalidad de la furia que demuestra Lear; ésta es la primera explosión del personaje, y debemos ver, aunque de manera incipiente, las semillas de su futura locura. Esta se manifiesta en el rechazo de Lear a la verdad que ha surgido tanto de parte de Cordelia como de Kent. Tito se lanza, cual dragón foguante y se deja guiar por esta furia irracional, sin límites. En ese momento, toca algo interno por primera vez.

Luego el director trabaja con Ramón (el Bufón) de la misma manera, hablando en detalle sobre el personaje mismo. Este es uno de los bufones más complejos de Shakespeare y tiene varios niveles de complejidad: a nivel de locura pura; de la verdad-dentro-de-la-locura, que sólo el Bufón conoce y puede articular a su manera; del lazo de amor que existe entre él y Lear; de la melancolía, cuyas raíces provienen del cariño que le tiene a Cordelia y del dolor de su alejamiento de la corte. Su trabajo, pues, será tratar de expresar el caos que existe en el inconsciente del comportamiento de Lear (elementos con los cuales ha estado jugando y trabajando toda su vida de bufón).

Para lograr expresar este punto, Alfredo le pide a Ramón el mismo tipo de verdad intrínseca que le ha pedido a los otros actores: nada de trucos, nada de discursos de corte moral; en vez de una declaración, hacer una *declaración* del texto (desde el punto de vista de la percepción interna que tiene el actor del personaje).

Esta percepción toma tiempo en desarrollarse con plenitud; no es tan simple como escuchar lo que dice el director y luego tratar de hacerlo cada vez mejor. Estamos aquí, diría

yo, en un nivel más delicado de trabajo y más difícil de relación entre el actor y su personaje. Todos estos profesionales tienen recursos técnicos, experiencia humana, inteligencia y gran calidad de experiencia teatral. Pero, en esta obra, cada uno de ellos ha tenido que ser llevado a nivel cero —una partida en blanco— para, así, ser confrontados con lo que es la esencia del personaje y de la obra misma. Para que esto suceda, en un grupo que no es una compañía estable, el rol del director es fundamental: es su sensibilidad, su profesionalismo, su entendimiento de hasta el más mínimo detalle del texto y de las capacidades individuales de cada actor, lo que forman la base sobre la cual la producción de esta obra se desenvolverá y crecerá en realización a través del tiempo disponible.

## DESARROLLO: MARZO Y ABRIL 1992

Dentro del espacio de que disponemos aquí, es imposible tratar de dar una cuenta detallada del proceso y crecimiento que se logró en los dos meses siguientes —desde la llegada a los ensayos

del resto del elenco, el 2 de marzo. Lo que sí haré será empezar indicando los principios sobre los cuales Alfredo Castro trabaja durante este período y luego dar algunos ejemplos específicos de cómo esos principios fueron puestos en práctica.

1) El proceso al cual se somete un actor contiene, necesariamente, el pasar por una serie de etapas relacionadas entre sí: a) La motivación: "¿Cuáles son las razones que me llevan a tener este comportamiento?" b) La emoción: "¿Cuál es la naturaleza de mis emociones/sentimientos y cómo ésta afecta mi comportamiento?" c) La claridad: "¿Cuál es el método más simple y directo para presentar mi motivación y mi emoción?" d) La dicción: "¿Cómo diré/hablaré el texto, de manera que estos tres elementos sean, a la vez que escuchados, también comprendidos?". Estas etapas, aunque obvias, tendrán que ser enfatizadas una y otra vez por Alfredo en su trabajo con el elenco.

2) Hay dos tipos de comportamiento teatral, ambos extremos, y ambos deben ser evitados a toda costa. El primero es la *teatralidad* —o lo que yo llamo "el uso de trucos teatrales" por un actor/

Ramón Núñez. Foto: Ramón López.



actriz— tanto en la entrega del texto como en la forma como reacciona frente a otros actores. El gesto de tipo convencional — una sonrisa, un sonido de despecho, una burla— que son fácilmente imitados, representan una traición a la vida interna del

personaje. El segundo comportamiento negativo es la *auto compasión*. En esta obra, casi la totalidad de los personajes siente un dolor intenso, expresado de diversas formas. La trampa está lista, entonces, para que el actor/actriz caiga en la tentación de la autoindulgencia en el proceso mismo de la actuación, cuando el dolor se hace manifiesto. Esta actitud debe ser reemplazada por claridad, distancia y una comprensión del proceso mismo.

3) La dirección a seguir en esta obra está claramente determinada para cada personaje/actor —a pesar de la complejidad de los temas y valores con que está involucrada. *El Rey Lear* es una historia, y como tal, el trabajo de los actores es saber contarla.

4) Es claro, asimismo, que Shakespeare no trabaja de manera naturalista. La obra es poesía y toda poesía se expresa a través de metáforas. El trabajo del elenco, entonces, es penetrar este *modus operandi* metafórico y dejarse compenetrar por él. Para ello requiere poseer una sensibilidad muy particular que le permita una compenetración total con el texto.

5) La indicación más obvia, pero por ello no menos importante, es que en cada instante en que un actor/actriz esté en el escenario, su trabajo es escuchar y esto es tan importante como decir su parlamento.

En la primera reunión que Alfredo sostiene con la totalidad del elenco, ya plantea la mayoría de estos principios y presenta a Verónica, su asistente, cuyo rol será crucial. Lee, también, algunos extractos de comentarios que se han escrito sobre la obra. Uno de los más conocidos comentaristas es Jan Kott, que hace un paralelo o establece un nexo entre la obra de Shakespeare y la de Beckett



—una relación que va a afectar el tratamiento que se hace en el Acto IV, en la escena entre Edgar, Gloucester y Lear. Alfredo no quiere mostrar sólo las dificultades de la obra, sino que establecer ciertas normas o pautas de trabajo dentro de las cuales se deberá vivir de ahora en adelante —mostrando, de paso, la seriedad personal que le atribuye a este proyecto teatral.

## ACTO I, ESCENA 1

Cuatro días se trabaja en esta escena —una de las más largas de la obra y, en algunos aspectos, la más importante, desde el momento en que contiene todas las semillas desde donde crecerá el resto de la planta. La introducción corta y concisa de Gloucester, Kent y Edmond ha ya madurado al final de la segunda semana de ensayos. Roberto (Gloucester) y Rolo (Kent) la presentan como una serie de chistes pesados, hechos a costa de Mauricio (Edmond). Este último ha perfeccionado ese *sentirse mal*, desplazado, que siente Edmond y, más importante aún, su reacción a la bastardía, que es la motivación del resto de la sub-trama de la obra.

Con la llegada de Lear y su corte, nos encontramos en medio de un ritual dentro del cual —y justo en la mitad— ha explotado una verdadera bomba: el rechazo de Lear hacia Cordelia y Kent. Es una muestra de emoción cruda, casi primitiva, y quiebra toda posible formalidad. Lear es el gestor de su propia crisis, especialmente cuando decide dividir su reino: el mapa que usa es una metáfora que define el terreno dividido y quebradizo en el que cada uno de los personajes deberá moverse durante el resto de la historia.

La estructura de *El Rey Lear* —más que la de ninguna otra obra de Shakespeare— significa, en sí, que el desarrollo de cada personaje dependerá del desarrollo del carácter central: Lear. El trabajo en esta escena confirma esto: cuando Tito Noguera (Lear) trabaja bien, los otros responden bien. Cuando tiene problemas, a todos les afecta por igual. El elemento ritualístico de la escena presenta problemas para todos los actores. Las hijas y sus



Roberto Navarrete y Héctor Noguera. Foto: Ramón López.

respectivos esposos tienen muy poco que decir, pero se ven profundamente afectadas por el comportamiento del rey; la gesticulación y las reacciones faciales, que son las características de la primera pasada, son removidas inmediatamente por Alfredo. Insiste en que Goncril y Regan hagan una entrega formal de sus parlamentos como respuesta a las demandas que hace Lear, a cambio de una declaración de amor filial. Alfredo está convencido que se debe evitar lo que él describe como *comentarios* de parte de los actores que no están diciendo algo, ya que eso introduce un elemento de naturalismo que él quiere evitar.

Los próximos cuatro días, vemos el trabajo de Tito como el de una exploración continua de lo que llamaríamos la esencia de Lear. Detalles de un

personaje de avanzada edad empiezan a aparecer: camina despacio, cuidadosamente; se retuerce las manos o la ropa cuando está sentado en el trono; los ojos desvarían, a ratos; la voz se hace cascosa, sube y baja de registro, está buscando una propia. A ratos su furia se hace terrible, incontrolable, y los diálogos con Cordelia y Kent son dichos en *fortísimo*. La capa que usa hace las veces de toalla para secarle el sudor, otras veces de *tuto* o confortador, quizás, sólo un detalle en esta etapa, pero que cobrará importancia más adelante cuando su traje incluya dos grandes chales, que serán esenciales para ayudarlo a moverse alrededor del escenario –a veces, incluso, arrastrándolos tras él.

Después de un período inicial de gran concentración de trabajo, volvemos a esta escena muchas veces –se ven completos el Primero y Segundo Actos. Los últimos ensayos son para revisar la obra completa. Cuarenta y dos días después, se produce una transformación importante: la totalidad del Acto I, Escena 1, se representa en una gran quietud –interrumpida sólo por los estallidos de Lear en contra de Cordelia y Kent, lo que hace el resultado final mucho más poderoso. La agresión que siente Lear empieza, ahora, a crecer desde dentro: el proceso de desarrollo interior, que es básico a la concepción de Alfredo, ha avanzado así un gran paso hacia adelante. Pero hay veces que se ha retrocedido y luego avanzado nuevamente. Algunos ensayos han carecido totalmente de vida –todo el trabajo detallado que se había hecho antes, pareciera se ha olvidado temporalmente. La preparación de una obra de esta envergadura requiere el no ignorar el factor cansancio– y en el caso de Lear, Tito está confrontándose a uno de los roles más exigente que jamás se han escrito; las exigencias de tipo físico, solamente, a veces son insalvables para algunos actores.

A través de su trabajo, Alfredo insiste en la necesidad de que los actores se escuchen los unos a los otros. Por supuesto, de una manera u otra, es lo que siempre está ocurriendo; pero, creo que a lo que Alfredo se refiere es a algo más, como a una *recepción* a un nivel más profundo.

## ANTES DE LA TORMENTA

La caída de Lear en la locura es, a la vez, gradual e inevitable. La decadencia empieza una vez que él es despojado del poder y, al mismo tiempo, espera poder seguir reteniendo su autoridad. Está marcada también por una serie de grandes golpes bajos: su rechazo de Cordelia y de Kent; el rechazo que de él hacen Goneril y Regan; la alianza de las dos hijas en su contra y la insistencia que hacen ambas en que reduzca aun más su séquito de caballeros que le acompañan a todas partes. Pero, además, como parte integral del proceso, él descubre, lentamente, un acopio de verdades fundamentales –tanto humanas como políticas. Estas verdades pueden reconocerse en casi todos los parlamentos del Bufón.

La escena antes de la tormenta –la gran batalla final de Lear con Goneril y Regan– es un momento crucial de la obra, que culmina con el gran parlamento sobre la necesidad y luego, la partida de Lear del castillo de Gloucester (hacia la tormenta en el páramo, el viento ululante y la lluvia despiadada). Después de haber ensayado la escena varias veces, en distintas ocasiones, Alfredo decide pedirle a Tito y Shlomit (Regan) que trabajen su diálogo con voces no teatralizadas –una idea que ha sido discutida anteriormente, una o dos veces, fuera de los ensayos. Gracias a este cambio, ambos logran relacionarse a nivel padre-hija. La búsqueda desesperada de Lear por el amor de su hija Regan; la sospecha de ésta y el miedo incipiente que se apodera del padre; la hostilidad que yace bajo la superficie; la lucha por el poder, expresada en la complejidad de las relaciones humanas –todos estos elementos se hacen más nítidos, mucho más claros. El proceso de pensamiento y sentimiento interiores, al que Alfredo ha estado apuntando todo el tiempo, logra verse en el espacio de una página de diálogo.

El trabajo que se lleva a cabo en esta escena, nos muestra una imagen clara de las dificultades



que confrontan tanto el director como el elenco. En teatro –así como en cine– existe una diferencia crucial entre velocidad y pulso. El primero, es simplemente la diferencia entre interpretar algo rápido o lento; el segundo, es sobre todo sentir el ritmo, el pulso del diálogo o del parlamento y del proceso que yace bajo el pensamiento/sentimiento y que representa a ambos. Como siempre, depende de cómo se desarrolle el comportamiento de Lear, para que se sienten las condiciones del pulso que tendrán todas las escenas en las cuales él aparece. La llegada y partida, ambas intempestivas, de su furia, el acrecentamiento inexorable de su sufrimiento, la desaparición gradual de su nivel consciente y de las consecuencias de los actos que cometió –cada uno de estos elementos– tiene que ser integrado. Casi todo movimiento en la escena está centrado, ya sea alrededor de lo que Tito está haciendo, o iniciado por el contacto que establece con los demás. Alfredo les da un esquema de movimiento básico –esquemático a grandes rasgos en la primera pasada completa de la obra– y luego, dejará que algún elemento de improvisación por parte de Tito modifique el esquema anterior. En etapas posteriores, Alfredo empezará a incluir algunos detalles específicos. La versión final acentuará la alianza visual que hay entre Goneril y Regan en contra de su padre; desde una posición de estrecho contacto, ambos personajes se alejarán lo suficiente como para *atrapar* a Lear –dejándolo en el reducido espacio que los separa, sólo el necesario para que él grite con desesperación: *no se trata de necesidad!*, mientras la tormenta se empieza a desatar afuera. Este parlamento –el primero donde Lear penetra profundamente dentro de la verdad– es el punto exacto en el cual su realidad humana empieza a asumirse como tal, dejando de lado su estirpe real; el todo, reforzado por las lágrimas que se ve forzado a detener, tan pronto como aparecen. El problema técnico que confronta Tito es el de construir poco a poco este *crescendo*. La rabia, la furia, sube hasta que estalla en locura –pero, debe retener aún una inmensa energía para el clímax que

llegará con el comienzo de la tormenta, dos páginas más adelante. Durante un detallado ensayo de esta escena, se hace patente que no será hasta que la totalidad de la obra se haya ensayado y digerido, que Tito será capaz de colocar este momento en el contexto correspondiente y entregarle lo máximo como actor.

Una vez más, Alfredo está consciente de que esto es un proceso de crecimiento no súbito sino que más bien orgánico.

## LA TORMENTA

Durante 19 páginas, Shakespeare desarrolla esta tormenta, una de las más largas que escribe en sus obras. Conjuntamente con la escena de la locura de Lear, conforma el centro emocional, filosófico y espiritual de la obra. Un detalle: la palabra *storm*, en inglés, expresa sólo el fenómeno climático; *tormenta*, en español, connota lo mismo, pero además se puede re-pensar en inglés como *torment*: tormento/tortura, expresando de una manera más perfecta, creo, en español, la metáfora usada por Shakespeare para revelar el estado interno en que se encuentra Lear.

Más adelante se incorporarán el sonido, las luces y el movimiento de escenografía, sugiriendo claramente la presencia de una *tormenta*; pero, es el trabajo que hacen los actores lo que determinará el sentido que adquiera esta secuencia. El movimiento que tiene la obra –desde la apabullante invocación de los elementos del comienzo que hace Edgar (disfrazado como Mad Tom, el loco Tom)– y la culminación de la escena –que pretende ser un juicio a las ausentes hijas de Lear– tiene que ser sentida, pulsada y articulada con claridad meridiana. Por primera vez, tres tipos diferentes de locura han entrado en contacto directo: la del Bufón –para quien la locura es una forma de vida, una alternativa aparente al esquema racional del pensamiento; la de Edgar –para quien la locura es el resultado de una decisión de tipo racional, un camino a la liberación; la de Lear –cuya locura es la única manera en que logra, finalmente, enten-

derse a sí mismo. Observando a Alfredo y la manera cómo se desenvuelve, cómo trabaja esta escena, recuerdo su trabajos anteriores (*La manzana de Adán*, *La historia de la sangre*), donde se ha centrado alrededor de personajes de carácter marginal, cuyas percepciones los harían categorizar como *locos*. En este contexto, las ideas de R. D. Laing son tan relevantes para entender el significado de *Lear* como las de Kott y Beckett.

Me parece a mí que Edgar –en el contexto de esta secuencia– es uno de los personajes más brechtianos de la obra. Alberto Vega (el actor) debe usar a Alberto Vega (el ser humano) para presentar a Edgar (el personaje) actuando el rol como si fuese un loco (Mad Tom); más adelante en la obra, esta secuencia afectará a Edgar (el personaje) y a Alberto Vega (el actor/ser humano) en la búsqueda de una comprensión más profunda de su propia humanidad, para que así Edgar (el personaje) pueda emerger como capaz de decir el último parlamento de la obra. Cuando llegamos a los últimos ensayos, Alfredo le pedirá a Alberto que entregue el parlamento como él mismo. Esta secuencia de muñecas rusas, unas dentro de otras, es un desafío que pocos roles plantean a un actor.

Las dificultades que presenta la escena son tales que Alfredo pide a Lear y Edgar se queden después de un ensayo para hablar y ahondar más en sus personajes. Tito ha estado trabajando en un registro vocal extremo; las exigencias de su personaje lo han llevado a usar una variedad de gestos convencionales y vocales, como una manera de evitar el proceso de confrontación con el rol de Lear. Al hablar del problema, demuestra lo consciente que está de él; no está contento con su trabajo en esta etapa, pero siente que no puede moverse hacia el realismo porque el texto no se lo permitiría. Alfredo le pide opte por un camino intermedio (no en un sentido de compromiso). Le hace notar que hay una verdad metafórica, una límpida claridad que debe ser el objeto de su búsqueda de aquí en adelante. Alberto (Edgar) confronta el mismo tipo de problema, ya que su personaje es tan complejo como Lear; así, el con-

sejo se hace válido para ambos.

Esta es la labor fundamental de un verdadero director teatral. No sólo debe dirigir a los actores en cuanto a movimientos en el escenario, dar indicaciones sobre personajes, pulso, carácter, y conocer el texto en detalle, sino que la habilidad real de un director es saber cuándo y cómo confrontar a un actor con la necesidad de ahondar en lo más profundo de sí mismo, en sus habilidades personales, su intelecto y su experiencia. Todo, en orden de hacer surgir un cambio real, un verdadero desarrollo en la búsqueda de la verdad. Mirando cómo Alfredo trabaja con Tito –en especial– constato, una vez más, la infinita complejidad de este actor, dirigiendo a otro actor, que a su vez es director y con más años de experiencia que él. Pero aquí no hay choque de los respectivos egos. Cada uno encuentra la manera de entendimiento mutuo del proceso del otro. La fuerza que guía a Alfredo es su refinada inteligencia; lo importante es cómo hace uso de ella. Ha logrado penetrar el texto y busca maneras de integrar su propia visión con la del actor/actriz. Esto es válido y aplicable a los roles pequeños: ellos también deberán desarrollar una comprensión, al mismo nivel, de la importancia de sus respectivos roles, en un proceso de tipo parte intelectual, parte intuitivo.

## MOMENTOS PUNTALES

- El Bufón –que ha estado cerca física y espiritualmente de Lear– abandona el escenario al final de la escena de la tormenta. Con un toque de genialidad, Shakespeare remueve al Bufón como soporte de Lear (una vez que Kent ha sido marginado de la corte) siendo reemplazado por Cordelia. Alfredo le da la siguiente idea clave a Ramón (el Bufón): la profunda melancolía del Bufón se acrecentará al comprobar la fascinación gradual que Lear siente por Edgar (Mad Tom) y la energía que lo ha caracterizado, se transforma en celos in-



controlables que terminan por dejarlo en un estado diluido, sin fuerzas para seguir luchando.

• La plegaria de Lear –en la cual se recuerda a sí mismo el hecho que vive confrontando una situación que le es natural a todo pobre y desterrado de la tierra– necesita una entrega muy diferente. Es, quizás, el momento existencial más intenso de la obra. Alberto (Edgar) está estático; Alfredo busca un equivalente visual a la idea implícita en el texto. Lear, Kent y el Bufón observan a Edgar de la misma manera que Vladimir y Estragón contemplan la agonía de Lucky.

• La escena del juicio a las hijas de Lear –en la cual el rey finalmente sucumbe al precipicio de su locura– nos permite observar la necesidad de re-pensar la presentación del texto. El todo se desarrolla sobre y alrededor de una media corona gigante, botada sobre su costado, que hace las veces de abrigo a la tormenta. Con los movimientos ya demarcados, los actores están preocupados de cómo desplazarse a través de un espacio tan pequeño donde moverse. Después de tres ensayos, la escena empieza a tomar forma, aunque el problema persiste por parte de los actores al tratar de amoldarse a la concepción original del director. Eventualmente, todos los movimientos se van descartando hasta que son reemplazados por un juicio simbólico, donde cada actor le habla al vacío.

## EL ABISMO DE DOVER

Veamos el encuentro de Edgar con su padre –Gloucester– ya ciego y el truco que usa para evitar que se suicide, y la llegada posterior de Lear, loco. Los hilos de la historia se van tejiendo sutilmente: Shakespeare/el poeta, Shakespeare/el maestro artesano del teatro universal, Shakespeare/el filósofo. En sólo ocho páginas aparecen los dos temas, perfectamente equilibrados: el concepto de *visión*, en cuanto a la vista misma y al *ver más allá* y el concepto de *locura*. Esto no nos es presentado, en ningún momento, como algo *didáctico*, sino que expresado a través de las crisis de Lear, Gloucester y Edgar.

En un primer encuentro con Alfredo, había manifestado la clave que le había dado Beckett para esta escena. En una referencia directa, viste a Edgar y Gloucester como Estragón y Vladimir, y aparecen estos dos payasos, de sombreros chaplinescos, justo en momentos en que el dolor se hace intolerable. Alberto (Edgar) deberá encontrar una tercera voz (cuando es un supuesto pastor y cuida de la falsa caída de su padre al abismo). Cuando el actor logra resolver el problema, la escena toma otra dimensión. Alfredo, con gran gentileza y suavidad, ayuda a estos actores a caminar al borde de lo irrisorio y el dolor intenso. El llamado *verfremdung* o efecto distanciador, es lo que Alfredo está buscando aquí y, ahora más que nunca, la remoción total y absoluta de la *autocompasión*.

Con la llegada de Lear, el foco se traslada a la relación entre los dos viejos: uno, realmente ciego, el otro, clínicamente loco, pero que ve la verdad por primera vez, con infinita claridad.

En la locura yace el más grande desafío para Tito Noguera. No es difícil para un buen actor



imitar este estado de la mente –há y una gran cantidad de modelos pre-existentes para ello– desde el más salvaje e histriónico, hasta el que es representado por una callada intensidad que caracteriza a ciertos tipo de esquizofrenia. Pero, no olvidemos que la locura de Lear es una metáfora; Shakespeare nos la presenta como un glosario de preguntas de tipo existencial, que se refieren a nuestra percepción, nuestros conocimientos, nuestra verdad. Shakespeare es, a nivel básico, el precursor de la idea de nuestro siglo que dice que las artes y la siquiatria nos presentan el concepto del convencionalmente marginado como *loco* aunque posea una visión más nítida de la verdad de la condición humana que los aparentemente *sanos*. Lear es un rey que ha descubierto su condición humana y es justamente esta confrontación con el cegado Gloucester donde Lear nos habla de su percepción y de la verdad que lo está invadiendo.

La jornada hacia la versión final no es fácil: cada actor debe explorar su propio dolor interno y

conservar, al mismo tiempo, una conciencia clara de la necesidad de presentar una idea en forma clara, sin rodeos, estructura clave de la obra. Alfredo se concentra, entonces, en el pulso de la escena, sin perder de vista la callada resignación que contiene la verdad que Lear ha entendido tan cabalmente. El enojo desenfrenado de Lear, en un comienzo, debe disolverse a nada, a una hermosa quietud, cuando finalmente reconoce a su amigo Gloucester. Son varios los ensayos que se dedican a esta transición. Cuando se la trabaja con las luces apropiadas, una enorme sombra de Gloucester se proyecta en un muro y Tito encuentra –con la ayuda de Alfredo– el material que debe usar en este diálogo fragmentado. Lear dirige sus chistes amargos a Gloucester, a este hombre al que le han arrancado los ojos de las cuencas. Sin embargo, al llorar Gloucester, Tito se sienta en el suelo, a su



Claudia di Girólamo, Héctor Noguera y Rodolfo Pulgar. Foto: Ramón López.



lado, y dice los hermosos parlamentos sobre la hipocresía y la inevitabilidad del dolor como parte de la experiencia humana. Lear, por fin, ha aprendido las lecciones de su amarga experiencia; y su rendición, en este caso concreto, del reino y del poder, llega a su etapa final: es la visión del *mundo al revés* al cual el Bufón ha hecho referencia al comenzar la obra. Para lograr esto, pide que ambos actores se acunen, uno en brazos del otro, llorando suavemente uno, hablando casi en un susurro, el otro.

## EL DESPERTAR DE LEAR

Quizás ésta es la única escena de la obra que parece salir a la perfección desde el primer ensayo del que es objeto. Dentro de la estructura general, repara la brecha que existía entre Lear y Cordelia (básica, para preparar la agonía final de Lear) y provee, asimismo, un episodio lleno de belleza y calma entre la intensidad de la escena del abismo y la batalla del último acto. Las primeras palabras de Lear, *Hacéis mal en sacarme de la tumba*, fueron, en verdad, el punto inicial de la traducción de Parra —por el poder de la imagen que conllevaba. Tito es capaz, aquí, de olvidar la rabia —que ha sido un elemento constante durante las primeras cien páginas del texto— y trasladar su articulación a un nivel que asoma, apenas, sobre el murmullo; al responder Claudia di Girólamo (Cordelia), estamos frente a la relación padre-hija, tal como ocurre anteriormente con Regan.

## LA BATALLA FINAL

A pesar de los recursos económicos invertidos en esta producción, el uso de un ejército de extras (soldados) para la batalla final (o representar a los cien acompañantes de Lear) es imposible. Presiento que Alfredo prefiere representar este conflicto como algo simbólico más que algo naturalista. El muro *andante*, que ha servido de abismo y otros símbolos, es ahora girado sobre sí mismo, a gran velocidad, con Lear y Cordelia agarrados a

él y los cuatro *soldados* gritando con todas sus fuerzas; unos cuantos segundos de esta actividad producen un efecto más impactante que un gran número de actores peleando con espadas en el escenario.

Los cortes que ha sufrido el último acto tienen el efecto de concentrar al máximo la acción: después de la batalla simbólica, el foco se centra en el descubrimiento de la traición de Edmond y el subsecuente duelo que éste sostiene con Edgar, las muertes de Regan, Goneril y, luego, de Lear mismo. La pelea de Edgar y Edmond es corta, estilizada. Lo mismo ocurre con las muertes de las hijas: Alfredo se aleja del texto y las muestra en escena, donde quedan hasta el final, presentándonos una imagen póstuma sobre el resultado del odio que había ido creciendo entre ambas. Hay siete muertes en total en la obra, tres mostradas de manera naturalista (Cornwall, Oswald y Edmond) y cuatro haciendo uso de elementos de estilización (Goneril, Regan, Cordelia y Lear). Esta aparente contradicción es perfectamente aceptable.

La preparación de la escena final incluirá un ejemplo de cómo, aun con una cuidadosa planificación, al combinarse con la improvisación se puede producir una solución adecuada a un problema: el texto dice que Lear debe hacer su entrada final con Cordelia, muerta, en sus brazos —uno de los momentos más impactantes en la historia del teatro. Alfredo ha colocado una cuerda que se balancea con Cordelia ahorcada en ella; Lear debe hacer el último adiós a su amada hija, a la distancia. Aunque Tito, en algún momento se arrodilla frente al cuerpo sin vida mecidiéndose en la cuerda, su agonía se hace difícil de creer. Durante uno de los pre-estrenos, la cuerda rehusa mecerse y Cordelia está peligrosamente a punto de caer. Tito se ve forzado, pues, a improvisar: atrapa a Claudia (Cordelia) y nos presenta a su hija muerta, en brazos. Al hablarle mientras la deposita en el suelo, la toca, la acaricia, la acuna en sus brazos. La fuerza de la escena es tal, que desde ese momento la horca se mecerá vacía y Tito hace lo que Shakespeare le había pedido que hiciera.

## ULTIMAS DOS SEMANAS

En toda producción teatral, el todo se debe ir formando por los pedazos pequeños, como un puzzle. Hasta que todos están en sus respectivos lugares, no se tiene una visión del total. *El Rey Lear* tiene cinco actos y veintisiete escenas, y aunque se ve cada acto, varias veces, durante los primeros dos meses y medio, no es sino hasta que la obra completa se ensaya, que se tiene un sentido de *gestalt*. Y al acercarse la fecha del estreno, el trabajo fundamental a que se aboca el elenco es al de encontrar el pulso y la fluidez de la obra. El trabajo inicial que se hace cuando se introduce el uso del vestuario, las luces y la música, genera dos claras situaciones: 1) la atmósfera cambia; se genera una excitación especial, sobre todo con el vestuario. Para algunos, éste era el elemento que faltaba para lograr completar la caracterización de su personaje. En el caso de Tito, sus dos chales, como dijera anteriormente, le facultan agregar elementos de improvisación que le permiten relajarse mucho más dentro de su rol. 2) Con estos agregados, se deben repetir y alterar los movimientos, entradas y salidas, y es obvio que el *training* que tienen algunos (as) de trabajar en televisión o cine, les ayuda enormemente en estas circunstancias.

Cuando la obra se hace por primera vez frente a un público invitado es obvio que la presencia de este último le da al elenco el elemento final en la ecuación teatral: la tensión energética, tan necesaria como poderosa. Una vez que el público está ahí, uno se hace la pregunta —un poco burda: ¿Se reirán y/o llorarán en el momento en que queremos que lo hagan? La fuerza de las emociones expresadas en *El Rey Lear* es tal, que hacerse esta pregunta es importante: el balance que existe entre el dolor y el humor es fundamental al texto y un asunto muy delicado. Los esfuerzos reales de Alfredo por lograr que los actores/actrices entiendan la importancia del proceso de interiorización van a sufrir un verdadero y último test.

## CORTES AL TEXTO

En general, las producciones que se han hecho de esta obra, desde el siglo XVII, han sido una fusión de los textos *Quarto* y *Folio*. No fue sino hasta la publicación de *The new Oxford Shakespeare* (1988), que ambas versiones estuvieron a disposición de los estudiosos y directores de teatro. Parra basó la mayoría de su traducción en la edición *New variorum*, quizás la más confiable de todas las fusiones de textos existentes. Parra es un perfeccionista y es con gran renuencia que permitió que ésta, su tercera versión, se usara en la producción hecha por la Universidad Católica de Chile. Como conoce las exigencias que impone el teatro profesional, está preparado a aceptar el derecho que tiene el director a cortar el texto, si fuese necesario.

Ya a fines de marzo, es obvio que, si se presentara el texto completo de Parra, la obra se demoraría más de cuatro horas. Un período imposible para un público que sólo tiene costumbre de sentarse por un máximo de dos horas a la vez. El doloroso proceso de acortar el texto, pues, empieza. Alfredo está consciente que no se debe perder la forma dramática del todo. El resultado es una obra que satisfará al público chileno —llevará la esencia de la concepción de la obra, pero, al mismo tiempo, inevitablemente, será una distorsión de Shakespeare/Parra. Este último había dejado trozos en idioma inglés, ahora esos desaparecen también, en casi su totalidad.

Alfredo se ha ido con cuidado por este resbaloso terreno. Sin embargo, deja fuera un parlamento de *Lear*, en la escena con Gloucester, donde el rey nos muestra, finalmente, con claridad, el entendimiento cabal que tiene de la fragilidad e hipocresía de las instituciones humanas y cuestiona el concepto de justicia —estructurado de tal manera, que el rico siempre gana y el pobre siempre pierde. Son seis líneas que encapsulan la habilidad de Shakespeare de fundir lo que es una



crisis personal de un personaje con la realidad social en que él, todos, vivimos. Esas líneas, especialmente relevantes en el Chile de hoy, son quizás una de las más importantes de la obra. Desgraciadamente, se quedan sólo en el tintero.

Sin embargo, las decisiones de cómo y dónde cortar son y serán siempre la prioridad absoluta del instinto del director de la obra.

## LA ESCENOGRAFÍA

De la mente de Alejandro Rogazy ha estado creciendo el entorno necesario para la concepción de la obra. A medida que transcurren los ensayos, empiezan a aparecer colores, amarillos, una corona real que se parte en dos y que desarrolla ruedas -para hacerla móvil- y está pintada de azul; asimismo, algunas ramas de rojo vivo aparecen en la escena de la tormenta. Es la visión de Rogazy de la metáfora de Lear: el poder, los elementos de la naturaleza, y el escenario se empieza a transformar en un útero que abarcará al público y lo llevará a su interior. Con su intelecto y emoción, como artista visual, su trabajo es parte integral de la concepción de *El Rey Lear*. Se trata de algo más que de un espacio interesante en el cual se pueda trabajar y donde los actores puedan moverse a gusto. Le entrega al público una serie de códigos a descifrar y que están contenidos en el sub-texto de la obra.

## EL VESTUARIO

La tarea de Marco Correa ha sido la de crear un tipo de vestuario que pueda indicar la naturaleza *primitiva* de *El Rey Lear*, pero sin tener que atarse a un período específico de la historia. El resultado de su concepción es brillante: los trajes nos dan una idea vaga de ser medioevales, pero sin código claro. Al moverse Shakespeare dentro de parámetros no muy demarcados, Correa sabe que puede usar elementos isabelinos, pero el resto será sólo una sugerencia de un período sobre el cual es obvio que no tenemos mayor conocimiento histórico.



"El Rey Lear" de Peter Brook

El vestuario debe sugerir algo al usuario, pero debe, asimismo, dejarle moverse con libertad por el escenario, en armonía con la percepción que tenga de su personaje. Usa colores claros para los trajes de Lear y Cordelia, brillantes y llamativos para el Bufón, y colores que se funden con los de la escenografía para el resto del elenco. Con esto, Correa contribuye con su trabajo a reenfocar el de la compañía en vez de tratar de imponer nuevas ideas que afectarían el resultado final de la producción.

## LA MÚSICA

Shakespeare hace dos indicaciones con respecto a la música: unos llamados de trompetas, en ocasiones; una música suave en el momento en que Lear despierta al lado de Cordelia. A Miguel Miranda se le ha pedido coloque los sonidos que no sólo marquen la acción sino que se integren a ésta —que es mucho más que proveer un *acompañamiento* de forma convencional. Su contribución, pues, ayuda más que guía la acción. Usa sonidos de trompetas profundos, resonantes y una especie de sonido insistente que se repite a través de la escena de la tormenta —que es un uso metafórico del sonido, más que literal. El despertar de Lear lo hace con una hermosa compilación hecha al estilo de la música isabelina, y la música que acompaña la escena de la batalla, con ritmos que se acercan al rock contemporáneo. La marcha funeral final tiene ecos tanto de Mahler como de Wagner y nos deja, de alguna manera, el dolor como suspendido en sus resonancias al final de la obra.

## LA ILUMINACIÓN

El plan de iluminación contiene *cross-fadings* entre cada escena, excepto cuando hay que oscurecer la escena para entrar o salir sin ser vistos, y algunos cambios de intensidad. Ramón López, el experto profesional, me dice que le gustaría tener muchísimas más luces, pero el sistema de poder energético existente no resistiría la carga. Sus conocimientos —tanto técnicos como estéticos— son formidables. Trabaja casi *pintando* con la luz. Se hacen algunos cambios en los movimientos de los actores para lograr tal o cual efecto de iluminación, siempre buscando la perfección. Ramón toca su computador como un organista experto. Los cambios que efectúa surgen siempre del desarrollo de la acción. Uno de sus momentos más logrados es la escena del despertar de Lear en presencia de Cordelia (con luces naranja claro y rosa). La única escena de ternura que contiene la obra tiene, pues, un marco visual y metafórico perfecto.

## CODA

Me sería muy difícil poder dar cuenta, en pocas palabras, lo que significó la experiencia de ver trabajar a esta compañía por un período de más de tres meses —por lo tanto, este “diario de una producción” tenía que ser forzosamente de carácter selectivo.

Muy pocas obras están completas, listas, en cada aspecto posible, en el día del estreno. Mi sensación es que se podría haber ensayado un par de semanas más, pero éstas son sólo divagaciones, ya que el tiempo disponible estaba claramente pre-establecido desde un principio. Además, los actores crecen y se desarrollan a medida que pasa el tiempo.

**El Rey Lear** de Parra/Castro será comparado por el público y los críticos con otras versiones de obras de Shakespeare producidas aquí. Pero, siendo ésta la primera vez que esta obra se hace en Chile, mostrará la pauta por la cual se juzgarán futuras producciones.

En algún momento, le mostré a Alfredo y Verónica la versión filmada en Escandinavia de **El Rey Lear**, con Paul Scofield y producida por Peter Brook (1964). El impacto que produjo en ambos profesionales fue profundo y creo ejerció una influencia en el trabajo interno de Alfredo y el modo de confrontar la obra.

Pero será el público el que juzgará el producto final. Yo ni tan siquiera pretenderé hacer algo semejante. No fue, ni es, parte del contrato de palabra que hice con el elenco y su director, desde el primer día en que nos encontramos.

Los temas recurrentes de la obra, como el amor, el dolor, la pérdida, la angustia, el poder —que Shakespeare confronta magistralmente— me parece a mí, tocan muy de cerca una experiencia común a muchos chilenos y, como extranjero con gran respeto por la gente de este país, no puedo imaginar un momento mejor para confrontar a los chilenos con la inmensa sabiduría de Shakespeare.



## SHAKESPEARE DE VISITA EN SANTIAGO

**FERNANDO PÉREZ OTARZÓN**

Arquitecto, Decano Facultad  
de Arquitectura y Bellas Artes, U. C.

**N**o resulta sencillo para un arquitecto y un universitario sin una preparación específica en el campo dramático referirse a un acontecimiento cultural tan significativo como la reciente puesta en escena del **Rey Lear** de Shakespeare por parte del TEUC. ¿Qué puede decirse al respecto como profano, sin que resulte un mal remedo de lo que podría decir un crítico profesional, o un hombre de teatro? Sólo esa connatural universalidad y humanidad del teatro, así como los secretos vínculos que desde antiguo lo unen con la arquitectura, pueden animarnos un poco frente a la tarea. Sin embargo, es otra la razón final que nos mueve a aceptar el desafío: es el gozo, la emoción elemental y profunda que provoca la obra misma; es el privilegio de haber asistido y, en una mínima proporción, haber compartido esa magna tarea de conjunto que ha sido esta nueva traducción y puesta en escena del **Rey Lear**.

No cabe ninguna duda de que la condición representativa es esencial al mundo del teatro, como lo es también al de la música. No es sino una porción, un fragmento de la realidad total de una obra dramática, la que se conserva en su texto. Puede decirse otro tanto de un conjunto de planos de arquitectura que no retienen sino de modo muy parcial la realidad de una obra. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con la arquitectura, la



representación no tiene en el teatro un carácter marcadamente instrumental. Por el contrario, representar, en el sentido más profundo de traer a presencia una determinada realidad, es la esencia misma del arte dramático. ¿Qué cabe pedir, entonces, antes que nada a una obra de Shakespeare montada en nuestro medio? Básicamente, ser transparente a las intenciones y a la complejidad del mundo del lenguaje shakespeareano. Tener esa capacidad casi mágica de que la trama y los personajes de la obra de Shakespeare se encarnen en medio de la vida cotidiana de Santiago de Chile en 1992. Ello obliga a una tarea que un arquitecto se siente fuertemente tentado de llamar reconstructiva, de proporciones mayores. La traducción de Nicanor Parra y el montaje del TEUC, aun aceptando las hasta cierto punto inevitables aristas polémicas de su interpretación, nos proporcionan precisamente esa oportunidad.

Conociendo aún superficialmente la obra poética de Nicanor Parra, no era tan difícil imaginar cuáles serían algunos de sus puntos de vista para enfrentar la traducción. No era previsible, en cambio, la pasión y la vital radicalidad con que asumiría esta tarea. Siempre pensé que Parra era un hombre adecuado para asumir el desafío. Dejando de lado la absolutamente reconocida calidad de su obra poética, me parecía que había dos

elementos que vinculaban de modo casi secreto la obra de Shakespeare a la producción de Parra: por una parte, la búsqueda permanente de un radical rigor en el lenguaje, y por la otra, esa intención constante de entretejer lo cotidiano y lo trascendente, lo vulgar y lo sublime. Tal vez haya quienes sólo se queden impresionados por los rasgos populares y hasta locales de algunos pasajes de la traducción de Parra, dejando de ver lo que a mi juicio constituye su aporte más significativo: la alternancia de distintos modos y planos de lenguaje que van de lo coloquial a lo formal, de lo contemporáneo a lo arcaico. El total creo que resulta absolutamente convincente y con mucha mayor vitalidad que algunas de esas viejas traducciones al castellano a las que, hace años, teníamos que recurrir para acercarnos a la obra. Si personalmente sentí ciertas dudas frente al estricto localismo de determinados chilenismos, que podían restar universalidad a la traducción, cabe preguntarse si fenómenos semejantes no se presentan en el original, formando en cierta manera parte de la textura idiomática de la misma. Es una pregunta que sólo puedo plantearme, sin llegar a contestarla.

La propuesta escénica constituye un campo que, visto superficialmente, podría parecer más cercano al de un arquitecto. A pesar de ello, la especificidad tanto temática como técnica obligan a abordarlo con prudencia. De la escenografía del *Rey Lear*, me parecieron valiosos lo escueto de los medios empleados, el sentido de totalidad espacial y la cualidad casi artesanal de su construcción. Tengo algunas reservas, en cambio, respecto a la decisión de no buscar ninguna subdivisión, aun virtual, del espacio, que conservase el sentido global del partido inicial. La contraposición constante de la escala de los personajes y la dimensión total del espacio escénico, dan una uniformidad innecesaria y probablemente también fuerzan algunos movimientos de la puesta en escena. La utilización variada de algunos objetos que van adquiriendo sentidos distintos a lo

largo de la obra parece un recurso ingenioso que a veces, como ocurre con las escaleras, se torna excesivo. En todo caso, y a pesar de las dificultades del color, la iluminación es un factor que contribuye de manera muy positiva a matizar esa relativa estabilidad escenográfica. La luz, actuando en conjunto con el colorido del vestuario, se convierte en factor dramático decisivo de la versión, como se manifiesta de modo patente en la escena del reencuentro de Lear y Cordelia.

Debo reconocer mi ignorancia más absoluta en problemas de actuación. A pesar de ello, me arriesgo a decir que las actuaciones de Héctor Noguera y Ramón Nuñez como Lear y su bufón me impresionaron profundamente. El esfuerzo que requiere en particular el rol de Lear obliga a Noguera a emplear con tanta fuerza como delicadeza todos sus recursos. Siempre hay algo emocionante en ser testigo presencial de cómo alguien alcanza una de las cúspides de su trayectoria.

Enfrentar la puesta en escena de una de las obras más difíciles de Shakespeare como es *El Rey Lear* en la forma en que lo han hecho la Escuela de Teatro y el TEUC, incluyendo la magna empresa de una nueva traducción, no puede ser considerada sino una tarea profundamente universitaria. La universidad aporta así una contribución a la vez crítica y creativa a la producción y al ambiente teatral chileno. Al mismo tiempo, el teatro conmueve y engrandece a su manera el panorama académico de la universidad. Como Facultad de Arquitectura y Bellas Artes no podemos sino celebrar que nuestra Escuela de Teatro haya sido capaz de llevar adelante esta empresa en la forma que lo ha hecho. Como decano de la facultad, estoy seguro de que recordaré como una oportunidad única y como un privilegio el poder haber estado asociado desde una discreta lejanía a esta tarea.



## EL LEAR DE SHAKESPEARE, O LA (MÁS GRANDE) TRAGEDIA HA TERMINADO; PERDONAD SUS MUCHAS FALTAS

LUIS VAISMAN A.

Depto. de Literatura Universidad de Chile

—¿Qué pasó con el Bufón?— se pregunta desconcertado el público lector o espectador cuando cae el telón sobre la tragedia del *Rey Lear*, una vez que él, su familia, sus amigos y sus enemigos han muerto, o se disponen a hacerlo, como Kent. ¿Qué pasó con el Bufón? Lo vimos por última vez en la escena 6 del acto tercero, llevando en sus brazos, junto con Kent, al rey loco y dormido camino de Dover. Después de esto, nada más sabremos de él. Y lo resentimos, porque este compañero fiel e inseparable del rey es una pieza demasiado relevante en el mundo del *Lear* como para desvanecerse en el aire así, sin más. A él, más que a Goneril<sup>1</sup>, le creemos cuando dice al rey: "Thou shouldst not have been old till thou hadst been wise"<sup>2</sup>, lo que nos permite formarnos una idea del carácter de éste. Este personaje simpático, tierno y —así lo imaginamos— tímido y frágil, se atreve a



decirle impunemente al rey, desde la lucidez de esa locura que es su profesión, cosas tales que por menos valieron al fiel Kent su destierro. Es el Bufón también quien, en sus chascarrillos y acertijos, entrega una visión certera de la degradación del mundo de la obra. Sin embargo, Shakespeare no encuentra ya

un lugar para él en los acontecimientos que siguen a la caída del rey en la locura. ¿Por qué ocurre esto? Bradley sugiere<sup>3</sup> que la inexplicable e inexplicable desaparición del Bufón puede deberse, como muchas de las inconsistencias e improbabilidades que plagan la obra, a cortes algo descuidados hechos por Shakespeare, en un intento de aligerar un desenlace que compromete a tantos personajes importantes simultáneamente. En todo caso, el público no queda satisfecho; algunos críticos han querido ver en el último parlamento del Bufón: "And I'll go to bed at noon"<sup>4</sup>, un presagio de su muerte —pero nunca nadie en la obra dice ni deja entrever que el Bufón murió—; otros, hilando más fino aún, sugieren interpretar la frase de Lear ante el cadáver de Cordelia: "And my poor fool is hang'd" como referida al Bufón; lo cual, si

1 Goneril también opina sobre el carácter de Lear: por ejemplo: "This the infirmity of his age; yet he hath ever but slenderly known himself" (I, 1), pero la hipocresía que ha mostrado en la declaración de amor a su padre le resta credibilidad a su discurso.

2 "No debiste llegar a viejo sin antes llegar a ser prudente" (trad. mía). Acto I, escena 1. Las citas en inglés son de *The complete works of William Shakespeare*, edited by William George Clark and William Aldis Wright, New York, Grosset and Dunlop, s. f. (ed. original de 1864).

3 Bradley, A. C. *Shakespeare tragedies*, New York, Faucett, s. f. (1a. ed. 1904), p. 261 y Note 1, p. 379, y *passim*.

4 "Y yo me iré a la cama al mediodía" (III, 6) (traducción mía).

bien es aceptable desde la gramática<sup>5</sup>, no parece serlo desde la situación en que tal frase es pronunciada.

Esta distracción de Shakespeare respecto de la suerte del Bufón —distracción que el público no comparte— es sólo una muestra, aunque tal vez la más espectacular, de las abundantes faltas de esta gran tragedia. Bradley hace un listado de ellas que, por su acuciosidad y sentido del humor, vale la pena transcribir aquí, aunque sea parcialmente: "Las improbabilidades e inconsistencias en *El Rey Lear* sobrepasan con mucho las de las otras grandes tragedias de Shakespeare tanto en número como en magnitud... Por ejemplo, no se da razón alguna para que Edgar, que vive en la misma casa que Edmund, le escriba una carta en vez de hablarle directamente; y eso que se trata de una carta absolutamente perjudicial para él. Gloster era bastante tonto, pero seguramente no tanto como para no percibir esta improbabilidad; o si lo era, ¿qué necesidad tenía Edmund de falsificar una carta y no una conversación, sobre todo si Gloster parece no conocer la letra de su hijo? ¿Resulta verosímil que Edgardo se convenza sin la menor vacilación de la necesidad de evitar a su padre, en vez de enfrentarlo e interrogarlo sobre la causa de su ira? ¿Por qué tendría Gloster, al ser expulsado de su castillo, que vagar penosamente hasta llegar a Dover simplemente para suicidarse? ¿Y no resulta completamente fuera de lo normal que, luego del intento de suicidio de Gloster, Edgar le hable en el estilo de un gentilhombre, luego se dirija a Osvoldo en su presencia en el basto dialecto de un campesino, y después nuevamente a Gloster en lenguaje

cortesano, sin que Gloster manifieste la más mínima sorpresa?

Tomemos tres ejemplos diferentes: a) al parecer, sólo ha transcurrido una quincena desde la primera escena hasta el rompimiento con Goneril; sin embargo, no sólo hay ya rumores de una guerra entre Goneril y Regan, sino de la llegada de un ejército francés; y esto, dice Kent, se relaciona quizás con la aspereza de ambas hermanas para con el padre, aunque aparentemente Regan no ha tenido oportunidad de demostrar aspereza alguna hasta el día anterior. b) en la disputa con Goneril, Lear habla de tener que licenciar a cincuenta integrantes de su séquito de una plumada, y sin embargo, ella no ha mencionado en escena cantidad alguna ni ha tenido oportunidad de hacerlo fuera del escenario. c) Lear y Goneril, con el propósito de hacer llegar a Regan sus respectivos mensajes lo antes posible, le envían sendos mensajeros, y ambos les ordenan traerles las respuestas. Pero no queda en absoluto claro cómo alcanzarían a regresar los mensajeros, siendo que sus amos parten en su seguimiento a toda velocidad.

A mayor abundamiento, a) ¿por qué no se da Edgar a conocer a su padre ciego, tal como dice que debió haberlo hecho? La respuesta sólo puede ser conjetural. b) ¿Por qué mantiene Kent el incógnito tan cuidadosamente hasta la última escena? El dice que por un propósito importante, pero el público tiene que adivinarlo.<sup>6</sup> Agrega Bradley otras inconsistencias, como la tardanza inexplicable de Edmund en tratar de salvar a sus víctimas: Cordelia y Lear; y hasta minucias como que "en la escena 1a. del acto III, Kent y el Caballero quedan de acuerdo en que el primero que encontrare al rey gritaría ¡Hola! al otro; pero cuando Kent encuentra al rey, no le grita ¡Hola!"<sup>7</sup>

Evidentemente, muchas de estas "faltas" en la construcción dramática de *El Rey Lear* son

5 Dado que por una parte el idioma inglés carece en términos generales de la categoría gramatical de género, y por otra, que "fool" puede significar tanto "bufón" —el personaje se llama, en inglés "fool"— como "loco". Traducción literal: *Y mi pobre loco (loca, bufón) fue ahorcado (ahorcada)*, trad. de Astrana Marín (William Shakespeare, obras completas, Madrid, Aguilar, 15a edición, 1967): *¡Y mi pobre loquilla ha sido ahorcada!*, trad. de N. Parra —dicha en el teatro por Héctor Noguera (*Lear*): *¡Y mi pobre loquilla estrangulada!*

6 Bradley, A. C. op. cit., pp. 211 ss. (trad. mía).

7 Op. cit., Note I, p. 378 (trad. mía).



detectables sólo por los estudiosos de Shakespeare; pero otras, como el "olvido" del Bufón, la "ingenuidad" de Gloster y Edgar frente a las maquinaciones iniciales de Edmund, el prolongado mantenimiento del incógnito por Edgardo y Kent, distraen al público, motivándolo a recorrer caminos ciegos desde el punto de vista de la estructura dramática en un frustrante intento de encontrar explicaciones que el texto ni apoya ni descarta; simplemente las olvida.

Durante un siglo y medio se consideró también una "falta" de esta tragedia la muerte de Cordelia y la del propio Lear; su terrible desgracia y el posterior reconocimiento de su culpa por el rey parecieron suficientes para lograr el efecto trágico a Nahum Tate, quien, en 1681, presentó la obra en una adaptación en la que el enamorado de Cordelia es Edgardo en vez del Rey de Francia, el personaje del Bufón es eliminado, y la sombría tragedia tiene un final feliz, con Lear vivo y Cordelia casada. Es en esta adaptación que la obra llegó al público inglés hasta 1823, cuando Kent restituyó el final original; sólo en 1838 se retornó al texto de Shakespeare en su integridad<sup>8</sup>.

A pesar de todos estos defectos, sin embargo, *El Rey Lear* ha sido considerada casi unánimemente la más grande obra de Shakespeare, aquella en la que el autor exhibe de modo más cabal sus enormes capacidades. "Si estuviéramos condenados a perder todos sus dramas menos uno" —escribe Bradley— "probablemente la mayoría de los que mejor lo conocen y aprecian (a Shakespeare) se pronunciarían por conservar *El*



Romón Núñez. Foto: Romón López.

*Rey Lear*"<sup>9</sup>. Bradley opina que si bien *El Rey Lear* le parece el más grande logro de Shakespeare, no le parece el mejor de sus dramas: "cuando la considero estrictamente desde el punto de vista de su calidad dramática, me parece que, aunque en ciertas partes resulta arrolladora, como total es decididamente inferior a *Hamlet*, *Otelo* y *Macbeth*. Cuando tengo la sensación de que es más grande que cualquiera de éstas, y la revelación más completa del poder creador de Shakespeare, descubro que no la estoy considerando simplemente como una obra dramática, sino que la estoy integrando a un conjunto compuesto por obras como *Prometeo encadenado* y *La divina comedia*, e incluso por las más grandes sinfonías de Beethoven y las estatuas de la Capilla Medici".<sup>10</sup>

En mi opinión, la grandeza de esta obra irregular está centrada en la excepcional magnitud

8 Ver Child, Harold: *Shakespeare en el teatro, desde la Restauración hasta nuestros días*, en *Introducción a Shakespeare* Bs. As. Emecé, 1952, p. 326; y Bradley, A. C. *op. cit.*, pp. 200 s. No fue ésta la única obra de Shakespeare que se adaptó por esa época, pero sí fue la única adaptación que reemplazó al texto original durante tanto tiempo.

9 *Op. cit.*, p. 200 (trad. mía).

10 *Op. cit.*, p. 201 (trad. mía).

de la figura de su protagonista, y en el proceso de su transformación que constituye el meollo de la acción principal. Lear es una figura inolvidable, uno de los más grandes y conmovedores personajes trágicos —esos que los ingleses califican como *greater than life*—; su estatura moral, tanto por la cualidades como los defectos, es impresionante. Su fuerza interior, como agente pero sobre todo como paciente de las desgracias que ocasionan sus actos —su acto, en realidad, y esta singularidad de su acción tan fatal en sus consecuencias contribuye no poco a la magnitud de su figura— lo constituye en centro indiscutible de ese universo. Que una fuerza tal anide en el cuerpo decaído de un anciano y surja de una mente en proceso de desintegración —su recuperación de la locura, en los actos IV y V, es frágil e intermitente— no es el menor logro del genio shakespereano en la creación de este extraordinario personaje.

La acción secundaria, mucho más ágil y movida que la principal, funciona en este plano como reflejo y caja de resonancia de aquélla; fuera de esta función, es sólo anécdota; impedir que esta anécdota —con sus abundantes elementos de relato barroco bizantino y, hasta algunos, de caballerías destinados a mantener la atención del público isabelino— distraiga la atención de la acción principal resulta una dificultad de la que no siempre sale airoso el poeta.<sup>11</sup>

11 Bradley hace notar que las inverosimilitudes e inconsistencias se encuentran mayoritariamente en la recargada acción secundaria. *Op. cit.*, pp. 211 ss. La acción secundaria está, además, tan desarrollada que constituye casi otra obra completa, en la cual Edmund es el agente principal y Lear es un personaje secundario; su esquema argumental puede resumirse así: Edmund, hijo bastardo del conde de Gloster, decide apropiarse del título y las tierras que deberán corresponder a su hermano Edgar, hijo legítimo de Gloster. Para ello, intenta deshacerse primero de su hermano, calumniándolo, y luego de su padre, traicionándolo. Finalmente apunta a hacerse del reino de Lear, casando a sus hijas y herederos. Fracasados sus planes —por la restitución del honor del hermano y la muerte de las hijas de Lear— muere en manos de Edgar, en un duelo, no sin antes confesar su maldad.

El diseño de la acción principal, por el contrario, es extraordinariamente simple; tanto como en una tragedia de Esquilo: Lear ejecuta su acto fatal en la primera escena, y todo lo que sigue no son sino sus funestas consecuencias. Lear, a diferencia de Edipo, por ejemplo, de aquí en adelante no impulsa la acción, sólo la sufre. Pero este único acto suyo está de tal manera preñado de consecuencias, es de tal manera suya la responsabilidad principal de lo que sucede después, que el dramaturgo nunca nos presenta en detalle el origen de las acciones de sus hijas respecto de él: asistimos casi sólo a sus efectos, y especialmente a las quejas y furiosas maldiciones de la víctima. Sin embargo, si se nos presentan en detalle las motivaciones y maquinaciones de Edmund, protagonista de la acción secundaria<sup>12</sup>.

El gran motor de la acción principal es, así, el acto de Lear<sup>13</sup>, y éste nos es presentado con todo detalle y latitud. Veámoslo:

Lear aparece por primera vez en escena para anunciar oficialmente algo que sus cortesanos, así como los pretendientes de Cordelia, ya conocen<sup>14</sup>: su abdicación y la consiguiente división



12 Compárense el diálogo entre Regan y Goneril al final de I, 1, y el modo tan sucinto como Edmund moribundo menciona la participación de Goneril en la resolución de asesinar a Lear y Cordelia (II, 3), con los tres monólogos de Edmund en I, 2, y al final de V. 1. Edmund, en la acción secundaria, cumple, en términos generales, la misma función que Goneril y Regan en la principal: es quien aprovecha la debilidad del padre para sumirlo en el infortunio.

13 Esto contribuye a realzar tanto su figura como su figuración.

14 Véase en la 1.ª escena del acto I, los dos parlamentos —de Kent y Gloster— con que se abre la obra, y la respuesta de Borgoña a la pregunta de Lear sobre la dote que aquél pide, en la misma escena: *K: Creí que el rey estimaba más al duque de Albania que al de Cornualia.*

*G: Eso nos pareció siempre a todos; pero ahora, en la división de su reino, es difícil entrever a cuál aprecia más, pues las particiones son tan equivalentes...* (trad. de Astrana Marín).

del reino entre sus tres hijas. No es una decisión impulsiva tomada en escena, nótese, sino sólo la oficialización de una decisión tomada de antemano: la conocen, por lo menos, Kent, Gloster y el duque de Borgoña, y la ha dibujado ya Lear en el plano que muestra a sus hijas y yernos. Lear comienza así su discurso: *En el ínterin* (mientras Gloster y Edmundo van a buscar a los pretendientes de Cordelia), *vamos a manifestaros nuestro más encubierto designio* (que ya conocen Kent y Gloster, los cortesanos más allegados al rey). *Dadme aquel mapa. Sabed que hemos dividido nuestro reino en tres partes...* Acto seguido, Lear presentará los motivos de esta decisión: ...y (sabed) *que es nuestra firme resolución desembarazar a nuestra vejez de todos los cuidados y negocios, confiándolos a fuerzas más jóvenes, mientras nosotros, descargados, nos encaminaremos paulatinamente hacia la muerte*<sup>15</sup>.

Hasta aquí, la acción de Lear aparece como un dechado de sensatez y generosidad: antes de ejecutar una decisión de tanta importancia e impulsada por motivos tan atendibles, Lear ha sopesado las cosas y, contra lo que esperaban Kent y Gloster, no se ha dejado influir por la mayor simpatía que siente por Albany —que es totalmente justificada, como aprenderemos más adelante, ya que Albany es mucho mejor sujeto que Cornwall— y ha dividido equitativamente su reino, previniendo así el estallido de futuros conflictos.

Pero aquí sucede algo sorprendente, que echa por tierra el equilibrio cuidadosamente preparado por el rey: una vez hecho el anuncio de la división del reino en tres partes, y explicitada su voluntad irrevocable (de dar a conocer en esta hora las diversas dotes de nuestras hijas, a fin de que puedan evitarse futuras disputas)<sup>16</sup>, Lear comunica a sus hijas que dará más a aquella que lo ame más. El modo que el rey ha elegido para

calibrar la intensidad de ese amor no será la experiencia directa que él haya tenido a lo largo de su vida juntos, sino una suerte de competencia verbal que deberá realizarse allí mismo en su presencia; según esto, ama más quien dice que ama más. Esto, a todas luces, es una insensatez, y una insensatez muy peligrosa. Primero, porque anula el equilibrio de las dotes, y abre el camino a posibles conflictos futuros; es, por eso, una insensatez política. Segundo, porque confunde hacer con decir (lo que Cordelia deja claro al público en un aparte: *¿Qué hará Cordelia? Amar sin pronunciar palabra*). Y esto es una insensatez psicológica. No entraremos aquí en la discusión de por qué comete Lear esta estupidez<sup>17</sup>; queremos centrarnos en sus efectos: Cordelia, incapaz de aceptar el juego hipócrita de sobrepujamiento en que han entrado sus hermanas, responde al rey con sobriedad, pues está consciente de que su amor es más rico que su lengua. Provoca así la ira y el despecho de Lear, quien la deshereda y la entrega sin dote en matrimonio al rey de Francia (Lear: *¿Que se case con el orgullo que llama sinceridad!*), desterrándola para siempre de su presencia. Luego, y sin atender a las razones del fiel Kent —a quien destierra so pena de muerte por atreverse a insistir—, en el colmo de la furia y de la frustración (su juego le ha salido mal), deja en manos de Albany y de Cornwall repartirse la dote de Cordelia, y decreta: *Os invisto, conjuntamente, de mi poder, de mi soberanía y de todos los atributos que escolian a la realeza. Nos mismo nos alojaremos con cualquiera de vosotros por turno mensual, bajo la reserva de una guardia de cien caballeros, que se mantendrán a vuestra costa. Solamente retendremos todavía el nombre de rey con todos los títulos anejos. Autoridad, impuestos y*

15 Trad. de Astrana Marín.

16 Trad. de Astrana Marín. Todas las citas en castellano en que no se indique traductor provienen de la traducción de Astrana Marín.

17 ¿Egoísmo exagerado? ¿Capricho senil? ¿Un modo solapado de beneficiar a Cordelia, la más amada por él y quien más lo ama? En este último caso, ¿cómo la conoce tan poco que no se da cuenta de que la treta no resultará? ¿A tal punto está ya obsesionada su razón que destruye con una mano lo que construye con la otra?

provisión de lo demás, sea de vosotros, hijos míos. En confirmación de lo cual partíos esta corona.

El cuidadoso repartio planificado por Lear en pro de la paz del reino y de la tranquilidad y descanso de su vejez se ha ido al diablo en un arranque de ira, y con él, por supuesto, la posibilidad de paz, de tranquilidad y descanso. De aquí en adelante, Lear pagará el precio de su insensatez.

Como ha conservado *el nombre de rey con todos los títulos anejos*, así como una guardia de cien caballeros, que instalará consigo en casa de sus hijas, el conflicto no demora en estallar: un rey con guardia tan principal no es un simple huésped, sino un peligro permanente, porque, ¿quién puede asegurar que lo tan generosamente entregado en un arrebato, en otro arrebato no pudiera quererse recuperar? Las razones de economía y buen gobierno doméstico aducidas por las hermanas sueñan a falso —son razones que le dan a Lear—. Las verdaderas las conversan entre ambas al final de la larga primera escena: Goneril: —*ya véis a qué mudanzas está sujeta la ancianidad... Si nuestro padre ejerce autoridad alguna en la disposición en que se halla, la resignación que acaba de hacernos de su poder no servirá sino para perjudicarnos*. Este temor no las abandonará, y la presencia en sus casas del rey y su guardia se hará intolerable.

Razones tienen, pues, Goneril y Regan para inquietarse por la presencia del rey. Y son razones que ha causado el mismo rey. Es comprensible que ellas quieran proteger lo que, sin que lo pidieran, el rey *motu proprio* les concedió. Hasta aquí la responsabilidad de Lear; las estrategias de protección que las hermanas perfeccionan ya no lo son. A través de éstas, ellas revelarán el abismo insondable de ponzoña y crueldad que anida en sus corazones: no trepidarán en limitarle sus derechos y placeres primero, en arrojarlo indefenso y semi-encloquecido a la inclemencia de la tormenta luego, y finalmente, Goneril, en planificar su eliminación.

Para esto último aprovecharán otra consecuencia de la decisión fatal de Lear: la guerra inminente entre Cornwall y Albany debe frenarse

ante la invasión de Britania por el ejército del rey de Francia, marido de Cordelia, que viene a proteger al rey de los maltratos a que lo someten las pérfidas hijas<sup>18</sup>.

En este nuevo conflicto —bélico ahora—, Lear es llevado, dormido y loco, a Dover, sitio de la invasión, e instalado del lado de Cordelia y Francia.

Al perder Cordelia la batalla, Goneril, temiendo el prestigio que conserva el rey entre sus súbditos, decide su muerte y la de Cordelia<sup>19</sup>.

Nada, pues, de lo que sucede a Lear es ajeno a su acto fatal: repartió mal su reino, se privó del asilo de Cordelia, e impidió a Kent actuar directamente en su defensa. Todo lo demás viene de esto. Y lo demás, en esencia, no es sino la transformación interior —y también exterior, por supuesto—



18 Descontando la inconsistencia temporal que señala Bradley, ¿por qué habría de querer venir Cordelia, insultada, desheredada y desterrada por su padre? Es concebible que Cordelia sienta que toda la desgracia de Lear se deba a una falta cometida por ella: si hubiera sido capaz de decirle a Lear el amor que sentía por él, ella habría heredado su parte, Lear se habría ido vivir con su hija favorita, y nada habría ocurrido. Cordelia es el otro personaje trágico de la obra; el destino le requiere que haga lo único que no puede hacer por su padre: dada la rigidez de su carácter, y genera una catástrofe con ello que termina por causar su propia destrucción. *No somos los primeros que con la mejor intención hemos dado en lo peor*, dice Cordelia a Lear cuando Edmund los hace prisioneros (V. 3). Es, sin embargo, un rasgo de carácter —su rigidez— que puede considerarse tanto un defecto como una virtud.

19 Goneril hace esto en connivencia con Edmund, pero las razones y propósitos de éste pertenecen a la acción secundaria. En el plano de la trama, es en este punto que convergen las dos acciones, que han venido desarrollándose con casi total independencia. Van Doren señala que las dos historias de la obra —que él identifica con Lear y Gloucester, respectivamente— corren paralelas, y que nunca se cruzan, porque si lo hicieran perderían su efecto mutuo, dejando de operar como reflejo la una de la otra. Van Doren, Mark, *Shakespeare*, New York, Doubleday, s/f (1.a. ed. 1939). El personaje conector entre ambas acciones es Edmund, en todo caso, y no Gloucester.



Héctor Noguera. Foto: Ramón López.

de Lear<sup>20</sup>. Su transformación resulta realizada por el hecho de que el resto de los personajes recibe una caracterización estática; progresiva y rica, es verdad, pero estática: son lo que son, y no cambian. Esto no quiere decir que sean esquemáticos o acartonados; muy por el contrario, nos dan la impresión de ser tremendamente humanos, aun cuando los veamos como extremos de devoción (Kent) o de perversidad (Regan, y especialmente Goneril); pero nunca dejan de ser lo que —al parecer— siempre han sido.

En el agitado marco de sus acciones y pasiones —al que contribuye la movida acción secundaria— asistimos a la tragedia de Lear. Esta tiene otro paso —lento, majestuoso, intenso, inevitable— y otra dimensión: su ser interior, a cuya tortura, descalabro y redención tenemos el privilegio de asistir. No encuentro precedentes para una caída como la de Lear en la historia del teatro trágico: un acto único perpetrado al inicio de la obra —fundado en la arrogante certeza de que su poder alcanza para ordenar el mundo para siempre— y el resto, puro padecimiento, hasta alcanzar la máxima des-

nudez desde la cual se instalará en un nuevo nivel de conciencia en que se integrarán armónicamente locura y visión<sup>21</sup>.

Pero esta última llega —para poder operar sus efectos en el mundo— demasiado tarde: la maquinaria puesta en marcha por el propio Lear ha cobrado ya su víctima más inocente —Cordelia—. Su propósito de vivir feliz con ella, así sea en la prisión, es imposible. La precaria lucidez recuperada por el rey no resiste este último embate, y muere en éxtasis creyendo que en los labios del cadáver de Cordelia se agita un aliento inexistente.

La fuerza de la impronta que en el público deja la figura de Lear no debe poco a este final, misericordioso para el rey, pero doblemente cruel para el lector y el espectador. Doblemente cruel, porque él comprende la ilusión del desdichado monarca, y quisiera poder compartirla, pero debe aceptar no sólo que Cordelia está efectivamente muerta, sino que Lear ha muerto equivocado, y que la realidad, cruel como se ha mostrado todo a lo largo de la obra, no se ha modificado en absoluto. Este efecto no alcanza a ser aventado por el reordenamiento final del mundo: el críptico parlamento de Edgar que cierra la obra tiene más de amarga aceptación que de efectiva esperanza.

Al cerrarse el telón, al volver el lector la última página, presos del devastador efecto de esta obra monumental, ¿cómo podrían acordarse de sus faltas?

21 El *Prometeo encadenado* —cuyo decurso de acción es comparable al de la acción principal de Lear— tiene, quizá por ser la segunda tragedia de una trilogía, tanto el error fatal como la redención final fuera de la obra. No sólo en la estructura de la acción parece seguir el Lear la norma griega clásica. También lo hace en evitarle al espectador el presenciar muertes violentas. En *El Rey Lear*, tal como lo concibió Shakespeare, nadie importante muere violentamente en escena: ni Cornwall, ni Regan, ni Goneril, ni Edmund, ni Gloucester, ni Cordelia; y Lear, que sí lo hace, muere dulcemente. Esto es más notable por cuanto no es la práctica habitual en Shakespeare; téngase presente, por ejemplo, las muertes al final de *Hamlet*. El encogimiento de Gloucester, único momento de extrema violencia en la obra, pertenece a la acción secundaria.

20 Bradley sugiere incluso que la obra podría llamarse *La redención de Lear*.

## LA DESTRUCCIÓN DEL HOMBRE NATURAL POR LA LOCURA EN "EL REY LEAR" DE SHAKESPEARE\*

HUBERTUS TELLENBACH

Profesor Emérito de Psiquiatría  
de la Universidad de Heidelberg

"**C**reía descubrir algo en la naturaleza, la animada y la inanimada, la poseedora de alma y la carente de ella y que sólo se manifestaba en contradicciones... No era divino, pues parecía irracional; no era humano, pues carecía de entendimiento; no era satánico, pues podía ser benefactor; no era angelical, porque mostraba con frecuencia alegría por las desgracias ajenas. Se asemejaba al azar, pues carecía de una secuencia; se parecía a la providencia, pues apuntaba al contexto. Todo aquello que nos limita parecía serle permeable: me parecía que manejaba arbitrariamente todos los elementos necesarios para nuestra existencia... Sólo parecía estar a gusto en medio de lo imposible y desterraba lo posible con desprecio". Este ente, "que parecía situarse entre todos los demás, uniéndolos y separándolos", ha sido denominado por Goethe (al final del segundo libro de *Poesía y verdad*) como "lo demoníaco". Goethe designó con estas palabras a un poder interno, que es capaz de imprimir su sello a la acción del hombre, al cual éste apenas puede sustraerse, sobre todo por no conocerlo. Seguramente la procedencia de tal poder es múltiple y difícil de desentrañar, pero con frecuencia su huella se muestra sobre el

trasfondo del espíritu de una época como su contraparte. "Rasgos de lo demoníaco muestran aquellas fuerzas que hacia afuera aprueban las posibilidades más fuertes y saludables de una época, que en apariencia las sostienen y fomentan, pero que se transforman en sus precoces destructoras al exagerarlas, magnificarlas y agudizarlas.... Con éste su modo de ser adoptan la apariencia de lo humano y angelical de la providencia, mientras en el fondo ellas manejan los elementos de nuestra existencia en dirección contraria a la razón, de manera incomprensible y arbitraria, porque tienden a lo imposible" (Th. Willemsen).

A las posibilidades fuertes y saludables de la época de Shakespeare pertenecía aquella conciencia de una naturaleza plena y creativa, que sostiene y penetra la totalidad de lo existente, conciencia que germinó en el Renacimiento. Th. Spencer ha estudiado cómo en aquella época todo se hizo cuestionable al disolver Copérnico la imagen medieval del cosmos (hecho conocido en Inglaterra a raíz de la visita de Giordano Bruno en 1580), al privar Montaigne al hombre de su calidad de ser quien culmina el proceso de la creación y al ser destruido el orden político por Maquiave-

\* Este artículo fue traducido por el Dr. Coto Dört Zegers, profesor titular de psiquiatría de la Universidad de Chile y profesor visitante de la Universidad de Heidelberg.



The works of William Shakespeare. Illustrated. John Tallis & Company. London & New York, 1860, p. 162.

lo<sup>1</sup>. Tal vacío tuvo que generar la idea de una plena soberanía de la naturaleza. J. F. Danby ha mostrado a propósito del *Rey Lear* cómo esta fuerza plasma al universo, al hombre y a la sociedad<sup>2</sup>; cómo tanto el individuo como el Estado toman sus reglamentaciones del gran orden de la naturaleza y cómo el desorden de las partes hace peligrar la homeostasis del todo. Pero si el campo de acción de esta fuerza modeladora del hombre y de su mundo se sobreextiende de tal manera que termina por erigirse en condición única del *totum humanum*, cuando el espíritu sólo es un *epitheton* sobre las espaldas de su omnipotencia, cuando la naturaleza sólo aparece como una condensación amorosa de fuerzas (Knights<sup>3</sup>) y el hombre tan sólo como un fragmento de esta naturaleza<sup>4</sup>, manejado ineludiblemente por sus impulsos<sup>5</sup>; cuando el hombre es sólo una fuerza de la naturaleza en medio de otras fuerzas naturales<sup>6</sup>; cuando es ella la que quiere imponerle al mundo moral e incluso al religioso su propia ley; entonces significa que la naturaleza ha adoptado la fisonomía de lo demoníaco. Es esta naturaleza demoníaca la que depara al rey Lear su terrible destino, porque su forma de experiencia vital está tan ligada a ella, que la esencia de otras fuerzas originarias y fundamentadoras de la existencia le permanece vedada, y porque la visión creciente del progresivo anonadamiento de una existencia como la suya, cuyo sentido está señalado exclusivamente por la naturaleza, se acompaña de una enajenación delirante de la realidad.

Antes de continuar, es necesario rebatir una objeción: ¿No es tal vez el delirar de Lear exclu-

sivamente una función de su edad, una desconfianza por pérdida de la autocrítica y del juicio, vale decir, que se trataría de un "paranoide senil" y en último término de un estado confusional delirioso? Este diagnóstico no sería sostenible. Es cierto que



Gonerila y Regania le critican a su personalidad de anciano lo variable y alternante de su humor (*full of changes* I/1/291) y su terca porfía (*the unrules waywardness* I/1/302). Pero, frente a la pobreza del juicio (*poor judgement* I/1/294) con que expulsa a Cordelia y frente a la impulsividad descontrolada (*such inconstant starts* I/1/304) con que destierra a Kent, no hay que olvidar que Lear ya tenía fama de ser demasiado impulsivo en sus épocas mejores y de mayor energía<sup>7</sup> (I/1/298), y que para su temperamento colérico nada era más impropio que una reflexión sobre sí mismo. Sin embargo, desde siempre se ha conocido sólo superficialmente a sí mismo<sup>8</sup> (VI/2/297), dice Regania. Esto ya se muestra en la primera escena, la que, por ese extraño oráculo amoroso de las hijas, se tiende a tomar en forma tan ligera como signo de demencia senil. Sin embargo, al preguntar el rey: ¿Cuál de vosotras me ama más?, ya sabe muy bien quién es la que siente por él la más amorosa reverencia. Tanto lo sabe que, ya antes de conocer su respuesta, él le había destinado a su hija menor el tercio más rico de su reino (*a third more opulent than your sisters* I/1/88). Frente a esta decisión preestablecida, su pregunta sólo puede tener el sentido de demostrar que éste, su pre-juicio, era un juicio correcto de partida, un juicio, sin embargo, cuyas bases sólo pueden encontrarse en la *raison du coeur*, en la inclinación y esperanza de Lear, puesto que: *Ella era mi preferida y yo esperaba consuelo de sus tiernos cuidados*<sup>9</sup> (I/1/125).

1 "Copernikus had questioned the natural order, Machiavelli had questioned the political order. The consequences were enormous." (P. 29)

2 "the pattern of the universe of created things, the pattern of man's own nature, and the pattern of his society, are similar structures". (P. 169)

3 "As an amoral collection of forces" (P. 89)

4 "if man himself is only part of Nature" (P. 89)

5 "and natural impulse inevitably means the more powerful drives" (P. 89)

6 "man is a natural force in a world of natural forces" (P. 91)

7 "the best and soundest of his time hath been but rash"

8 "yet he hath ever but slenderly known himself"

9 "I lov'd her most, and thought to set my rest on her kind nursery"

En todo esto se evidencia cómo Lear, otra vez, practica la usura con la moneda del poder con el objeto de recibir asilo en la impotencia de su vejez. Esto demuestra la capacidad de juicio de Lear. Extraños son tan sólo los motivos con que provee a esta usura. No son dementes, pero sí insensatos (*närrisch*).

¿Qué nos dice esa pregunta del rey Lear, tan extraña para nosotros, incluso terrible, esa pregunta clave: *¿Cuál de vosotras es la que más nos ama? ¡ Para que podamos entregar el óbolo más opulento ¡ donde naturaleza y méritos se hermanen. (Which of you shall we say doth love us most? ¡ That we our largest bounty may extend ¡ Where nature doth with merit challenge- I/1/153-155)*. Aquí se escucha por primera vez la palabra "naturaleza" en un acorde disonante y ominoso que expresa: amor-premio-méritos-naturaleza. Ninguna otra obra literaria ha sido capaz de poner en el comienzo —y en forma tan imperceptible y natural— una situación tan simple, que luego evoluciona fáctica y fatalmente hacia la hecatombe, como ocurre en las tragedias de Shakespeare.

El hecho de que Lear elija un público, frente al cual es tan impropio hablar del amor de las hijas, hace surgir la pregunta por el contexto en el cual la relación entre amor y mérito puede ser determinante para el rey. ¿No vale esto sobre todo para la relación con el señor feudal? ¿Y no corresponde esto a esa opinión pública que elige Lear? Por cuanto así como en el reconocimiento de fidelidad del súbdito hacia su soberano, así como también en el acto de repartir propiedades según los méritos no se menospreciaba la presencia de público, siendo incluso exigida la asistencia de los iguales, así tampoco le era vedado al vasallo el testimonio del amor. El entrelazamiento de amor y mérito, como lo vemos en Kent, tampoco se diluye cuando el rey yerra o peca. Que el soberano premie los servicios (*Dienste*) según los "méritos" (*Verdienste*), equivale plenamente a esta ordenación vital, en la que se incluye a la misma naturaleza, allí por ejemplo, donde ella, como es el caso de la *virtú* renacentista, se muestra en la destreza y

distinción del cuerpo.

Si bien amor-premio-mérito-naturaleza pueden constituirse en una unión afortunada, como lo muestran Kent y Gloster y Edgar, ahora se anuncian las dudas sobre la posibilidad de incluir en esta relación la condición del rey como padre frente a sus hijos, especialmente tratándose de hijas. ¿De qué otra manera pueden hacer mérito las hijas frente al padre que no sea por obediencia, respeto y cuidados? Pero justamente en esto el discurso de Cordelia no impresiona en absoluto al padre. Y en el amor hipócritamente simulado por las hijas mayores no hay mención de "méritos". Así, casi da la impresión que los temas "premio y méritos" sólo hayan sido elegidos por Lear para posibilitar la presencia de un público y transformarlo en testigo. Sin embargo, ahora este público se hace testigo de un ominoso entrelazamiento entre amor y naturaleza.

Tal como en el *Otelo*, donde Shakespeare hace permanecer al moro ciego a la real capacidad de amar de su esposa (*Desdémona*), esperando él fidelidad tan sólo de sus compañeros de armas, como Cassio y Jago, así también hace Shakespeare equivocarse al rey Lear en el reconocimiento de la capacidad de amor filial de la hija. El amor es lo que use al anciano padre y a su hija menor; de eso no cabe duda. ¿Pero cómo entiende Lear ese amor? ¿Como amor que tiene su origen en el fondo natural! La profesión de amor que Lear espera de Cordelia tendría la máxima importancia, porque ella sería la voz de la **naturaleza misma**, frente a la cual las hermanas tendrían que inclinarse sin envidia. A este modo de comprender el amor no se opone la presencia de un público.

Cordelia entiende de otra manera su amor al padre. Ella "ama y calla" (*Love and be silent I/1/63*). *Porque sé que mi amor pesa más que mis palabras (I am sure, my love's ¡ more richer than my tongue I/1/79)*.

Para el rey, el amor es una función de la naturaleza, una cualidad posible de ser expresada en forma inmediata. Este malentendido del amor como una cualidad del hombre **natural**, que le

corresponde a un padre en forma incuestionable por estar unido al hijo por los lazos de la naturaleza, llega a ser hasta impúdico. Las profesiones de amor de Gonerila y Regania no sólo son hipocresía desvergonzada; ellas son también impúdicas porque equivocan el tono y el tacto frente al anciano padre: *Porque me confieso enemiga de todo otro placer / que habita el rico ámbito de los sentidos / y siento en el amor de vuestra noble alieza / mi única felicidad*<sup>10</sup> (I/I/74). Lo que así se manifiesta corresponde a la naturaleza en cuanto naturaleza erótica, ilustración de lo edípico. Pero la relación de Lear con Cordelia tampoco carece totalmente de ese elemento. *¡Tan joven y tan poco tierna! (So young and so untender! I/I/105)*. Eso dice Lear, al declarar Cordelia: *Seguro, nunca me desposaré como mis hermanas / para amar tan sólo al padre*<sup>11</sup> (I/I/105). Pero no es necesario recurrir al horizonte de la interpretación naturalista del psicoanálisis para ver cuán profundamente desconoce Lear la naturaleza de esta relación. Cuán lejos está Lear de comprender que el amor trasciende decididamente a la naturaleza, hasta el punto de ser vehículo para un ser total. Cordelia "es" amor. Por eso, también es un error fundamental la suposición de Lear de que el hombre pueda "dar" amor.

Lo que sucede es que, en el amor, el hombre incorpora al otro a su propia existencia de tal manera que lo libera dentro de su mismo ser, dejándolo "ser". Lo que impresiona como un "dar" amor, este buscar y testimoniar la cercanía, sólo expresa en forma corporal aquello que ya ha sido realizado en la existencia amante: que lo amado vive en mí. La falsa interpretación que del amor hace Lear, considerándolo como algo que se puede "dar", se refleja también en la enumeración de aquello por medio de lo cual las hijas hipócritas

expresan amor en lo que está ahí al frente, en lo objetivo: luz, aire, libertad, joyas, bienestar, belleza, honor; como si alguna de estas cosas fuese conmensurable con la existencia viviente del otro amado. Por eso también es tan inadecuado ligar el amor a la propiedad. Cuando Lear dice de Cornelia: *Ahora ha caído su precio*, muestra en eso una utópica convertibilidad entre el amor y la propiedad.

El núcleo más profundo del amor es siempre libertad y toda dependencia le es siempre perjudicial. Cuando Lear exige amor ahí donde con razón podría esperar gratitud, desconoce profundamente que también y justo ese amor en el que la gratitud se testimonia, perdería su origen si se cambiara su fundamento libertario por la deuda de la dependencia. Todo esto, tan deficitario, pertenece a aquella "realidad de las relaciones humanas de tipo amoroso" en las cuales "los hombres viven en una relación con el mundo orientada hacia la obstinación y la autocracia o presa por el miedo y la estrechez, de tal modo que la plenitud y clarividencia de la existencia amante permanecen en su mayor parte ocultas para ellos" (M. Boss-pág. 55).

Así, ya se muestran en la primera escena aquellos básicos errores de interpretación que el rey Lear hace de la esencia del amor y de su contexto con la naturaleza, a los cuales sigue prontamente lo terrible; porque, cuando el silencio de Cordelia, en contra de todo lo esperado, destruye los planes de Lear; cuando él, en un solo instante estima perdida su esperanza de protección bajo los cálidos cuidados de Cordelia, entonces lo sobrecoge el miedo y comienza a maldecir a la hija más querida. Esto demuestra cuán irreparablemente ha caído Lear bajo la fuerza de la situación creada por él mismo. Con clarividencia caracteriza Kent esta situación como locura: *Carezca Kent de modales / si Lear está loco (Be Kent unmannerly / when Lear is mad -I/I/147)*. Lo que aquí Kent llama locura, ya está presente como actitud, como actitud errada, antes del comienzo del oráculo del amor. Es la



10 "that I profess / Myself an enemy to all other joys / Which the most precious square of sense possesses / And find I am alone felicitate / In your dear highness' love"

11 "Sure I shall never marry like my sisters, / To love my father all"



Charles Laughton  
como el Rey Lear,  
Stratford-on-Avon, 1959.



Lee J. Cobb  
como el Rey Lear,  
Lincoln Center, Nueva York, 1968.

excentricidad (*Verrückung*) que resulta de la articulación amor-premio-mérito-naturaleza y a partir de la cual fracasa la consulta y sigue la maldición. Esta es la experiencia nueva y totalmente específica en *El Rey Lear*: Lear demuestra que ya está dada esa pérdida del centro y que sólo hay necesidad de una situación específica para ponerla en evidencia.

Por eso también es totalmente consecuente que apenas sepamos algo sobre el pasado de Lear. El delirio ya está presente, si bien oculto, y los acontecimientos lo harán aparecer con rapidez. La grave amenaza que se cierne sobre su libertad se muestra en las palabras brutalmente drásticas con que se desliga de Cordelia. Debido a que el amor se encuentra para él ligado con una naturaleza comprendida desde lo demoníaco, se encomienda ahora al *sacro círculo radiante del sol*<sup>12</sup> (I/I/111) y a las fuerzas de las órbitas planetarias, por las que vivimos y somos librados a la muerte<sup>13</sup> (I/I/113) y así desligarse de sus deberes paternos. El

recurso a las fuerzas de la naturaleza demuestra que Lear busca condiciones que se encuentran fuera de sí mismo. Su sentencia contraria a Cordelia cae en la esfera de lo mágico, de la naturaleza demoníaca. Esto evidencia la pérdida de libertad que resulta del descentrar las relaciones originales. La libertad vive *afuera y aquí sólo el destierro*<sup>14</sup> (I/I/184), dice Kent. Una trágica ironía es que justamente Edmundo, el postergado por la naturaleza, el bastardo, lleve esta relación mágica *ad absurdum*. *Esa es la grave insensatez de este mundo, que cuando adolecemos de un revés de la suerte... transferimos la culpa de nuestros accidentes al sol, a la luna y a las estrellas, como si fuéramos gránujas por necesidad, insensatos por acción del cielo; pícaros, ladrones y traidores por la fuerza de las esferas celestes; borrachos, mentirosos y adúlteros por obligada dependencia del influjo planetario; y todo aquello en que somos malos, por impulso divino*<sup>15</sup> (I/2/132). Terrible corroboración de lo que Regania comenta con

12 "by the sacred radiance of the sun"

13 "by all the operation of the orbs / From whom we do exist and cease to be"

14 "Freedom lives hence, and banishment is here"

15 "This is the excellent foppery of the world, that, when we are sick in fortune...—we make guilty of our disasters the

frialdad sobre su padre: *De todos modos él nunca se ha conocido sino superficialmente*. Esta es la expresión de la completa inmediatez en que siempre vivió Lear. Lo que a veces impresiona como insensatez, incluso como una demencia senil, es en el fondo su candidez, su renuncia a toda autorreflexión, de la cual por supuesto apenas necesita quien ancla su destino en la naturaleza y sólo se sabe responsable frente a ella, fuerza natural en un mundo de fuerzas naturales<sup>17</sup> (Knights, pág. 91). Demasiado tarde sucede que el anciano rey es impulsado por la ingratitude de sus hijas a la reflexión que le muestra su propio fracaso, su "estupidez" en lugar de su "buen juicio", cosa que no lo libera, sin embargo, de lo demoníaco de la naturaleza. Aún ahora se queja de que la conducta de Cordelia *me tuerce cual tortura mi sentido de la naturaleza*<sup>18</sup> (I/4/291) y también el desamor de Gonerila es para él signo de una naturaleza corrupta: *Bastarda desnaturalizada*.

Su pernicioso versión del agradecimiento como amor por la dote le concede a su existencia tan poco campo de acción, que se le ve cada vez más expuesto e indefenso frente a los golpes que llevan *ad absurdum* su entrelazamiento utópico entre amor, premio y naturaleza. El campo de acción al que se retira cuando sus hijas le muestran un frío rechazo en vez de amor, es el de la exigencia de respeto a su condición de rey y de conservación de la dignidad. Cuando sus hijas le niegan incluso eso, cuando le desconocen finalmente el derecho a los servicios de la guardia caballeresca, cuando debe avergonzarse de sus lágrimas, su bufón lo llama con razón "una nada". Es este ya-no-ser-nada lo que lo obliga por primera vez a una

reflexión sobre sí mismo, al reconocimiento de su carencia de "capacidad de juicio". Pero esto Lear ya no lo soporta. Cuando llega a pronunciar las palabras: *Quiero olvidar mi naturaleza (I will forget my nature - I/5/36)* y el bufón le responde: *No deberías haber llegado a viejo antes de llegar a ser sabio*<sup>19</sup> (I/5/49), entonces el rey exclama: *Protejedme de la locura, oh dioses, de la locura*<sup>20</sup> (I/5/51). Y ésta es la limitación decisiva que le impone la edad: que ya no puede cambiar su relación consigo mismo y con el mundo.

La única escapatoria de Lear frente a la invasión por la locura que irá tomando posesión de él en la medida en que no pueda eludir la descartada visión de sí mismo como una nada, es el intento de invertir la realidad y transformarla en una imagen desiderativa irreal. Recuérdese la escena en que Kent es puesto en el cepo y Lear quiere negar la responsabilidad de Regania y de Cornwall. Una y otra vez lo vemos retirarse de la realidad y eludir lo imposible en base a meras posibilidades. En cierto modo se ve crecer la locura precisamente en la medida en que él intenta arrancarse de la tiranía de su naturaleza. Entonces, cuando la situación lo obliga a reconocerse, ahí experimenta la protesta de su naturaleza corporal que amenaza con apoderarse tanto de su corazón como de su espíritu: *¡Oh, cómo avanza el calambre hacia mi corazón! ¡Bajando, sabiendo, oh dolor! ¡Tu elemento está allá abajo!*<sup>21</sup> (II/4/55). Una última vez dirige una apelación a Regania, pero nuevamente no a ella como persona, sino como naturaleza, no a su magnanimidad sino al deber de gratitud de la heredera: *No, mejor aprendieras ¡los deberes de la naturaleza, los lazos fi-*



sun, the moon, and the stars; as if we were villains by necessity, fools by heavenly compulsion, knaves, thieves / and traitors by spherical predominance drunkards, liars, and adulterers by an enforced obedience of planetary influence; and all that we are evil in by a divine thrusting on"

16 "yet he hath ever but slenderly known himself"

17 "man is a natural force in a world of natural forces" (Knights, P. 91)

18 "like an engine, wrench'd my frame of nature"

19 "thou shouldst not have been old before thou hadst been wise"

20 "O! let me not be mad, not mad, sweet heaven;"

21 "O! how this mother swells up toward my heart / down, thou climbing sorrow! / They element's below"



Harry Andrews como el Rey Lear,  
Royal Court Theatre, Londres, 1970.



James Earl Jones como el Rey Lear,  
Public Theater, Nueva York, 1973.

liales, / el pago del respeto, la deuda de la gratitud.<sup>22</sup> (II/4/180). De las garras de esta naturaleza demoníaca Lear ya no puede liberarse. Que la dureza de corazón, la burla y la despiadada ingratitud de las hijas lo remezcan tan inevitablemente, que sin salvación esté entregado a la fuerza de los golpes de este mal, todo ello se debe a una naturaleza que lo une a sus hijas en forma indisoluble, sin dejarlo llegar a ser-sí-mismo. Gonerila sigue siendo su "carne", su "sangre", su "niña", pero como enfermedad dentro de su carne: *Eres una hinchazón, / un bufón de peste, / un creciente absceso / en mi sangre enferma*<sup>23</sup> (II/4/225). La naturaleza tan vejada en Lear, rebajada a un mínimo, al simple continuar-estando-vivo, cae ahora en una suerte de rebelión que, haciendo estallar su ser, se proyecta a la naturaleza cósmica: *Quiero tomar tal venganza de vosotras, / Que todo el mundo – quiero hacer tales cosas – / Qué cosa, aún no lo sé yo mismo, pero se erigirá / en el espanto del mun-*

*do... ¡Oh bufón, me invade el furor!*<sup>24</sup> (II/4/282).

Con tanta consecuencia presenta Shakespeare este contexto, que la naturaleza cósmica también ahora participa en este torbellino. La campifa en medio de la tormenta nocturna es naturaleza desatada y como tal está en plena correspondencia con la naturaleza de Lear, en trance de romper su marco y caer en la locura. La locura de Lear corresponde a aquella "salvaje locura autodestructora", que Schelling en las *Edades del mundo* considera "lo más profundo de las cosas", de la "naturaleza que se desarrolla con las propias fuerzas y completamente para sí misma". Al penetrar Lear en la rebelión de los elementos, en esa gran impersonalidad de la naturaleza elemental, el desarrollo de su existencia se aleja cada vez más de la esfera del ser-sí-mismo. Por eso nada le está más lejano que el pensamiento en una rebelión contra las hijas, en una conspiración. La gran fuerza supra-personal de la naturaleza es la que

22 "thou better know'st / The offices of nature, bond of childhood, / Effects of courtesy, dues of gratitude;"

23 "Thou art a boil, / A plague-sore, an embossed carbuncle, / In my corrupted blood."

24 "I will have such revenges on you both / That all the world shall – I will do such things, – / What they are yet I know not, – but they shall be / The terrors of the earth. O fool! I shall go mad"



debe juzgar y vengar, y esto en una dimensión cósmica. Para ello es necesario que el hombre individual se generalice en dirección a la humanidad. Si los hombres pueden ser tan ingratos como estas hijas, entonces la humanidad toda está corrupta desde su germen mismo. Ahora la ingratitud ya no es culpa de las hijas, sino síntoma de una decadencia de lo natural y que se muestra en las hijas. Lo que Lear quiere ahora es lo siguiente: que la naturaleza, en un terrible acto de auto-depuración, elimine de su organización total a la parte mórbida, vale decir, al hombre en general. *¡Tú, trueno retumbante/aplasta a golpes la gran extensión del mundo/destroza las formas de la naturaleza, destruye de una vez/el germen de la creación del hombre ingrato!*<sup>25</sup> (III/2/6). En estas generalizaciones que rebasan toda medida y en estas identificaciones que disuelven diferencias elementales, ha alcanzado el desarrollo de Lear hacia la locura una nueva etapa. Su ser se ha contraído en torno a distintos puntos o fragmentos de ser. Ahora ya es tan sólo la *tormenta en mi espíritu* (*The tempest in my mind*) (III/4/12) —correspondiente a la tormenta en la campifa— la que sustrae todo sentimiento a sus sentidos; ahora ya es tan sólo una única resonancia afectiva con respecto al tema “ingratitud filial”.

Pero estos dos trozos de su ser están engarzados en una naturaleza demoníaca que se ha tornado contradictoria con respecto a sí misma. *¡Como si la boca desgarrara esta mano/por haberle ofrecido alimento!*<sup>26</sup> (III/4/15). Tal visión quiere privar a Lear de la fuerza de la razón. El hombre puede trascender a la naturaleza sólo hacia el espíritu. Pero cuando lo espiritual está tan ligado a la naturaleza, que es ésta lo único original y el espíritu lo derivado, entonces el hombre cae exclusivamente bajo la determinación de aquello

que M. Heidegger llama “estado de arrojado” (*Geworfenheit*). Como Lear no puede superar una naturaleza llena de fuerzas demoníacas de ese tipo, porque ella no le da la libertad de hacerlo, su reflexión no puede apuntar si no a la perversión de lo natural que se presenta con el título de “ingratitud filial”. Y esto pese a que él observa: *¡Por este camino se encuentra locura! (O, that way madness lies-III/4/21).*

Apenas deja atrás la rebelión de los elementos y cede a la presión del bulón, quien lo guía al interior de la cabaña, Lear cae en el peligro de ser avasallado por la nada de su propia realidad. Nuevamente se presenta un pensamiento salvador: la idea de la pobreza: *Exponete a ti mismo a sentir lo que la pobreza siente. (Expose thyself to feel what wretches feel - III/4/34).* ¡Pero es demasiado tarde! Porque ahora al rey se enfrenta Edgardo en su papel de loco. Es un testimonio de la reducción del ser de Lear a la rebelión del espíritu en una tormenta insensata y de la nivelación de todos los sentimientos al escarnio recibido de las hijas, que todo lo penetra, el hecho que Lear no pueda comprender el juego delirante de Edgardo de otra manera que a través de la hipóstasis del propio destino. *Nada inclinó a la naturaleza a tal ignominia, mas que las hijas ingratas!*<sup>27</sup> (III/4/69). Lo que induce, lo que prepara la transformación del desorden latente en la evidente locura es que Lear ve en el juego delirante de Edgardo los desarrollos, inevitablemente predeterminados, de una naturaleza que, si es corrompida por la conducta antinatural de un hijo, tiene que corromper también a su progenitor por una suerte de coherencia demoníaca.

No hay camino para salir de tal falta de libertad. Cuán agudo se muestra Th. Spencer al afirmar que el orden falso e indebido en el cual vive

25 “And thou, all-shaking thunder, / Strike flat the thick roundity o’ the world! / Crack nature’s moulds, all germens spill at once / That make ingrateful man!”

26 “Is it not as this mouth should tear this hand / For lifting food to it?”

27 “Nothing could have subdu’d nature / To such a lowness, but his unkind daughters”

Lear, estalla en caos y locura<sup>28</sup>. Cuando la naturaleza no puede brindar protección al hombre frente a la caída en un estado en que éste es dominado por las categorías de la zoología, como en el delirante autorretrato de Edgardo; y cuando Lear se ve así obligado a preguntarse: *¿Es el hombre nada más que esto? (Is man no more than this? III/4/105)*; y cuando debe darse a sí mismo la respuesta: *tú eres el objeto mismo; el hombre natural no es más que un pobre, desnudo y bifurcado animal como tú*<sup>29</sup> (III/4/109), entonces se ha consumado una caída desde las alturas de la realeza – en tanto imagen de una naturaleza exitosa – hacia la reducción del hombre natural a la condición de animal desnudo, de mero objeto, de tal modo que la existencia no tiene otro refugio que el delirio. Y es justamente en este momento del pleno reconocimiento de la nada del ser-sí-mismo en tanto ser del hombre natural cuando Lear enloquece. Pero incluso ahora que desconoce su entorno y alucina perros ladrando, busca el motivo del desafecto de sus hijas en la naturaleza. *¿Hay alguna causa en la naturaleza que produzca tan duros corazones?*<sup>30</sup> (III/6/81). Nos encontramos con la mayor y más plena expresión del aspecto demoníaco-natural del destino de Lear, cuando

Gloster exclama: *¡Oh tú, destrozada obra maestra de la creación! ¡ Así se desgasta alguna vez el gran universo / hacia la nada*<sup>31</sup> (IV/6/138).

Pero en este momento la sabiduría de Cordelia borra el delirio, pues ella sabe en secreto que la naturaleza necesita de la gracia para completarse. Esto lo demuestra la plegaria con que ella, al reencontrarse con el padre adornado con las malezas del delirio, compara a la naturaleza sana y restauradora: *¡Todas vosotras, benditas maravillas secretas, / Todas vosotras, fuerzas ocultas de la naturaleza, / Germínad con mis lágrimas! ¡ Aliviad, sanad! el dolor del buen anciano!*<sup>32</sup> (IV/4/15). En semejante naturaleza el amor puede realizar el milagro despertando ocultas fuerzas reparadoras. Así es como Robert Speaight ve en Cordelia la transición de la tragedia shakespereana hacia la teofanía<sup>33</sup>. Cordelia es una naturaleza salvada y transformada<sup>34</sup>.

Si bien Lear en la cercanía de Cordelia sólo puede retomar a una existencia de ensueños, esto al menos le brinda lo que amenazaba negarle el delirio generado por el mundo de la nada: una muerte propia.

28 "the false, insecure order he has lived by – should disrupt into such chaos and madness" (P. 141)

29 "thou art the thing itself; unaccommodated man is no more but such a poor, bare forked animal as thou art."

30 "Is there any cause in nature that makes these hard hearts?"

31 "O ruin'd piece of nature! This great world / Shall we wear out to nought."

32 "All bless'd secrets, / All you unpublish'd virtues of the earth, / Spring with my tears! be aidant and remediate / In the good man's distress!"

33 "She is the point of transition between Shakesperian tragedy and the theophanic of the Shakesperian close" (P. 121)

34 "She is nature redeemed and remade"

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Boss, M.: *Sinn und Gehalt der sexuellen Perversionen. Ein daseinsanalytischer Beitrag zur Psychopathologie des Phänomens der Liebe.* Kindler, München.
2. Danby, John: *Shakespeare doctrine of nature: a study of King Lear.* Faber and Faber, London 1949.
3. Goethe, J.W.V.: *Dichtung und Wahrheit.* Hamburger Ausgabe.
4. Heidegger, M.: *Sein und Zeit.* 7. unveränderte Aufl. M. Niemeyer, Tübingen 1953.
5. Knights, L.C.: *Some shakespearean themes.* Chaucer

Windsor, London 1959.

6. Frye Northrop: *Nature and nothing.* In: *Essays on Shakespeare.* Princeton University Press 1965.
7. Schelling, F.W.J.: *Die Weltalter.* Biederstein und Leibniz, München 1946.
8. Speaight, R.: *Nature in shakespearean tragedy.* Hollis and Carter, London.
9. Spencer, Th.: *Shakespeare and the nature of man.* Lowell Lectures. The Macmillan Company, New York. Second Edition 1949.
10. Willemsen, Th.: *Dämonie und stöple.* Blätter der Stunde. Folge 2/3. Hülchenbacher Kunstkreis, 1947.

# Reportaje a Malasangre

estrenada por el "Teatro del Silencio" en el patio del Museo de Bellas Artes de Santiago en noviembre de 1991.

Ha sido presentada también en la Estación Mapocho en Santiago y en los Festivales de Teatro de Bogotá y Caracas en Abril de 1992. Próximamente hará una amplia gira por América y Europa.

Claire Joinet y Jessica Walker. Foto: Jorge Aceituno.

## FICHA TÉCNICA

<i>Dirección</i>	Mauricio Celedón
<i>Músicos</i>	Jorge Martínez (Dirección) Alejandra Muñoz Marcos Espinoza Nelson Rojas
<i>Vestuario</i>	Claudia Verdejo Maite Lobos
<i>Traje marioneta</i>	Pancho Delgado
<i>Escenografía</i>	Carlos Bloomfield Grety Lerma
<i>Iluminación</i>	Carlos Bloomfield Patricio Parra Fandango Núñez

## REPARTO

<i>Carlos Araya</i>	<i>Renzo Briceño</i>
<i>Carolina Fuentealba</i>	<i>Claudia Verdejo</i>
<i>Luis Hormazábal</i>	<i>Claudia Fernández</i>
<i>Agustín Lételier</i>	<i>Claire Joinet</i>
<i>Poli Muñoz</i>	<i>Isidora Moullan</i>
<i>Patricio Parra</i>	<i>Fandango Núñez</i>
<i>Juan Cristóbal Soto</i>	<i>Gloria Salgado</i>
<i>Sergio Pineda</i>	<i>Jessica Walker</i>



## EL PERFIL DE UN MIMO: MAURICIO CELEDÓN\*

**PEDRO CELEDÓN BAÑADOS**  
Profesor de la  
Universidad Metropolitana de  
Ciencias de la Educación

**P**odemos decir que uno de los objetivos en la vida de todo artista es la materialización en sus obras de las fuentes que lo constituyen, principalmente las que provienen de su propio talento —en el sentido búblico— y de aquellas que provienen de las resonancias que provocan en él las obras de otros artistas.

Esbozaremos aquí el perfil de este artista que se autodefine como mimo y que escribe y dirige obras que denomina mimodramas, las cuales poseen peculiaridades estéticas que reflejan las diversas escuelas y tendencias que lo han marcado.

Sus primeras obras las dirigió cuando todavía estaba en el liceo compartiendo la aventura con sus dos amigos Juan Ovilinovic y Pedro Aravena, entonces discípulos del mimo Enrique Noisvander, lo que interesó a Mauricio inmediatamente y desde ese mismo año 1975 comenzó a estudiar en la Academia de Mimos del "Teatro Petropol" que funcionaba en la mágica e inolvidable "Casa de la luna azul".

Pasarán tres años de formación en los talleres, incorporándose a la "Compañía de Mimos" en 1978 y participando en todos los montajes hasta enero de 1980.



Noisvander imprimía su sello personal a la compañía, realizando pantomimas de estilo y mimodramas con una clara influencia del lirismo de Marceaux. Eran espectáculos de visión frontal y narrativa tradicional, haciendo incursionar al mimo en caminos cada vez más teatralizados, incorporando elementos escénicos e incluso, en algunos montajes, la palabra a través del canto, siendo este último recurso posteriormente utilizado por Mauricio en sus obras.

Un cambio fundamental en su visión del espectáculo se producirá en 1979 durante el Festival de Teatro de Caracas al ver una obra de teatro callejero realizada por el "Teatro Taller de Colombia". Recuerdo claramente el regreso de esa gira con un Mauricio totalmente fascinado por esta nueva concepción del juego teatral. El resultado no se dejó esperar, pues a los pocos meses se fue a Madrid donde ingresó al "Teatro Lejanía", que estaba en formación.

Con esta compañía viajó realizando talleres y espectáculos en los pueblos de esa España que necesitaba materializar con fiestas y arte la recuperación de sus calles.

A mediados de 1981 escribirá y dirigirá una obra para teatro callejero basada en el mito griego

\* Las citas textuales corresponden a entrevista hecha a Mauricio Celedón, director del "Teatro del Silencio".

de Perseo, en la cual actuando pudo comprobar que el mimo, con su capacidad de comunicar sin palabras, se prestaba maravillosamente para la representación en grandes recintos, donde se debe privilegiar el gesto y la acción por sobre el texto.

En el teatro callejero de Madrid de los 80, reinaban dos grandes compañías: El "Odin Teatro" de Dinamarca y "Els Comediants" de Cataluña.

Estos grupos eran una influencia para todo creador y, en Perseo, Mauricio recurrió también a pautas establecidas por ellos, como escenarios múltiples para narrar la historia, lo que implica el desplazamiento constante del público; la utilización de la arquitectura como espacio escénico; el deslizamiento por cuerdas; la presencia de juegos de artefacto, banderas, máscaras y zancos.

Al poco tiempo, pude comprobar que esta estructura de fiesta-espectáculo obliga al actor a comunicarse principalmente a través de objetos o máscaras, dificultando la sofisticación del gesto.

Frente a esta realidad, el mimo que crecía en su alma reclama y se irá a París a la Escuela de Etien Decroux —el padre de la pantomima contemporánea—. Con Decroux inicia una doble limpieza, la del actor y la del director, puesto que el maestro trabaja en una búsqueda de la relación entre cuerpo y emoción, sin crear historias ni espectáculos, durante décadas.

"El gran aporte de Etien Decroux fue el de revitalizar al mimo centrando su trabajo sobre ejercicios de derrumbamientos o *shock motor*, en donde cada movimiento tiene origen en un centro específico del cuerpo del actor.

Con este material ha creado una verdadera gramática corporal inspirada en el tratado de la pintura de Leonardo Da Vinci y en las esculturas de Rodin, llegando a plantear que el mimo es una escultura en movimiento".

En 1982, es invitado a presenciar una muestra de trabajos de fin de año de los diversos niveles de la Escuela Internacional de Mimos de Marcel Marceaux, quien estaba presente.

El encuentro con este maestro fue, como todo gran encuentro en la vida, fuerte e inmediato.

"En mi primer encuentro con Marceaux sentí la mirada de un pariente, de un verdadero familiar. Me presentó a la escuela y di el examen de admisión, pero no tenía el dinero para pagarla. Entonces me becó y eso duró todos los años en que yo estudié en ella".

Marcel Marceaux fue discípulo de Decroux y es un continuador de su obra, creando un código gestual paralelo en el cual está presente el lirismo de Chaplin. "Creo que uno de los principales aportes que hace al mimo contemporáneo es el descubrimiento de la elipse y la síntesis.

El mimo antiguo escribía con sus gestos un espacio exterior de objetos como un ilusionista; Marceaux lo interioriza, llevando la arquitectura al propio cuerpo del actor. Esto le permitirá crear pantomimas como *El parque y Niñez-adolescencia y vejez*, que fueron vistas en Chile".

Mauricio vivió fascinado por la personalidad del maestro durante los tres años de formación y los años en que será su colaborador e integrante del "Teatro de la Espera", dirigido por Anne Siccó, mujer y discípula de Marceaux.

Con la perspectiva del tiempo, veo a Mauricio totalmente enamorado del lirismo de Marceaux y prácticamente viviendo en la escuela, donde realizó varias pantomimas y dirigió ejercicios para representación interna. Durante ese período, escribió y dirigió dos mimodramas para el "Clepsyla Theatre" y "El Ciap" en Toulouse, en los cuales también actuaba.

El primero era un viaje al alma herida de una mujer que conmemoraba el décimoprimer año de la desaparición de su compañero; el otro era un capítulo de *El castillo de Kafka*, aquél en que K va a hablar con el alcalde.

Ambas obras, concebidas para la calle, poseían la suspensión del mimo que promueve Marceaux, pero el dramatismo del gesto corporal de Decroux.

Esta combinación acompañará sus creaciones por varios años y se puede ver en las obras que escribió y dirigió en Chile: *Barrer, barrer hasta barrerlos*, 1986, *Gargantúa*, 1987 y *Transfu-*

sión, 1989. En estos mimodramas se concentra en la dirección, renunciando a participar como actor.

Crea acciones que se desarrollan en un espacio escénico en el cual objetos y actores comparten la responsabilidad dramática al punto de estar sumergidos escenografía, vestuario, maquillaje y utilería en la misma textura y color, como un gran cuadro que de pronto se animara.

También tienen en común la incorporación de la urbe al espacio escénico y el juego del actor basado en la relación emotiva con objetos cotidianos que están en mutación permanente.

El mimo es un *gran camaleón* y, sobre todo en *Transfusión*, actores, objetos e historia participan activamente en continuas metamorfosis. La atmósfera expresionista que en ellos se respira es tanto el producto de su visión artística como la resonancia fértil de un maestro con el cual nunca trabajó pero que lo impresionó muchísimo: Tadeusz Kantor.

Esta atmósfera será atenuada en sus siguientes obras, producto de su evolución personal y de la asimilación de la escuela en la que trabaja desde 1986 a 1990, el "Theatre du Soleil", dirigido por Ariane Mnouchkine. Mauricio participó como actor en dos montajes teatrales y dos películas del grupo, teniendo siempre dificultad para adaptarse a un teatro en el cual el último depositario de la emoción es la palabra y no el gesto.

Su esfuerzo era sí bien compensado, pues Ariane es una de las directoras más talentosas de nuestra época, uniéndose en ella las cualidades de líder, de intelectual y de sensible realizadora.

Pero en el caso de Mauricio, la influencia del "Soleil" no debemos buscarla tanto en la concepción escénica del espectáculo, aunque exista continuidad en aspectos como la preocupación por el maquillaje, el vestuario y la música. Es más bien en la preparación del actor del "Teatro del Silencio" donde está el sello de Ariane. "El Teatro del Silencio" fue creado a partir de los talleres realizados en 1986 y 1987 en Valparaíso y el realizado en 1989 y 1990 en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Es con-



"Gargantúa", 1987. Dirección: Mauricio Celedón.

cebido desde sus inicios como una cooperativa donde la experiencia artística va indisolublemente unida a una vida cotidiana en el teatro, procurándose cada día el tiempo necesario para que cada actor viaje al país de la emoción. Para cada ensayo, los actores se entregan horas antes al trabajo de su cuerpo, lo que los llevará por el camino del desprendimiento de su ser-social para encontrar al *otro*, es decir, al *personaje*".

La defensa del tiempo necesario para viajar hacia el personaje y el hecho que se desarrolle en una atmósfera en que el espacio escénico, el mundo de los vestuarios y todo el espacio del teatro sea habitado con comidas, perfumes, fotografías, mapas, etc. del lugar de la historia que será representada, es el fuego cultural que Prometea Ariane se ha robado y entregado a quienes trabajan con ella.

"Estos elementos están presente en el "Tea-

tro del Silencio", cuyo fundamento es la creación de un teatro gestual en donde se incluye la danza y toda disciplina que permita expresarse a un actor que devendrá mimo-corporal-dramático.

Para las puestas en escena, buscamos una codificación de signos corporales que se le presenta al espectador para que realice su lectura del espectáculo.

La fuente de estos temas de trabajo proviene de la Historia, la cual es concebida para ser representada en espacios alternativos, ampliando con éstos las posibilidades de contacto con el público, puesto que deseamos ser un teatro popular y masivo".

En *Ocho horas*, realizada en 1991, aparecerá la asimilación que Mauricio hizo del "Teatro del Sol". Disminuyen los objetos que se manipulan, terminando con esa mezcla de expresionismo europeo y barroquismo americano del cual estaban impregnados sus anteriores montajes.

El trabajo de sus actores se centrará en cófigos gestuales precisos y la música y el vestuario ganan en peso dramático. Mauricio renuncia en este espectáculo a la arquitectura escenográfica, escogiendo una arquitectura corporal.

*Malasangre*, su último montaje-1991- es el fruto que madura en su nueva orientación. En *Malasangre*, la música acompaña en todo momento el gesto de los personajes, que son individuos aunque realicen coreografías en conjunto. El trabajo con el actor estuvo centrado en la búsqueda del asombro, del descubrimiento a través de la historia de los personajes que la viven.

Esto se realizó después de varios meses de lectura sobre la vida de Rimbaud. "El primer esquema se lo entregué

a los actores como una columna vertebral que ellos fueron encarnando en sucesivas improvisaciones. Después de un mes y medio, comencé a poner en orden las diferentes etapas que narran la historia. *Malasangre* es la poesía de Rimbaud realizada con el silencio". Es también un mimodrama en todo el sentido de su definición, puesto que el espíritu del mimo habita cada rincón de la puesta en escena.

Aquí el color blanco expresa la permeabilidad de un espacio sintético que es camarín, utilería y escenografía a la vez. Vestuario y maquillaje nos transportan al grado de aceptar sin problemas a cuatro Rimbaud que deambulan por el escenario, rompiendo toda estructura de espacio y tiempo.

La música envuelve la acción como el aire a un paisaje, permitiendo la metamorfosis geográfica y física, puesto que en este montaje actrices representan a hombres sin entrar en un travestismo, como el escenario se hace Europa y África sin cambiar de posición.

El mimo, como ya expuse, es un *gran camaleón* y *Malasangre*, una prueba de ello.

Mauricio Celedón en "Perseo", España, 1981.



## EL TEATRO Y LAS PALABRAS

CARLOS CERDA  
Dramaturgo

**A** la gratificante sorpresa que produjo hace cuatro años *La negra Ester* se suma ahora la que provoca *Malasangre*. Paradojalmente, algunos entusiastas del "Teatro del Silencio" llevan su adhesión a un límite que linda con el cuestionamiento mismo del teatro y su lenguaje, en tanto que sus detractores aducen la falta de palabras para decidir que *Malasangre* "no es teatro". Creo que ambas apreciaciones carecen de rigor y pecan de esquematismo. Y es precisamente esta postura rígida lo que lleva a sostener que el "Teatro del Silencio" corrobora la inutilidad de la palabra en la representación teatral o, en el mejor de los casos, su función secundaria y prescindible. Otros, hinchas de la exclusión desde la orilla opuesta, afirman que las creaciones de este grupo no son teatro en un sentido estricto y lo ven sólo como una curiosa combinación de mimo y danza, otorgándole a ésta un sentido peyorativo.

Tratemos de establecer algunos criterios que nos permitan encauzar mejor esta discusión. La calidad de la propuesta del "Teatro del Silencio" nos obliga a un debate que en el plano teórico enriquezca nuestra visión de lo teatral y que, en el plano del análisis, permita una valoración más adecuada de los nuevos aportes que enriquecen nuestros escenarios.



### LA PALABRA EN EL TEATRO

El autor suizo Max Frisch, una de las veces más autorizadas de la dramaturgia contemporánea, propone una definición de *lo teatral* que aborda directamente la cuestión del habla y la función de la palabra en el teatro. La cita

que haré es larga, pero contiene el perfecto despliegue de su argumento.

"Entre las ideas que yo uso de preferencia está también la idea de lo teatral. ¿En qué consiste?

En la escena hay un hombre, veo su figura corporal, su vestimenta, su semblante, sus gestos y ademanes, también su entorno; simples cosas que al leer no percibo, quizás como percepciones sensoriales. Y entonces aparece otra más: el lenguaje. Oigo lo que dice este hombre, y esto significa la aparición de una segunda imagen, una imagen diferente, una imagen de naturaleza distinta. El actor dice: "¡Esta noche es como una catedral!" Además de aquella imagen instantánea recibo una imagen lingüística, una imagen que capto no por percepción, sino por ideación, por imaginación, suscitada por la palabra. Y al mismo tiempo tengo ambas: percepción e imaginación. Su acción conjunta, su interrelación, el campo de tensión que se crea entre ellas, esto es, a mi parecer, lo que se podría llamar lo teatral".

El lenguaje es, por lo tanto, un componente de lo teatral tan decisivo como la materialidad de la escena. Esta última —constituida por el espacio, la escenografía, la luz, la gestualidad del actor, etc.— nos ofrece el variado repertorio de estímulos sensoriales que hace posible esa *presencia* que caracteriza a la representación escénica. Se dirá que el juego del espacio, de la plasticidad, del gesto, con el agregado de la música y la danza, son propios del ballet y no del teatro. Sin duda. Pero el teatro tiene aquello de que el ballet carece: lo teatral se constituye, como señala Frisch, a partir de esa segunda presencia, la presencia de lo imaginario, de aquello traído a presencia por el poder evocador de la palabra y que se inserta a la realidad percibida formando una amalgama en que ambas actividades —el percibir y el imaginar— se relacionan, se potencian e incluso se contradicen, alcanzando en este último caso el grado de tensión en que lo teatral alcanza la plenitud de su propio lenguaje. Frisch da un ejemplo elocuente para ilustrar esta tensión entre lo percibido y lo imaginado que constituye lo más específico del lenguaje teatral. Es la escena de Hamlet con el cráneo de Yorick.

“Cuando se menciona esta escena, hay que imaginarse estas dos cosas: el cráneo de Yorick en la mano viviente de Hamlet y la chanza del difunto bufón, que Hamlet recuerda. La narración, en contraposición con el teatro, decansa enteramente en el lenguaje, y todo lo que el narrador tiene que dar, me llega en un mismo plano: es decir, como imaginación. El teatro obra esencialmente de otra manera: el cráneo, la tumba, la pala, todo esto lo tengo ya por percepción sensorial, involuntariamente, primer plano, ineludible en cada instante, mientras mi imaginación, enteramente liberada por las palabras de Hamlet, sólo tiene que evocar la vida pretérita, y esto lo consigue con tanta más claridad, cuanto menos necesite emplearla en otras cosas. El pasado y el presente, el antes y el ahora, repartidos entre la imaginación y la percepción... El autor teatral graba en mí con dos micrófonos, y es evidente que uno, el cráneo, y el otro, la chanza de un bufón, significan poco por sí solos; todo el

mensaje de esta escena, todo lo que de ella nos conmueve, radica solamente en la relación de estas dos imágenes”.

## PALABRA, DENSIDAD Y POESÍA

La relación de estas dos imágenes abre el espacio de la representación poética. No es lo unívoco sino la contradictoria unidad de lo diverso lo que funda una visión capaz de abordar lo sorprendente. Esta coexistencia de lo diverso en la unidad hace que lo real no sea representado como la existencia de elementos únicos, sino como la tensión propia de lo contradictorio en la unidad. Yorick no es sólo su cráneo, pero tampoco es su chanza. Hay un Yorick, por cierto; pero éste no es representable sino por la vía de hacer coexistir lo contradictorio para alcanzar lo significativo. Esto es algo denso, en verdad, y parece que no puede ser de otro modo. Denso es, según el diccionario, lo “compacto, apretado, unido, en contraposición a ralo o flojo”. Cuán importante es lo denso en el arte lo han entendido muy bien los alemanes. En alemán, densidad se dice *Dichtigkeit*; *Dichtung* es poema y *Dichter*, poeta. Poeta es el que crea el poema (*Dichtung*), porque ha descubierto en lo contradictorio la unidad, porque ha visto en lo real la densidad (*Dichtigkeit*).

Se entiende ahora por qué para Frisch la poética de la representación —lo que él llama “lo teatral”— es una poética que une o reúne actividades diversas (percibir e imaginar), contenidos contradictorios (lo vital y lo lúgubre, en el ejemplo de Yorick), tiempos distintos (el antes y el ahora) a través de medios también diferentes (la materialidad de la escena y la capacidad evocadora de la palabra).

Es difícil, entonces, pensar que el teatro pudiera alcanzar su calidad más alta si se desprendiera con mayor decisión del supuesto lastre de la palabra. Al desprenderse de la palabra —o al ser negligente con ella— el teatro renuncia a su más específica naturaleza, a su particularísima forma de crear densidad y, por ende, poesía.



En este punto, y sólo a modo de paréntesis, conviene decir que la forma más lamentable de renunciar a la palabra es seguir usándola sin darle peso, sin que se provoque la evocación que hace surgir lo teatral. Una persistencia de cierto naturalismo en el lenguaje —de lo que tiene culpa el dramaturgo y a veces el actor que “quiere ser más natural”— han llevado a una crisis de nuestro teatro que explica y justifica el entusiasmo que despiertan propuestas como *Malasangre*. ¿Cómo no alegrarse del silencio si la palabra se ha hecho banal, sin vuelo, mero recurso del remedo y de la caricatura?

### EL HABLA DEL GESTO

No creo que el “Teatro del Silencio” haga de la renuncia a la palabra una cuestión programática. La renuncia a la palabra no es el castigo de la palabra ni supone que su ejercicio conspira contra lo teatral. Más bien se han propuesto un lenguaje escénico distinto en el cual el momento evocador o imaginario de que habla Frisch se origine en el lenguaje gestual y no en el verbo. Es el resultado mismo lo que confirma la validez y el mérito de esta opción. En *Malasangre* la teatralidad existe, está siempre presente, porque el trabajo gestual es tan notable, la carga poética del *gestus* tan particular y distinta y es tan rotundo el abandono de las formas naturalistas de expresión, que en todo

momento existen los dos planos a que se refiere Frisch: percepción y evocación. A la belleza y plasticidad de lo que hemos llamado la materialidad de la escena se suma la elocuencia del habla poética del cuerpo, que asume la función evocadora propia de la palabra. Se dirá que esa gestualidad poética es percibida y no imaginada. Creo que esto es verdad, pero sólo en parte. El *gestus* del mimo moderno es plasticidad y habla, y por habla se entiende una virtud del gesto que nos lleva más allá de lo inmediatamente percibido. El gesto poético muestra a Rimbaud niño siendo objeto del castigo de su madre debido a su pasión por la lectura. Somos testigos de un acto de represión en una circunstancia bien determinada (esto es lo directamente percibido, algo que ocurre en el plano de la anécdota, el suceso inmediato). Pero también sentimos el dolor que causa la injusticia de ese castigo, su torpe brutalidad; surge algo que nos lleva más allá de la anécdota y que sitúa nuestra experiencia en un nivel de profundidad que trasciende la percepción del mero hecho (y esto es el equivalente al poder evocador de la palabra). Cuando esto ocurre, estamos en presencia de la virtud mayor de la gestualidad lograda. El mismo *gestus* tiene la capacidad de desdoblarse para mostrar y sugerir, narrar y significar, captar la atención y emocionar. De nuevo la coexistencia de niveles distintos en una relación de tensión, aquello que reclama Frisch, está presente. En la relación del “Teatro del Silencio” hay una compleja y sabia dramaturgia de la gestualidad que hace también posible la presencia de lo diverso en lo único. Y por eso hay densidad (*Dichtigkeit*) —coexistencia de lo visto y lo evocado, de lo presente y de lo imaginado— y así entonces poesía (*Dichtung*) y también teatralidad.

Como conclusión, digamos que se puede alcanzar la plena teatralidad en una opción tan radical como la del “Teatro del Silencio”, siempre y cuando el gesto poético recupere las virtudes evocadoras del habla. Así como también es posible —y por desgracia frecuente— estar muy lejos de lo teatral en un escenario inundado de palabrería.

## RADIOGRAFÍA DE UNA DRAMATURGIA

**RAMÓN GRIFFERO S.**  
Dramaturgo y sociólogo

### LA MOTIVACIÓN

El estruendo del montaje de Mauricio Celedón en una estación vacía de trenes\* me invocó a una síntesis reflexiva sobre las formas de expresión teatral que se instauran a pensar en las líneas de ruptura o continuidad con los paradigmas teatrales o las corrientes generales. (Alerto que al hablar de corrientes, éstas necesariamente se bifurcan, generando abanicos que atraviesan otros paisajes, pero que sin embargo, provienen de un río *mater*). Vías... a través de las cuales se han ido proyectando el plasma de las expresiones del alma *mater chilensis*.

Las miradas sobre la cultura son necesariamente un punto de partida para una pluralidad de interpretaciones, ligadas a un instante temporal, pasional, que ya no pueden disfrutar del amparo de dogmas teóricos. (De ahí que lo expresado en este artículo se limita a la mera validez de una percepción).



### ANTECEDENTES SINTÉTICOS PARA UNA INTROSPECCIÓN EN EL MONTAJE DEL "TEATRO DEL SILENCIO"

Parte de la noción que toda expresión refleja maneras de ver y pensar; su materialización en el espacio escénico, necesariamente, nos remitirá a referencias estéticas-artísticas y su existencia dentro de una memoria o tradición teatral chilena nos revelará códigos referentes a modelos teatrales en acción.

En cuanto al teatro chileno, para evitar cuestiones de identidad, éste no es más que la continuación del teatro occidental, formato heredado como nuestro lenguaje traspuesto, fotocopiado, reformulado a partir de las condiciones *sui generis* de ser nuevo mundo occidental. Si elementos precolombinos, indigenistas u otros autóctonos conforman los contenidos de nuestras obras dramáticas, éstas se representan dentro de la concepción escénica heredada. El teatro chileno, por ende, existe a partir del instante que éste se mani-

\*El autor presenció la puesta en escena de Malasangre realizada en la Estación Mapocho de Santiago.

fiesta en acción dentro de nuestro territorio imaginario-concreto.

Tal vez es interesante señalar que las expresiones culturales chilenas, las formas a través de las cuales segmentos de la sociedad decidieron expresarse y otros tanto adherirse, pueden no ser más que reflejos ilusorios de cómo nos gustaría ser y éstos no tienen más que un asidero fantasmagórico que hemos ido perpetuando.

### EL REENCUENTRO CON LA TEATRALIDAD "PRE-BURGUESA"

Una de las primeras opciones a las cuales optó V. Meyerhold para reencontrarse con una teatralidad lúdica, libre, que le permitiera romper con el modelo del sicologismo realista de su maestro C. Stanislavsky, fue la búsqueda de formas en el teatro pre-burgués. Un teatro pre-burgués de ferias, de farsas, de alegorías, de comedia del arte. Formas que en ese instante, ausentes de la escena institucional, sobrevivían a través del circo, el cabaret, la comedia musical (*music-hall*), los vaudevilles, las caricaturas, así como en el cine mudo de humor. Una teatralidad donde la gestualidad, la sátira, la paradoja y el *grotesco* constituyen sus técnicas más significantes<sup>1</sup>. Necesidades reformuladas por el manifiesto de Marinetti sobre el *music-hall*, 1913, donde la búsqueda teatral-futurista encuentra en estos códigos los mismos elementos de subversión para la constitución de la nueva escena...

### "MALASANGRE" Y LA APOLOGÍA DEL TEATRO PRE-BURGUESÉ

En nuestra primera radiografía general, se descubre en el montaje de *Malasangre* una verdadera apología, *homenaje*, a las formas definidas como pre-burguesas y sus manifestaciones de

comienzo de siglo. Farsa, cine mudo, circo, comedia musical, cabaret, melodrama, grotesco, todos elementos constituyentes del montaje del "Teatro del Silencio". Códigos de tradición popular encastados en las memorias colectivas. En una primera sensación se produce el reencuentro del público con aquellas formas extremas en lo lúdico, lo que genera el deleite del espectáculo de Mauricio Celedón. Rimbaud no es más que el poeta pretexto... aun más, su texto es inexistente.

### EL TEJIDO DE LAS FORMAS

La coherencia de este montaje en su parte formal se deduce por lo anteriormente expuesto: es el trabajo con formas disímiles de un mismo origen (principios teatrales que se relacionan con el humor y la comedia, y por sus esencias asociativas a lo trágico), articuladas a través del buen manejo escénico de Celedón y de los intérpretes.

Veremos cómo estas diferentes expresiones aparecen y se entretajan en la narrativa de *Malasangre*.

### EL CIRCO

Demás está decir que el circo es la única forma espectacular arraigada en Chile. Una carpa en el pueblo más recóndito gatilla emociones y aglutina a la gente. Es un espacio al cual no se le teme, es parte del corpus y por ende su estética es ampliamente reconocida.

La distribución del espacio de *Malasangre* nos comunica directamente con el paraje circense: el espacio circular de la acción, la carpa de los comediantes y la iluminación plana constante, establecen el primer código espacial referencial, que es reafirmado o estampa su marca con la aparición de la banda de circo pobre (o más bien circo originario).

En cuanto a sus personajes, si bien por máscara, maquillaje y colorido de vestuario nos remiten a la misma forma, éstos tienen a su vez referencias con el cine mudo, el cabaret y la comedia musical.

1. Opción seguida también por Maïakovski en su obra *Misterio buffo*, así como en sus ilustraciones de *agit-prop* en las ventanas de la ROSTA.



Poli Muñoz y Renzo Erciseño. Foto: Jorge Acuña.

Hay un límite estrecho en las acciones de la farsa teatral y la circense (por ejemplo, la ceremonia de premiación, cuando se le clava una aguja en los glúteos de la dama, la nariz pintada roja de Verlaine, la comunicación cómplice con el público, etc.).

### CINE MUDO Y FARSA

Pero, a su vez, el espectáculo es *mudo* y ese silencio del espectáculo nos conduce a los íconos de los cómicos del cine mudo y su kinésica (la relación silencio, complicidad, mímica, situaciones) nos lleva a los mundos de Buster Keaton, Frank Lloyd y Charles Chaplin: son, en cierta medida, los padres de los diferentes Rimbaud, en su gestualidad, ingenuidad, angustia y sorpresa frente al mudo. Estas interpretaciones conllevan el espíritu y la estética de estos comediantes. Notable como parámetro la escena del guardalíneas que persigue por los rieles a Rimbaud, la reunión en el salón con los intelectuales, la ceremonia de premiación, etc. Añadimos a esto la estética de la

persecución, muy asociada al cine mudo cómico y que es recurrente durante todo el espectáculo del montaje de *Malasangre*, aunque en éste se representa en variados niveles significativos.

### LA COMEDIA MUSICAL

Algunas de las coreografías dentro del montaje, tanto en su estilo como en su génesis (se plantea una situación y ésta desemboca en una coreografía), nos remiten al *music-hall*: resaltan la coreografía coqueta y de complicidad entre Rimbaud y su profesor o aquella de la Comuna (*Los miserables*).

Además, se estructuran como alegoría del diálogo, continuación de la narrativa, ilustración marcada, distintiva de una situación (coreografías de Rimbaud en África).

### LA MÚSICA, EL CINE MUDO Y LA COMEDIA MUSICAL

No es tan sólo la presencia en vivo que caracteriza a esta banda, sino el cumplimiento de



Agustín Letelier y Claudia Fernández Foto: Jorge Aceituno.

su rol tanto como una banda de circo, de cabaret, o como de pianistas de un cine mudo.

Los *leitmotiv* del espectáculo tienen una sonoridad de fanfarria de circo o de organillero de feria; el apoyo rítmico a los movimientos o a las acciones de los personajes nos remite al rol del pianista en el cine mudo que iba ilustrando la sonoridad de los ruidos y acciones. Y su apoyo a las coreografías la sitúan como orquesta de un cabaret o comedia musical.

### LA DRAMATURGIA ILUSTRADA

En una narrativa silenciosa, utilizando las técnicas anteriormente descritas, la dramaturgia

se desarrolla en una secuencia de viñetas ilustrativas y de carácter necesariamente literal y maniqueista para la comprensión de la historia: los buenos, los malos, lo blanco-lo negro (madre posesiva-hijo, pueblo-represión, educación formal-libertad, etc.). Códigos impresos para la necesidad de la comprensión de las situaciones, literalidad inherente a la representación de estas formas.

Los personajes deben ser tipos o estereotipos y generar una motriz corporal en acorde: el profesor, la madre, los militares, el pueblo, etc. Estamos frente a la constitución de personajes referentes a una viñeta ilustrada, a la de un cuento escénico, incluso a una alegoría auto-sacramental.

Así, la emotividad de las situaciones se centran en el melodrama de carácter expresionista: destacan las escenas de Rimbaud en la vuelta al regazo materno, de la Comuna, de gran emotividad, y que hacen emerger un compromiso de moralidad universal, como la escena final donde el dolor y angustia de Rimbaud se resumen en un *Ich drama* manifestado por el poeta rodeado de sus fantasmas.

### METÁFORAS DESDE LA LITERALIDAD

Si bien la columna central dramaturgica se ordena a través de la literalidad, hay momentos de quiebre hacia una lectura más simbólica, como la tormenta y lucha por el timón entre los dos poetas, o la posición inversa de Rimbaud en su silla, o los elementos freudianos castratorios; también, el cuchillo con el cual raya Rimbaud su escritorio y la penetración con el paraguas que le inflinge su madre.

### LA DRAMATURGIA DE LA GESTUALIDAD

Si todo lo descrito es en relación a modelos de tradición, está en la dramaturgia del gesto lo que imprime el sello personal del trabajo del

"Teatro del Silencio", la búsqueda de la gestualidad específica de este montaje, concebida dentro del envoltorio de formas pre-burguesas.

Es en este punto de búsqueda de jeroglíficos gestuales donde el camino de quiebre con lo eminentemente literal de lo narrativo muestra su mayor personalidad y riqueza, y entrega una subtextualidad requerida, sobrepasando el principio de las técnicas originarias, haciendo de Malasangre un montaje sobresaliente.

Continuando con la estructura narrativa, hay que destacar el manejo de Mauricio Celedón de los fundidos de cuadro a cuadro, las secuencias paralelas, el quiebre de la linealidad a través de dimensiones simbólicas y efectos de *racconto*, elementos que establecen los diferentes tonos a la vitalizante rítmica general.

### EL TEATRO ANTROPOLÓGICO COMO COMIC

Las escenas de danzas africanas, que en otro contexto tienen un carácter de teatro antropológico, en este montaje, dado el envoltorio descrito de la historieta ilustrada y las formas de teatro pre-burgués, se leen en ese mismo contexto, un poco como los africanos en las películas de Hollywood o las ilustraciones de Tin-Tin en Africa. Metáforas que no tienen un carácter peyorativo, al contrario, por esto mismo se amalgaman con la estética general propuesta, dándole una dimensión imaginaria enriquecedora a la lúdica del espectador.

### RIMBAUD, EL POETA PRETEXTO LAS SOBRE EXIGENCIAS A LA LITERALIDAD

La historia en sí no supone la poética de Rimbaud, sino su biografía. De ahí entramos en la categoría de vidas ilustres y en la universalidad de la historia de un joven rebelde, sea éste Rimbaud u otro. Al espectador le interesa la narrativa espectacular y no la biografía específica. El montaje, además, lo conlleva hacia ese espíritu. Es un montaje dirigido a las sensaciones y lo logra cabalmente, pero no a la racionalidad (información cerebral-no emocional).

Las situaciones deben ser explicativas por sí mismas, de ahí que cuando se entrega información fuera de este contexto, se supone un bagaje informativo previo histórico por parte del espectador. La ausencia de éste, normal en la mayoría de un público para el cual Rimbaud no forma parte de su patrimonio cultural, produce lagunas de incompreensión que no logran ser transmitidas por la gestualidad (de ahí el consabido recurso de cartelitos en las formas pre-descriptas). La única escena que genera este conflicto es la del encuentro y relación (poética-sexual) entre Verlaine y Rimbaud, leída por unos como el encuentro con su padre, por otros como un *alter ego*, un Rimbaud más viejo frente al joven. Como consecuencia de lo anterior, la aparición de la esposa de Verlaine con su infante es leída como el rechazo de Rimbaud de tener hijos, o el no querer reconocer a su vástago. Por otra parte, aunque la escena de la Comuna no es dilucidada en tanto su condición histórica, la situación misma es universal.

Si bien la escena Verlaine-Rimbaud queda como laguna narrativa racional (información biográfica), no genera el mismo efecto en tanto desarrollo de lo espectacular, ya que coreografía, música y gestualidad continúan en su lenguaje paralelo de sensaciones abstractas (y la sensación no requiere de la razón).

Queda una duda técnica: si ni la gestualidad o la música permiten entregar estos antecedentes, ¿querrá decir que el silencio sólo puede ilustrar narrativas literales y cualquier profundización le es negada? (impugnación clásica a la pantomima).

### EL LUGAR COMÚN DEL CONCEPTO IMAGEN

Categorizar este montaje como teatro de la *imagen* en su concepto de los años setenta y ochenta está muy lejos del conocimiento de esta definición, ya que los directores o grupos ligados a esta categoría han llevado el trabajo de la imagen en tanto conceptualización de la totalidad del lenguaje teatral y en una visión post-burgués y no pre-burgués, en una relación con las tradiciones

urbanistas, en una poética de la plástica de la composición espacial y no centrado en las tradiciones populares, que por sí conllevan una imaginería ya definida.

## UNA REFLEXIÓN MACRO

Dentro de esta radiografía dramaturgica, hemos desglosado los elementos componentes de este montaje. Visto ahora desde una visión de sociología teatral, hay que discernir a qué modelo de la tradición teatral, en qué corriente se sitúa el trabajo del "Teatro del Silencio".

Lo primero que se establece es la relación del modelo "Teatro del Sol" de A. Mnouchkine y obvia comparación con el trabajo del "Silencio" con aquél del "Teatro Circo"<sup>2</sup> de Andrés Pérez. Aclaro que establecer la pertenencia a una misma estética de dos grupos en nada desmerece la particularidad y creación artística de cada uno de ellos. Más allá de esta evidente comparación, es interesante descubrir las fuentes matrices de la existencia de este modelo en el teatro chileno hoy en día, ya que es una opción diferente a otras estéticas o modelos teatrales en vigor, esto es, al espíritu de estética y relación actoral del amplio paradigma post-moderno, que a partir de los ochenta también tiene un eco en nuestra realidad teatral y es parte de otra vertiente *mater*.

## ESPIRITUS PARALELOS EN LA GÉNESIS Y EVOLUCIÓN DEL MODELO MNOUCHKINE

En los tiempos que las identidades culturales se determinaban o se asociaban a ideologías en acción, ("Huasos Quincheros" versus "Quilapayún", ejemplo esquemático didáctico), uno de los modelos de la cultura disidente burguesa se nutrió de una estética reconocible, imbuida además por

un espíritu de época donde las expresiones sub-culturales, (movimiento juvenil hippie y el intelectual de Mayo 68) fueron sus principales motores e íconos.

Esquema de amplia repercusión en el Chile de los setenta, manifestada más claramente en los teatros callejeros (zancos, máscaras, tenidas blancas, pies desnudos, coligües, instrumentos musicales, recurso a elementos de utilería y escenográficos naturales, espíritu comunitario en la formación del elenco y en la producción del espectáculo y una técnica actoral centrada en una estética específica con respecto a la gestualidad), el espíritu de aquella época encuentra exponentes maestros en el teatro de E. Barba, "Bread and Puppet" y A. Mnouchkine, cuyas búsquedas en las expresiones teatrales pre-burguesas occidentales los lleva a interiorizarse en los lenguajes de las formas pre-burguesas (autóctonas) de los países del llamado Tercer Mundo (Oriental-Arabe-Aborigen-Latinoamericano).

El espíritu ideológico compartido en situaciones históricas paralelas y las expresiones artísticas que éstos producen hacen que estos modelos tengan una historia y memoria común. De ahí que esas visiones artísticas no son percibidas como ajenas sino como parte de un mismo corpus occidental evolutivo.

Teniendo un segmento común, es congruente que algunos teatristas chilenos se hayan referidos, nutridos de un mismo modelo. Lo lastimero es cuando los paradigmas se desarrollan como fotocopias o hermanos menores del original.

En el caso concreto del teatro de M. Celedón, y de ahí su valor y potencialidad, éste, si bien parte de una misma raíz, genera su propio follaje. Sin ser metafórico, imprime su visión artística, generando un montaje particular.

Los modelos formales corresponderán y seguirán en relación al desarrollo del teatro occidental del cual somos partes. Está en las necesidades de expresar nuestros contenidos desde nuestro imaginario lo que genera la particularidad de nuestras expresiones teatrales.

2 Todos los elementos del teatro pre-burgués antes descrito pueden ser igualmente constatados en una radiografía dramaturgica del "Teatro Circo", específicamente en *La negra Ester*.

# Reportaje a Historia de la sangre

del "Teatro La Memoria", estrenada en Santiago en la sala Nuval en marzo de 1992\*

## FICHA TÉCNICA

<i>Textos</i>	Francesca Lombardo
<i>Dramaturgia</i>	Alfredo Castro
<i>Dirección</i>	Alfredo Castro
<i>Música</i>	Miguel Miranda
<i>Diseño</i>	Rodrigo Vega
<i>Iluminación</i>	Francisco Fernández

## REPARTO

La chica del Peral	<i>Paulina Urrutia</i>
Rosa, la descuartizadora	<i>Amparo Noguera</i>
Isabel, la mapuche	<i>Maritza Estrada</i>
Cachito, el chileno bueno	<i>Rodrigo Pérez</i>
Papito Taca-Taca,	
La gran bestia	<i>Francisco Reyes</i>
Peso hoja, mosca, júnior	<i>Pablo Schwarz</i>
La madre	<i>Laika</i>
Voz	<i>Gaby Hernández</i>

Pablo Schwarz, Paulina Urrutia, Francisco Reyes  
y Rodrigo Pérez. Foto: Octavio Amaro.



\* Esta puesta en escena es producto de una investigación realizada por Alfredo Castro gracias a una beca de Fundación Andes.

## LA SANGRE NO HACE TRAMPAS JAMÁS

VERÓNICA GARCÍA-HUIDOBRO V.  
Actriz, pedagoga y directora teatral

*Usted me nota que tengo  
No me nota nada  
Me nota que tengo no más  
Ahora estoy feliz  
          feliz  
          feliz  
Porque ya no tengo*



rescata la no-estructura.

El testimonio es utilizado como fuente de creación que, al ser re-interpretado artísticamente, trasciende a nivel poético y simbólico acercando el teatro a la vida. Se confrontan a nivel de dramaturgia y puesta en escena el testimonio, la realidad, el realismo y lo real, con el imaginario, la fantasía, el mito y lo teatral. Lo vivido por otro (chileno/a) crea una voz común que remite por elaboración simbólica a la memoria colectiva y vuelve dudoso/relativo el concepto de realidad.

Lo testimonial aparece en el acto criminal en cuanto resulta de un deseo y un acto real que transgrede la ley, situándolo al margen y configurando una realidad que circula por regiones del psiquismo que escapan a nuestra percepción ordinaria.

Testimonio entendido como *delirio*, como aquello que se sale del surco. Concreción de lo imaginado en algo real.

-La no representación; representación imperceptible, estados psíquicos bien determinados, descomposición general de toda forma, repetición automática, monotonía molesta y de inercia, anulación.

-"De un lado la realidad del texto, del otro la del actor y su comportamiento. La conducta del actor debe *paralizar* la realidad del texto. Enton-

En la búsqueda de hacer un aporte en relación a los elementos que permiten elaborar un juicio crítico, es que he querido reseñar, a través de este escrito, los ejes teórico-prácticos más significativos tanto para la propuesta de Alfredo Castro y el "Teatro La Memoria" en general, como para el montaje **Historia de la sangre** en particular.

-Relajación de los lazos de contenido, creación de una zona de actividad libre por encima del texto; subestimación de la importancia de los acontecimientos, significación de los hechos y las emociones; deformación de la información, desinformación; hacer dudar, conmocionar.

-Ruptura del diálogo a nivel lógico y sintáctico; ruptura de la etimología de las palabras para que al jugar libremente produzcan imágenes capaces de traducir la arquitectura del sueño; la fuerza de las palabras se da a través de la emisión del flujo acústico: tono, ritmo, entonación y grito; busca devolverle al lenguaje su capacidad mágica;

ces, la realidad del texto se hará concreta"<sup>1</sup>.

- Utilización del *collage* como parte constitutiva del tejido dramático, manifestando desprecio y anulación de las jerarquías de valores tradicionales; no presenta tema ni mensaje, el texto dramático se entiende como un pre-texto creativo que rechaza las leyes de la fábula y el diálogo, reemplazándolas por una superposición de monólogos paralelos.

- Renovación de la actuación a través de la *alienación* del actor que experimenta la angustia metafísica; reinterpretación del proceso de construcción de un personaje basado en la invención en el presente en lugar de la imitación naturalista de los modelos sociales, culturales y estilísticos; contraposición entre el gesto y la palabra.

- Abolición de la articulación tradicional del rol actoral frente a su personaje mediante la inversión constante de los signos para expresar en forma antidramática los contenidos y vice-versa. Actuar lo referido a lo corporal.

- "Reorientar la acción dramática, dirigirla por debajo del tren normal de la vida, a través de la relajación de los lazos biológicos, psicológicos y semánticos, por medio de la pérdida de la energía y de la expresión, por un enfriamiento de la temperatura que llega hasta el vacío- ese es el proceso de desilusión y la única posibilidad de reencontrar lo real"<sup>2</sup>.

En lo testimonial, surgen *personas* (chilenos/as) que interpretan anulando la distancia entre el actor y lo que representa. Criminales y psicóticos que hablan de una crueldad surgida del abandono en que se encuentran, no porque estén abandonados de la realidad (enajenados) sino porque han sido abandonados por lo real. La *detención* en el tiempo, en la mente, en la geografía, en la biografía, en la coagulación de la sangre, en una "realidad de lo real", en un espacio psíquico entre la vida y la muerte.

1 *El teatro de la muerte*, de Tadeusz Kantor. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984.

2 *Ibid.*

### Lo real no es la realidad

Lo invisible de la sangre.

Realidad que no representa lo real.

Isabel: *la mapuche sin trapelucha*, la mapuche que quiere ser chilena, la simbólicamente descuartizada, *la vedette*.

Patricia: *la gran-histórica*, la ninfómana, la violada, la esfinge, la voz de la sangre, *la cantante* de la nueva ola chilena.

El chileno: *el chileno sin bandera*, el cuartón descuartizado, el dolor histórico, *el mozo* de fuente de soda.

Rosa: *la asesina sin muerto*, la gran descuartizadora, *la mujer de época*.

La gran bestia: *el que nunca acaba*, el que mata a su otro igual y poderoso, *el señor Corales*.

Peso hoja: *el violador*, *el boxeador* sin ring.

- "El objeto se libera de su significación ingenuamente sobreimpresa y de su simbolismo que lo disfraza, descubriendo la autonomía de su existencia sin contenido"<sup>3</sup>.

- Destrucción de los mecanismos automáticos de respuesta del público y búsqueda de un automatismo diferente que tienda a provocar una reacción puramente física; busca develar el orden convencional para encontrar una nueva fuerza comunicativa.

- El signo teatral no puede ser reducido a un solo signo y menos a unidades mínimas de significación, ya que en el espacio escénico todo es signo, artificial o natural, todo es visto y percibido como signo por el espectador. La propiedad de ser signo de signo o signo de objeto, la capacidad de transformación o movilidad, y la redundancia son tres características diferenciadoras y particulares al funcionamiento y a la producción de sentido del signo teatral.

Espacio *desarticulado*, descuartizado, entre lo criminal y la locura, entre lo terrenal y lo divino. Superposición de imágenes, saturación del color, suelo marino, olas turbulentas, cajas de

3 *Ibid.*



Francisco Reyes. Foto: Octavio Amaro.

agua, panel con cielo plagado de aviones, puerta siempre abierta, cortina roja que articula el vestigio del pasado, retrato de una niña aquejada por una enfermedad ocular que se presenta como testigo tuerto de la *Historia de la sangre*.

-Transformación del quehacer escénico a nivel de contenidos, de nuevos temas: el sueño, el amor, el inconsciente, la violencia, las pulsiones mórbidas, la revolución adolescente, la ironía y el humor, la muerte, lo maravilloso, lo bello, la sorpresa, el misterio, etc. Narrar escénicamente aquello que está invadido por el inconsciente, navegar en el delirio, utilizar la aparente incoherencia.

-Superación de los cánones dramáticos, tanto en lo que se refiere a géneros y estilos como a las reglas del teatro tradicional: se mezclan

elementos cómicos y trágicos; líricos y realistas, fantásticos y naturalistas; mezcla de lo antiguo con lo moderno.

-Crecimiento desordenado y fragmentado de la acción, presentación de personajes prototípicos, sin preocupación lógica ni causal; el inconsciente emerge como personaje mediante la animación de entidades antropomorfas.

-Desmitificación de los temas, personajes, estructuras, categorías espaciales y temporales (introducción de la elipsis) del teatro tradicional.

La imaginación puede ejercer el derecho que le corresponde cuando el creador logra captar y re-interpretar en absoluta libertad las fuerzas extrañas que habitan en la profundidad del espíritu humano. El universo testimonial tomado por Castro

remite a lo **onírico** que se constituye como una revelación y una puerta de acceso a todo el material creativo acumulado en la memoria. Dicha **memoria** se arroga el derecho de imponer lagunas, de no tener en cuenta las transiciones y de ofrecer una serie de fuerzas desconocidas, previo a la aparición del sueño continuo con organización y estructura. Nada puede justificar la representación fragmentada de las realidades ni la mayor dislocación de los elementos constitutivos del sueño, ya que su coordinación no depende de la voluntad consciente. Abriéndole paso al mundo de los sueños el hombre se libera, se desencadena y se atreve a tomar conciencia y a realizar sus deseos obstruidos por la religión, la moral y la familia.

El acto de creación de Castro tiene que ver, entonces, con la exposición del funcionamiento real del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, la estética o la moral, con la armonización de dos estados aparentemente contradictorios: el sueño (ilusión) y la vigilia (realidad) que se funden a través de la **tensión de los opuestos**, en una especie de realidad absoluta, en una **sobrerrealidad**, en una **surrealidad**.

Tanto las imágenes como las palabras evocadas se presentan espontáneamente y se articulan al servicio del espíritu que las escucha resultando imposible huir de ellas, ya que la fuerza de voluntad del receptor es ahora ingobernable. Tienen un curso vertiginoso y sensorial, aumentando en valor aquella que potencia la diferencia, que contiene mayor grado de arbitrariedad y que, por lo tanto, cuesta más tiempo traducir a un lenguaje práctico por su contradicción, nivel de ocultismo o alucinación, resolución formal, etc.

La narración corporal/gestual, lingüística/textual y estética/propuesta teatral se basan en la disimilitud que aproxima dos realidades lo más lejanas posible, produciendo a través de la violación natural y del orden social, un impacto que pone en marcha la imaginación por los senderos de la alucinación y el sueño. La puesta en escena se constituye, entonces, como un atentado contra el **principio de identidad**.

**Sangre:** líquido vehicular de vida, principio de la generación, donde reside el alma o el espíritu, vehículo de la pasión.

**Sangre escondida:** vida.

**Sangre vertida:** muerte.

**Sangre detenida:** violencia.



Pablo Schwarz. Foto: Octavio Amaro.

El símbolo artístico se vuelve representativo cuando está vinculado con la realidad que representa; por lo tanto, el concepto o la figura que le sirven de soporte entrega un significado conocido que, al ser superado, introduce a la existencia de una realidad desconocida, una nueva visión de totalidad e integración. Es capaz de canalizar la energía instintiva sobrante hacia distintas formas

o traducciones que la primitivamente buscada. Su poder está arraigado en el **inconsciente** del hombre, habita en el inconsciente colectivo y, por lo tanto, puede ser descubierto indirectamente. Su decodificación va en relación a la entrega de un contenido sugerido, que busca realzar su importancia con el afán de que adquiriera una función dramática por sí mismo. Lo interesante es que se le relacione no sólo como lo que es y significa, sino que, además, se le pueda asociar a experiencias culturales, vivencias y relaciones personales del espectador con una realidad concreta, generando una nueva caja de resonancia desconocida e infinita. Lograr que esa imagen o grupo de imágenes evoque sentimientos, intuiciones y conceptos, cumpliendo así su funcionalidad.

**Cuartas:** sistema infantil de medida.

**Cuarterón:** hijo nacido de la mezcla de extranjeros y nativos.

**Cuartizar:** medir en cuartas.

**Des-cuartizar:** des-unir las cuartas, fragmentación, ausencia de total, ausencia de padre y madre (criminales y psicótico/as chileno/as).

**Tizar:** dibujar silueta de un cadáver con tiza.

**Delirio:** producción discursiva descuartizada.

**Historia de la sangre:** nación compuesta por miembros dispersos por descuartizamiento. Metáfora del desmembramiento de la historia, de la vida, del testimonio.

## CHILE / ETNIA MAPUCHE / DELIRIO / MEMORIA COLECTIVA

A modo de conclusión, me parece que el proceso de creación que traduce una propuesta

teatral auto-gestada como es la de Alfredo Castro y el "Teatro La Memoria" podría definirse en la siguiente cita:

"El metatexto, entendido como la **re-escritura escénica** que hace el director de un texto dramático, no existe en ninguna parte como producto acabado; está diseminado en las opciones del juego, de la escenografía, del ritmo, en la serie de relaciones (redundancia, desviaciones) entre los diversos sistemas significantes. Por otra parte, sólo existe, según nuestra concepción productivo-receptiva de la puesta en escena, cuando es reconocido y, en parte, compartido por el público. Más que un texto (escénico) junto al texto dramático, el metatexto es lo que organiza, desde el interior, la concretización escénica, lo que no está junto al texto dramático, sino, de alguna forma, en su interior, como resultante del circuito de concretización (circuito entre significante, contexto social y significado del texto)"<sup>4</sup>, "... la **puesta en escena**, tal como nosotros la hemos redefinido, sólo existe cuando el espectador la pone de relieve, cuando ella se convierte en la proyección creadora del espectador"<sup>5</sup>.

"...cuando el poeta nos hace presenciar sus juegos y nos cuenta aquello que nos inclinamos a explicar como sus personales sueños diurnos, sentimos un elevado placer que fluye seguramente de numerosas fuentes. Como lo consigue el poeta en su más **Intimo Secreto**"<sup>6</sup>.

4 Del texto de la escena: un parto difícil, de Patrice Pavis. Revista Conjunto N°78, Editorial Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1989, pág. 22-31.

5 Ibid.

6 Creatividad y psicoanálisis, de Eleonora Casanla. Editorial Cuarto Propio, Serie Ensayo N°1, Santiago, 1989.

# Reportaje a *¿Quién le tiene miedo al lobo?*

estrenada en marzo de 1992 por el "Teatro de Tomás Vidiella"  
en Santiago en la sala El Conventillo I.

## FICHA TÉCNICA

*Autor* Edward Albee  
*Dirección* Willy Semler  
*Producción* Tomás Vidiella  
*Vestuario* Tomás Vidiella  
*Escenografía e  
Iluminación* Ramón López

## REPARTO

*Marta* Blanca Mallol  
*Jorge* Tomás Vidiella  
*Nick* Claudio Valenzuela  
*Honey* Tichi Lobos

Blanca Mallol y Tomás Vidiella. Foto: Ramón López.



## REFLEXIONES DERIVADAS DE LOS ENSAYOS

**GUILLERMO SEMLER**  
Director y actor

**E**l planteamiento desde el comienzo fue uno solo y muy simple en su enunciado: *Hacer teatro del mejor*. Esto implica un universo compacto e intransable, conformado a nuestro juicio por variados elementos que coexisten en perfecta armonía creando el siempre bienvenido fenómeno del teatro, donde la magia más legítima nos hace creer en la ilusión. Vemos cosas donde no las hay, leemos los pensamientos, se alteran las dimensiones del tiempo y el espacio, los actores son poseídos por sus personajes y, finalmente, nadie duda que esa especie de mentira que se desarrolla ante nosotros, en el escenario, acontece realmente; ellos están allí y les sucede todo lo que vemos y estamos implicados, nosotros espectadores, como si formásemos parte de los personajes. De igual forma la acción por la que ellos marchan es una, imparable, inalterable hasta en sus más íntimos detalles, como en el destino de los hombres. Y todos, actores, personajes y espectadores, nos vemos arrastrados por ella hasta su desenlace. Tiempo después recordaremos experiencias, visiones, sensaciones o cualquier otro registro que hayamos hecho en aquel momento, como quien recuerda importantes imágenes difusas sin poder precisar si son recuerdos de algún sueño o de algún momento lejano y turbio. Doy por vivido todo lo soñado.

Bien podríamos decir que este *teatro del mejor* es un sueño consciente.



Los personajes viven la experiencia de la historia que nos cuentan y nosotros, espectadores, registramos dicha experiencia como propia. Sentimos que son nuestras pasiones, nuestros deseos, nuestras expectativas, nuestras frustraciones, nuestros valores, nuestra vida la que se debate en un conflicto ajeno. Finalmente no comentaremos ni las grandes actuaciones, ni la escenografía o el vestuario o las luces, ni siquiera las incomodidades de la representación. Nos preocupará, en primer término, lo que ocurrió, lo que hicieron ellos o lo que dejaron de hacer. Nos absorberá la historia. He ahí el planteamiento: *hacer teatro del mejor*. El elemento vital, la piedra angular de dicho proyecto, es sin duda la historia. Una historia que contenga seres reales encerrados en una acción que progresa, en perfecta e incuestionable coherencia, de principio a fin. Los acontecimientos suceden de la única manera en que podían suceder, es lo que Stanislavsky llamó "el eje central de acción" o "la acción transversal", piedra filosófica del director. (¡Ay! Qué ardua, pasional y desesperante labor la de descubrir y descifrar esa línea de acción oculta, sutil e inalterable).

Lo primero es, por tanto, la obra y por supuesto, no todas las obras cumplen dicho requisito. Lamentablemente, las menos. Ya sea por explorar otros caminos en la búsqueda del dramaturgo o por la ausencia del genio. Lo cierto es que no

hay obra clásica que no contenga un sólido "eje central de acción". Así, pasando por grandes textos del teatro clásico, *El alquimista*, de Jonson, *El magnífico cornudo*, de Cromelinck, llegamos a *Quién le tiene miedo a Virginia Wolff*, de Albee. Misterioso título, misteriosa obra, que deambula entre las cumbres de la dramaturgia norteamericana moderna, junto quizás con el *Largo viaje*, de O'Neill, *El tranvía*, de Williams y *La muerte del vendedor*, de Miller.

La primera cuestión fue por supuesto "por dónde empezar". Así es que decidimos no empezar por ninguna parte, sino trabajar duro: seis horas diarias de ensayo, *training*, rigor, disciplina, voluntad y coraje. Esas fueron algunas de las palabras que nos aparecieron en el primer camino. Decidimos además hacer un análisis sobre el escenario. Dejar que el escenario hablara solo. Que en escena se nos mostraran los caminos a seguir. Desembarazarnos de los conceptos e ideas, para guiarnos por la experiencia y el instinto creado; creemos más a nosotros mismos que a nuestros argumentos. Así es que nos propusimos también descubrir el realismo de esta obra. ¿Cómo definir el realismo alejándose de las reglas? Así como Ionesco plantea que el absurdo es la visión más coherente de la realidad, teorizamos que hasta el simbolismo cabe o responde dentro del realismo (enfocado con la coherencia suficiente).

Que se imponga la obra por sobre nosotros, que se impongan los personajes por sobre el actor. ¿Cómo conseguirlo? Probemos dejándoles espacio. Desocuparnos nosotros, desocupar el escenario, hacer espacio. ¡Al vacío todos! He aquí un principio que nos ha perseguido durante todo este tiempo. El vacío. Actores desprovistos de recetas, de puntos seguros, de salvavidas, de gestos probados y mañas conocidas. Como asimismo el director.

Probemos descubrir y encontrar más que imponer o inventar, colectivamente, no individualmente, *apatotados* será siempre mejor. Pero en las reglas del teatro. No olvidar que ése es el punto.

Las reglas del teatro están determinadas porque es un acontecimiento que se desarrolla en

el tiempo y en el espacio presentes del espectador y de los intérpretes. Es aquí y ahora y lo será así por todas las noches que dure la temporada. Es aquí y ahora que hay que fascinar al público, por tanto los acontecimientos han de suceder aquí y ahora ante nuestros ojos y corazones y tienen que ocurrir de verdad. Al mismo tiempo deben ser limpios, claros, hermosos y compuestos (así sean sucios, confusos, feos y desordenados).

Emociones verdaderas en seres que han dejado de ser unos (los actores) para convertirse en otros (los personajes) y a los que les ocurre la historia que nos cuentan, todo lo cual nosotros pre-



Tichi Lobos, Tomás Vidiella y Claudio Valenzuela.  
Foto: Ramón López.

senciamos en vivo y directo. El estado más sublime de la magia. Creo todo. Una nueva dimensión de la realidad; a nadie hay que convencer de nada, las cosas son como son y nadie duda de ello. Magia. Buscamos por tanto actuaciones puras. Un teatro de intérpretes, de actores. Sin efectos, sin simulacros, sin mentiras. Sólo la poesía del espectáculo y estos seres que lo habitan, realizándolo: los personajes. Y así como yo soy yo y usted es usted sin más ni menos, Juan Gómez simplemente es él, y lo seguirá siendo hasta el día de su muerte, a pesar de sus más dislocadas reacciones. Cada acción que él ejecute durante su vida no hará sino precisarlo y reafirmarlo. De la misma precisión

son víctimas los personajes. Marta no puede ser más o menos ella. Es ella misma hasta sus más mínimos detalles, y es en esa dimensión que la actriz ha de resolver el universo llamado Marta. Encontrarla en su totalidad exacta y rigurosa. Su voz es una, sus gestos suyos, no existen varias posibilidades. El camino es uno solo. Suponemos que para resolverlo no se puede ir por partes. Sería una labor infinita e imposible. Hay que resolverlo todo de una vez. Entonces el actor busca esbozos de su personaje en el vestuario, el maquillaje, el peinado y renunciando a sí mismo, a sus formas, sus ideas, sus imágenes, sus gestos, su voz, adopta el vacío como punto de partida. Su alma, su yo, su espíritu, su ser interno, en fin, realiza una acrobacia mortal.

De la misma forma como suena, esto no es simple, es una opción consciente por el camino más difícil de la creación. Y cómo no: "Lo que es bueno, siempre cuesta". Es verdad que las grandes obras demandan grandes esfuerzos y todo eso se traduce en mucho trabajo. Como un Luthier que fabrica un fino instrumento no puede hacerlo en tres días, nosotros que montamos este gran texto necesitamos también el tiempo necesario. ¿Nueve meses? Quizás. Vamos en el quinto. (Posteriormente habríamos de llegar al décimo segundo).

Hemos establecido algunas normas que nos ha enseñado el escenario: no afirmarse ni refugiarse en la utilería. Usarla el mínimo (lo que implica el máximo). No hacer transiciones, no a la psicología, no reflexionar; el público no puede perder tiempo en tratar de adivinar qué le sucede o en qué piensa el personaje, necesita la información clara y directa para no desconectarse de la acción, para seguirla con rigurosa atención. Por tanto no a los estados intermedios y ambiguos, sino estados puros, plenos, claros y siempre en progresión ascendente: "saltar de cumbre en cumbre, no bajar al valle para volver a subir la próxima cresta". Siempre arriba, sostener, he ahí la voluntad. Abolir el convencionalismo en el contenido y en la forma, no a la asociación directa de ideas (estoy preocupado por tanto me tomo la cabeza con las manos).

Necesitamos sorprendemos entre nosotros a cada acción. Es ahí donde necesitamos el coraje para crear.

No a la pausa (pasó de moda).

Respirar. Por sobre todo. Consciente o inconscientemente, pero respirar a fondo. Si hemos de representar la vida, hemos de ejecutar primero su acción básica. No a la ironía. El ironizar es una salida de comodín ante un jaque mate. Guardarla para ese momento. Si no, es muy poco interesante (además de ser demasiado fácil), ya que todo es ironizable y por tanto aplanable.

Un axioma para el actor: "mientras menos, más".

Salvo en los momentos indicados por el autor, no a la violencia física, no al forcejeo. No obstaculizar, sino aceptar, conllevar, usar, canalizar las propuestas del otro aunque estén contra mí.

Crearle al actor, aceptarlo, amarlo.

Idem al personaje.

Idem al autor.

Confiar.

Buscar hasta el agotamiento la acción, "el eje central", la columna, el por qué y para qué se cuenta la historia y que atraviesa en una sola línea continua a todos los personajes y todas las situaciones.

Verdaderamente hay aquí tanto de lo aprendido sobre Mnouchkine en esas profundas e inolvidables experiencias vividas en "El gran circo teatro", como todo lo estudiado sobre Stanislavsky, como todo lo leído o conocido sobre Peter Brook o Anatolin Vasiliev, como la experiencia de todos, mucha o poca, buena o mala, pero igual vivida y ahora compartida (en el teatro, se entiende).

Lo cierto es que "el gran teatro" es uno solo. Está regido por la verdad de una historia que nos es contada desde el plano de las emociones, lo que les sucedió en definitiva a los personajes y que, al mismo tiempo que nos es narrada, acontece ante nosotros para conmovernos ya sea vía alegría o vía dolor, al sentir que todo eso pudo o puede sucedernos a nosotros.

Damos por vivido todo lo soñado.

## UN RECUERDO, UNA REALIDAD

ECON WOLFF  
Dramaturgo

**A**nte la perspectiva de tener que resumir en unas pocas palabras mis impresiones frente al montaje de **Quién le tiene miedo al lobo**, de E. Albee, por el elenco que para este efecto reunió Tomás Vidiella en su Teatro "El Conventillo I", debo recordarme en qué contexto la vi.

Primero que nada, recuerdo que ya tuve una grata reacción cuando, por los pasillos del teatro, me llegó el soplo del nuevo proyecto en que Tomás estaba embarcado. ¿Y por qué? Porque, en primera instancia, una obra así encierra un riesgo, y ya sabemos lo que nos gusta los hombres que se arriesgan. Todos sabemos también por qué caminos anda ahora el magro público que aún cultiva la rara costumbre de ir a ver, periódicamente, qué está pasando en las tablas de Santiago, y esos caminos no lo lleva exactamente a buscar la reflexión. Todo el mundo quiere, antes que nada, entretenerse, y **Quién le tiene miedo al lobo** no es una obra que *entretenga*, al menos no en los términos en que ese grueso público —que nunca es grueso en teatro—, entiende el verbo y sus declinaciones. Lo que pasa es que E. Albee no está interesado en satisfacer esa inclinación, y entonces, su obra resultó áspera, violenta, dura y verdadera. Produce embarazo y eso contradice los cánones de la *entretención fácil*.

Como a mí personalmente eso me deja sin



cuidado, porque no le tengo miedo a que me digan verdades y me *entretengo* con ello, recuerdo que fui a ver la obra con la estremecida expectativa de volver a ver, al fin, y de nuevo, el buen teatro. Y eso es otra cosa que tengo que agradecerle a Tomás. Que periódicamente nos regale con obras que otros tiemblan en presentar, y con el riesgo de perder

dinero en ello. A Dios gracias, tiene Tomás el buen ojo de presentar también otros montajes, que le permiten volver a llenar su bolsa, y así, el teatro de Santiago tiene la bendita ocasión de poder ver, a ratos, lo que otros también deberían arriesgar para que Santiago volviera a ser la plaza teatral que fue.

Bueno, pero, después de rogar que me perdonen estas disquisiciones, que tal vez ni vengan al caso, quiero entrar en materia.

Guardo en mi memoria la impresión de que **Quién le tiene miedo al lobo** es un ritual teatral de salvaje pasión humana desatada. Tuve esa impresión y la he tenido siempre, cada vez que la he visto en sus diversas versiones, aquí y afuera, y luego también en su traspaso al cine, y cada vez que la he leído me ha cautivado su fiebre y me ha vuelto a confirmar la sensación de hallarme ante una obra de prodigiosa arquitectura teatral.

En esto debemos ser precisos, sin embargo. Un texto que se arma sobre una observación tan nítida de una realidad, con personajes y circuns-



Blanca Mallol, Tichi Lobos, Claudio Valenzuela y Tomás Vidiella. Foto: Ramón López.

tancias fácilmente identificables, en un análisis final, con una específica realidad norteamericana, nos podría inducir a pensar que nos encontramos ante un texto realista, cuyos contornos acuden a nuestro nivel de raciocinio y cuyo diseño reconocemos. La convención que le interesa a Albee es, sin embargo, otra. La trama rompe con la tradición del teatro realista de ir construyendo sobre el andamiaje de efecto que sigue a causa, ya que Albee no nos entrega, casi, argumento sobre el cual armar. Todo gira en la obra sobre un núcleo tan particular, tan internalizante, que se hace casi innecesario el diseño. Es que **Quién le tiene miedo al lobo** no es una obra *realista*, en el estricto sentido del término. Aunque todo induce a

pensarlo así, como ya decíamos, ya que es cierto que George es el típico exponente de una clase media americana, frustrada e inconformista, metida en medio de una organización social que le regatea su dignidad, como hay miles, y Marta, su esposa, la típica representante de una femineidad encumbrada a la primera plana, afluente, insatisfecha, ambiciosa, y frustrable también, la obra es sin embargo, más bien como una alegoría de esa realidad, donde los matices de lo posible se difuminan y diluyen, y donde, por ende, es posible esperarlo y tolerarlo todo. Realidad y su doble.

Emplica, aquí, Albee, una suerte de caótico diseño, basado en la reiteración concéntrica y centrífuga de los mismos motivos y las mismas

justificaciones, una y otra vez, repetitivamente, hasta dejamos claro a nosotros y a ellos, George y Marta, Honey y Nick, que sus vidas son un fracaso de hecho y un fracaso futuro, porque están basadas en el simulacro, el autoengaño, la humillación y la renuncia, que es a lo que los induce el estar dispuestos a seguirle el juego siniestro a esa sociedad alienadora. La tensión se alcanza en esa reiteración dolorosa, que al final se hace agónica, y que, sin embargo, parece aliviarse con cada sarcasmo lanzado al espíritu del que lo dice y del que lo escucha, al volar de esa increíble pirotecnia verbal, hilarante y terrible, que constituye la obra. Se maravilla uno, a ratos, de tanta imaginación, y en eso radica la magia particular de este texto.

Ahora, ¿qué es lo que hizo Tomás y su grupo con la obra? Cuando nos acercamos al teatro, lo hicimos al amparo de todos estos antecedentes. Estábamos expectantes por un lado, pero también cautelosos ante los riesgos que esta puesta, tan exigente, ofrece, y ¿qué es lo que vimos? Vimos lo que esperábamos, y una vez más nos conquistó el innegable atractivo de la obra. Vidiella muestra todo el veneno contenido y amargo de su personaje y nos hunde en medio del estómago su lámina de acero. Nos exultamos con su ingenio mordaz. Algo se hunde en nosotros cuando lanza sus dardos y se devuelve como una risa dolorosa y contenida desde nuestro mismo interior, porque su estocada clava el centro de nuestra conciencia. Lo mismo Blanca Malloj y su personaje. Una matrona repleta de virulenta malignidad, dolida y herida en su entraña más íntima, que devuelve los golpes que recibe, a lengüerazos. Marta, la que no soporta ser querida, la que todo tolera menos demostrar alguna flaqueza. La que tiene todo su mundo arreglado al nivel de su íntima, desgarrada y terrible soledad de mujer y ser humano, y que no soporta debilidades ni complacencias. Y entre ellos, la nueva pareja, como dos conejos en jaula de fieras. Réplica torpe e ignorante de lo que podrá sucederles si no despiertan a tiempo y abandonan esa fatídica ambición que los ha llevado a ese fatídico puesto, en esa fatídica universidad que sólo les promete

convertirlos, con los años, en esas dos pobres y heridas fieras que son sus anfitriones de esa noche.

La producción está bien. Tomás y su grupo lo saben, porque han trabajado mucho y han trabajado bien, y ése siempre es un buen comienzo para la satisfacción artística. Además hay talento ahí, y hay una entrega fiera al fiero texto. Confieso que nunca había visto a Blanca con tal despliegue de ciega entrega a su personaje y eso me emocionó. Suda esa producción una seriedad profesional y un respeto que conmueve. Creo también que Willy Semler nos mostró, aquí, lo que tiene, y que nos hace mirar esperanzados al futuro, en un país ta-caño en buenos directores. No vi complacencia en ninguna parte, ni de la barata ni de la otra. No vi concesiones a un público hipotético que quisiera que el espectáculo tal vez no les dijera lo que temen, y que les permitiera escamotear la tremenda realidad que allí chilla. No, no hay complacencias, y todos ellos, los cuatro, se muestran tan feos, heridos y terribles como son. Tanto, que desde aquí, desde estas palabras, lo afirmo. Ojalá fuera a ver esta producción más público de Santiago, del que se oculta en sus casas para no saber, y que hoy, horriblemente, hace legión. Creo que necesita esta obra, para entender qué diablos pasa y para que, a la postre, la vida les pese menos.

Hay, sin embargo, un aspecto que quisiera agregar y que dice relación con una cierta impresión que me asalta, cada vez que veo o leo la obra, y cómo el montaje podría obviarlo. Podría parecer contradictorio con todo lo dicho anteriormente, pero tal como está escrito el texto, adolece para mí de cierto artificio insincero, para decirlo de algún modo. ¿Y por qué digo esto? Porque tal como está, la obra me parece a ratos más un ejercicio para golpearnos entre los ojos y dejamos aturdidos, para maravillarnos con el magnífico fuego de artificio de su lenguaje, que para exponer la real dimensión de esa pobre gente, porque me pregunto: ¿vemos aquí, en verdad, realidades humanas en tridimensión? ¿No se trata de un enfoque hecho exclusivamente desde sus muertes y desde la agresividad con que se defienden de ella? Es atractivo



Tomás Vidiella y Blanca Mollo. Foto: Ramón López.

eso. Es tentador. Permite usar la pirotecnia, pero, ¿dónde están, en verdad, sus vidas? Marta muestra fijaciones obsesivas con hechos que, en una meditación final, son de menor cuantía. ¿Triunfar? ¿Es

eso todo? La fijación con su padre campea por toda la obra, pero, ¿qué más hay? George no cumple con la imagen que se ha trazado, ¿pero qué más? ¿Qué hay de querible en él? ¿Puede el texto convencernos que, algún día, ella se refugió en él? ¿Algún día? ¿El primero? ¿O fue siempre, así, su relación? ¿La imagen del fracaso para poder descargar en él la ira frustrada? ¿Y ella, fue alguna vez para él otra cosa que esa matrona de sexo expuesto, pueril, brutal en su encono, reflejo de su estéril virilidad? ¿Es ella sólo un sexo fugitivo y sarcástico, en sus cremas, sus arrugas, sus gritos? ¿Puede convencernos Albee que, algún día, ella lloró en él y fue hija y niña para él? ¿Cuáles fueron sus gustos en común? ¿Sus locuras comparadas?

Creo que el montaje tiene eso, además, de mérito. Tal vez sin proponérselo explícitamente, "El Conventillo I" aportó la intromisión de nuestra alma latina en el espíritu de la puesta, y la revistió de cierto dolor del cual el texto original escasea. Un dolor débil que nosotros sabemos mostrar mejor. Un desamparo.

No sé, son sólo impresiones. El hecho es que, a la postre, la grandeza de la obra queda, porque toca resortes muy esenciales. Nada de esto invalida la magnífica expresión de destreza dramática que la obra es y del terror que inspira.

Debemos agradecerle, reitero, que cada cierto tiempo, Tomás nos ofrezca estos espectáculos que nos recuerdan el teatro de los buenos tiempos. Ojalá hubiera más.

## ILUMINACIÓN TEATRAL\*

**BERNARDO TRUMPER**

Escenógrafo y diseñador de iluminación

### LA LUZ Y EL ARTE DE ILUMINAR

Al tomar la Biblia en el Capítulo I del Libro de Moisés, comúnmente llamado **El Génesis**, leemos:

En el principio creó Dios los cielos y la tierra.

Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la haz de las aguas.

Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz.

Y vio Dios que la luz era buena; y apartó Dios la luz de las tinieblas.

Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche; y fue la tarde y la mañana un día.

Luz y Divinidad se han identificado siempre con el pensamiento humano, con la vida misma. Pensar en la luz es, de alguna manera, como una actitud religiosa. La luz ha sido asociada con lo



Bueno, la Vida, el Amor. La oscuridad con lo Malo, la Muerte, el Odio.

La filosofía se ha preocupado de la luz desde que surge la historia, pero la luz ha tenido un carácter divino desde el nacimiento del hombre. El carácter religioso dado a la luz y que es de origen oriental, señala que "La luz es una realidad superior privilegiada, que es Dios mismo o es de Dios"; y establece, también, que "La luz es incorpórea y resulta un intermediario entre el mundo incorpóreo y el mundo corpóreo."

Otra característica filosófica propia de la Edad Media dice que "La luz es la forma general, la esencia o la naturaleza de las cosas corpóreas". San Agustín da a la luz la condición de todo conocimiento verdadero y de toda comunicación de verdad que, partiendo de Dios, ilumina directamente el alma y la guía; es el concepto central de la filosofía agustiniana.

La vida del hombre está determinada, física y psicológicamente, por la luz; la luz influye en el comportamiento humano, en nuestras emociones, actitudes y respuestas. La luz nos permite rechazar y dejar de lado la oscuridad. De ahí que para el vidente es la gran fuente del conocimiento sensible. Aunque intangible, la luz es un elemento vital.

\*Discurso de incorporación a la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile del escenógrafo e iluminador Bernardo Trumper. Texto editado por el escenógrafo Ramón López.

Iluminar significa clarificar ideas, exponer algo a la luz para ser conocido; se asocia con la acción del entendimiento activo, del reconocimiento de la verdad.

El arte de iluminar reside en la grandeza mágica de la luz y en la energía vital o cualidad de generar vida, que la luz posee. La iluminación es la más nueva de las artes teatrales. La danza, la música, la actuación, la dramaturgia, la arquitectura teatral y la escenografía, tienen siglos de tradición; pero solamente desde el desarrollo de la luz eléctrica, a fines del siglo XIX, la iluminación ha sido capaz de desempeñar un papel de importancia sobre un espacio escénico. No han pasado aún cien años desde que la luz se introduce en el teatro como arte.

La iluminación como arte —medio expresivo— surge como una necesidad, como una rebelión contra el orden establecido y el artista crece como oposición a aquellos seres sin atrevimiento que temen las posibilidades de nuevas ideas, porque las nuevas ideas pueden destruir viejos prejuicios. Es curioso, y por eso lo destacamos, que el arte de la iluminación nace conceptualmente, en un claro y perfecto enfoque teórico, mucho antes que se realice cualquier experiencia concreta. El visionario que reacciona contra los viejos prejuicios es Adolphe Appia, quien establece su visión teórica alrededor de 1895, pero sus ideas no logran expresarse totalmente sobre un escenario sino después de 1920, cuando el desarrollo tecnológico permite su concreción. Esta anticipación del futuro que nos entrega Appia corresponde al concepto romántico del artista —visionario, soñador—, concepto contra el cual él se está rebelando; es así como establece el puente entre esa concepción decimonónica y el concepto contemporáneo del artista, que, sin dejar de lado la intuición, procede a pacientes interrogaciones de la materia y hace uso de avanzados medios técnicos para investigar nuevas formas de expresión que se transformen en un progreso artístico.

Como todo arte, el propósito esencial de la iluminación es comunicar aquello que no puede

ser comunicado de otra manera. El artista iluminador usa la luz, de la misma manera que otros usan las palabras, para enunciar, expresar y comunicar ideas o emociones, y en este sentido la luz posee un poder mágico de revelación que no es característico de otros lenguajes artísticos.

Cuando la luz pierde su conexión teológica, adquiere una connotación poética. Si aceptamos que en la poesía se pueden distinguir tres concepciones fundamentales que son:

La poesía como estímulo

/o participación emotiva

La poesía como verdad

La poesía como modo

/privilegiado de expresión,

entonces la luz es poesía.

Veamos, primero, la luz como estímulo emotivo: la iluminación le da a las cosas sentido y pasión, las convierte en fantasía; la luz nos permite llegar a la empatía con los objetos y sujetos que ilumina, nos proporciona esa capacidad de participación en las ideas o sentimientos de otros, la unión o la fusión emotiva con otros seres a través de la experiencia estética. La luz tiene la facultad de animar la materialidad bruta del entorno. La luz es un estímulo de las emociones. Es el estímulo evocador.

La luz como verdad nos lleva al sentido de que ver es uno de los principios del conocer. La percepción visual es una actividad cognoscitiva. Es el pensamiento a través del sentido de la vista. Es el conocimiento sensible, no el conocimiento de la razón.

Y si vemos la luz como modo de expresión, iluminar es intencionar con intensidad expresiva, esto es, otorgar significado con libertad creadora.

La luz como la poesía es un lenguaje cargado de significados. En este sentido, ¿no es la luz de por sí una metáfora? El teatro es en sí mismo una metáfora. Una forma superior de comunicación artística. La luz en el teatro es un tropo, es una forma de dar un significado poético mediante este intangible y vital elemento. Es así como a través de la luz expresamos una realidad que es, al mismo

tiempo, más exacta y más misteriosa que la realidad misma. Esto corresponde al concepto aristotélico de verosimilitud en su más amplia acepción. Aristóteles, en su *Poética*, dice: "es necesario dar preferencia a lo imposible que es verosímil sobre lo posible que resulte increíble; ... pero cuando el poeta hace entrar en la obra lo irracional, sabiendo darle un aire de verdad, puede conseguirlo, a pesar del absurdo"; y agrega: "... el imposible que convence es preferible a lo posible que no es convincente." Todo esto corresponde también al concepto platónico de *simulacro*: una copia idéntica de un original que nunca ha existido. La iluminación, este arte que se disipa, debe convertirse en el simulacro estético perfecto. Si el iluminador no tiene imágenes poéticas, soñadoras, visionarias y apasionadas en su mente, no podrá usar la grandeza mágica de la luz, no será capaz de proyectar imágenes sobre la fantasía vidente. Solamente esta actitud poética nos permitirá otorgar significados con libertad creadora, al usar los signos lumínicos como códigos flexibles.

Bob Salzer, diseñador teatral norteamericano, en un artículo publicado en *Theatre design and technology*, plantea que las metáforas poéticas, que son parte del lenguaje teatral, nos vinculan y enlazan con otras culturas a través del común lenguaje del alma, un lenguaje que es psicológica y espiritualmente más real que la razón; y dice: "Nuestros mensajes metafóricos deben ser precisos y poéticamente misteriosos".

La luz tiene un carácter prodigioso, mágico; posee el poder de producir de la nada, frente a nuestros ojos, algo que nos deja asombrados, perplejos. La luz posee, para quien sabe utilizarla, la cualidad de crear profundas sensaciones, aquellas que sólo los grandes poetas saben cómo crear.

#### LAS FUNCIONES DE LA LUZ

La iluminación teatral es una actividad creativa y es un error común pensar en la iluminación como un problema exclusivamente técnico; la iluminación en el teatro es más un problema de

"*Salomé*", iluminación de Bernardo Trumper.



sensibilidad que de electricidad. Planificar y ejecutar un efecto sensorial intencionado es la tarea del diseñador y de sus colaboradores.

El mayor problema para hablar del arte de la iluminación teatral es que no se puede establecer reglas. Hay solamente metas y esperanzas. Cumplirlas depende no sólo de la técnica, sino del temperamento, esa constitución tan particular de cada individuo, y que reside en la percepción de la luz como algo vivo, capaz de producir en otros reacciones vitales. El uso creativo de la luz se ha convertido en un arte que permite elogiar la vida.

¿Cuáles son estas metas y esperanzas? Las metas se traducen en objetivos y propósitos artísticos, reflejados en las funciones que la luz debe cumplir en el teatro. El propósito fundamental del diseño de iluminación es provocar y controlar las reacciones emotivo-visuales del espectador con intencionalidad creadora y en perfecta comunión con el contenido interno de un texto dramático o de una partitura musical.

Las funciones de la luz señalan el fin al que se tiende, la cosa que se desea, la cualidad o la realidad percibida, la imagen de la fantasía, el significado expreso o el concepto pensado. El objetivo final se logra a través de las acciones que el diseñador debe realizar para alcanzar este propósito y las funciones de la luz son las formas peculiares y los caminos mediante los cuales se puede esperar que ella sirva para interpretar una obra.

## **VISIBILIDAD (LA PRESENCIA DE LA LUZ)**

Sin luz nada existe visualmente para el ser humano. Es por esta razón que la visibilidad, como función, es tan importante en una producción. ¿Qué entendemos por visibilidad? Es poder mirar, es ver, es percibir y es revelar. La luz es el intermediario entre el mundo incorpóreo o interno y el mundo corpóreo. En el momento en que la visión adquiere un carácter más allá de la mera visibilidad, empezamos a considerar la iluminación como Arte.

La iluminación se distingue de la mera visi-

bilidad en virtud de su poder de expresión. Esto se logra por la selección de qué es lo que queremos ver y en qué grado de importancia en relación a otras cosas y cómo o en que forma lo queremos ver. Así la luz contribuye a poner atención, dirigir, enfocar la atención en aquello que es importante para el drama en un momento dado.

Nuestro deber principal en el teatro son siempre los intérpretes, el escenario les pertenece. Son los intérpretes los que nos comunican la obra. Ellos la interpretan. Son los que deben dominar la escena. Salvo alguna excepción, nuestra tarea es hacer que ellos y su entorno se vean. Hacerlos visibles. Pero de una manera particular. La luz que los ilumina no es la luz de la vida diaria. Es más definida, más rápida, más expresiva. Es un medio para dar la impresión de algo. Ya hemos dicho que desde el momento en que ver es algo más que la mera visibilidad, el concepto de arte entra en la iluminación. Esta función-acción consiste en:

### **SELECCIONAR EL GRADO DE VISIBILIDAD QUE PERMITA CONTROLAR LA ATENCION DEL ESPECTADOR.**

Sí, controlamos la atención del espectador poniendo luz donde queremos que se concentre la atención con un propósito de revelación muy definido, pero al mismo tiempo esta luz tiene que ser algo fuera de lo ordinario, fuera de lo común. Nuestro propósito es dar por medio de la luz una impresión que haga que el intérprete exista expresivamente en "su" mundo. Debe ser como un aura que manifieste la realidad de su personaje para que el espectador lo perciba y lo comprenda fácilmente. Robert Edmond Jones, el gran escenógrafo norteamericano, habla de una luz "lúcida", clara en su expresión, sagaz, perspicaz. Es como la luz divina, que permite el conocimiento y el entendimiento. Es como la luz que Rembrandt pone sobre sus personajes; no vemos sólo las facciones de la persona, sino su personalidad, su alma. La visibilidad no es solamente el ver afuera, el exterior de un objeto o sujeto, sino ver su interioridad, su ser íntimo.

## MOTIVACIÓN (LA LÓGICA DE LA LUZ)

Siempre la luz debe tener una lógica para no confundir al público. La luz corresponde a la existencia de una idea y aunque esta idea sea absurda, si sabemos darle un aire de verdad, resultará convincente y verosímil. El teatro es un arte virtual y en ese sentido el realismo de la luz se basa en la forma de unión que hacemos del mundo fantástico e imaginario del teatro con el mundo racional.

Hablamos de motivación, como otra función, en relación al significado que la luz proyecta sobre el escenario. En este sentido la luz tiene el poder de crear un medio ambiente sobre la escena; el medio ambiente incluye todas las circunstancias externas que rodean la acción: el lugar, el tiempo, el clima, la época, las características históricas de un período, las determinantes socio-culturales del contexto en que la acción se desarrolla.

Los personajes están rodeados por un ambiente. El espectador debe tomar conciencia, percibir cada instante a medida que el tiempo transcurre. Tiene que comprender el entorno que rodea la acción. La luz debe ser ilustrativa, no en su acepción de adorno sino en dar luz al entendimiento, responder a la existencia de una idea. De esta manera comprenderemos mejor a los personajes, los veremos con mayor claridad, en forma más lúcida. Al abrirse el telón se abre también un mundo, un mundo nuevo, el umbral de una nueva experiencia; la experiencia en que se moverán los personajes. Decimos, junto con Edward Gordon Craig, que la lógica de un sueño es mejor para el arte del teatro que la lógica de la realidad. La luz debe contribuir con presteza a este conocimiento y a esclarecer su evolución a medida que penetra la escena. El escenario se convierte en un microcosmos. En esta segunda función el diseñador debe:

INTERPRETAR EL SIGNIFICADO DE LAS CIRCUNSTANCIAS O MOTIVACIONES AMBIENTALES QUE RODEAN A LOS PERSONAJES Y OBJETOS PARA TRADUCIRLAS EN SIMBOLOS IDENTIFICABLES POR EL PUBLICO.

Debemos buscar constantemente nuevos elementos simbólicos, dentro de las categorías de espacio y tiempo, que interpreten las circunstancias ambientales que rodean a los personajes de un texto dramático-teatral, de una ópera o ballet. Estas circunstancias van más allá de los efectos naturales que requiere el teatro realista o naturalista. El entorno, clima o ambiente que circunda a las brujas de *Macbeth*, o a la aparición del fantasma de *Hamlet*, debe ser tan verosímil, estar tan motivado, como el sol de amanecer que cae sobre Osvaldo Alving en la escena final de *Espectros* o la romántica luz de luna en la escena de amor en *Don Juan Tenorio*. En este sentido, la lógica de la luz está directamente relacionada con el estilo de la obra y de su representación, desde el realismo-naturalista hasta las formas más abstractas o artificiales de producción. Las diferentes convenciones en el uso de la luz deben tener por objetivo hacer verosímil aun las motivaciones más absurdas.

Pero no debemos olvidar que el acontecimiento teatral no tiene existencia sin un sujeto sensible que se sitúe en una adecuada posición de observación. Así como sin luz no hay visión, tampoco hay visión sin un sujeto conocedor que responda a los estímulos visuales.

## COMPOSICIÓN (LA MELODÍA DE LA LUZ)

Pintar con luz es una frase comúnmente usada para referirse al efecto estético del "cuadro visual". En general, en esta función se aplican las normas con que se juzgan las artes plásticas.

Si bien es cierto que los juicios de valor aplicados a la pintura, a la escultura y a la arquitectura rigen también para el arte de iluminar, este arte posee elementos que lo diferencian específicamente de las otras artes visuales.

La luz es un arte de cuatro dimensiones: espacio más tiempo; pero el tiempo en sí posee, en relación a la luz, no solamente duración, sino que ritmo y melodía, está lleno de posibilidades producto de la secuencia de acciones que existen en el teatro. Es, además, el tiempo de la imaginación.

La luz, como parte orgánica de una teatralización, es un diseño en el espacio con variaciones en el tiempo, un tiempo que no es real pero que puede ser posible, y presenta problemas de proporciones y secuencias en relación a ese organismo vivo que es el teatro. El movimiento, como realización de lo que está en potencia, es parte fundamental de la composición en la iluminación teatral.

En la naturaleza la luz no es estática y, generalmente, cuando miramos una puesta de sol o un cielo tormentoso, lo que nos atrae estéticamente es su cambiante calidad. En el teatro, al trabajar con un texto o una partitura, el movimiento o cambio es premeditado, intencionado, con una motivación emocional. No es de ninguna manera casual. Es un porvenir intuido.

La puesta en escena de una obra y su teatralización, es un sistema, un conjunto solidario de elementos que configuran un todo integral dentro de un contexto cuyo equilibrio dinámico depende de las interacciones e interdependencias de las partes. La luz en el teatro es un medio de expresión subordinado a todos los elementos que conforman este organismo que "vive", a su vez, por la presencia de la luz.

Las leyes de armonía y equilibrio que regulan cualquier organismo vivo son aplicables al sistema teatral. Dentro de este sistema el actor y la luz juegan los valores más activos. La luz en sí es un organismo vivo, animado; respira, se mueve, crece y decrece, se ruboriza y empalidece, se altera y se tranquiliza; pero este rol, como forma dramática, surge de la esencia del texto o de la música, y revela su poder expresivo en tanto entra activamente al servicio del intérprete. El actor, cantante o bailarín, por su parte, deben tener conciencia del poder de revelación que otorga la luz y cómo ésta contribuye no sólo a su apariencia física sino a



"Visperas", iluminación de Bernardo Trumper.

proyectar el significado de la esencia más íntima de su personaje.

Esta tercera función, que tiene que ver básicamente con valores estéticos, es tal vez la más fácil de abordar, y al mismo tiempo la más peligrosamente difícil:

**CREAR UNA SECUENCIA DE IMAGENES ESTÉTICO-VISUALES, EN RELACION A LA ESTRUCTURA RÍTMICA DE LA OBRA, QUE PRODUZCAN SATISFACCIÓN EN EL ESPECTADOR.**

No es suficiente hacer una secuencia de cuadros plásticamente bellos, que guarden relación armónica con todas las leyes de la composición de las artes plásticas; tenemos que dar por medio de la luz algo fuera de lo ordinario, revelar la estructura interna, hacer visible su melodía. Un profundo conocimiento de las artes del espacio y del tiempo ayudarán al diseñador a realizar su tarea, siempre que sabiamente ponga estos conocimientos al servicio de la obra. Sin embargo, además de usar bien sus conocimientos, la iluminación de una obra debe contener un elemento de sorpresa, un sentido de creación que dé como resultado una experiencia única.

El diseño de una iluminación es comparable a la ejecución de una composición musical. Esta

melodía debe ser la misma que tiene la obra que estamos iluminando. Una obra respira, se acelera, se calma, llega a un clímax, se relaja, vuelve a intensificarse. La luz debe diferenciar estos diversos estados emocionales y establecer con claridad su secuencia melódico-dramática. La unidad plástica de la escena se hace continua a través de su partitura lumínica. El movimiento de la luz nos revelará aquellas cosas invisibles, esas cosas que se perciben por la visión interior, por el ojo interno del ser humano.

La luz posee un poder de unificación de todos los elementos de una producción escénica. Es importante señalar que cualquier manifestación externa de la luz, cualquier juicio estético que la luz provoque sobre el escenario, solamente adquiere validez cuando establece la exacta relación entre la esencia interior del drama y la expresión que de ella resulta.

### **ATMÓSFERA (LA INTENCIÓN DRAMÁTICA DE LA LUZ)**

Crear una atmósfera, un clima emocional, es hacer perceptible las intenciones dramáticas de una obra. Es expresar la esencia interior del drama.

Crear una atmósfera adecuada al drama significa poner de manifiesto las condicionantes esenciales de la existencia de sus personajes, de su conducta y comportamiento y sus relaciones con ese mundo que los rodea y con los otros seres humanos que también forman parte de ese mundo.

Creemos una atmósfera con la luz solamente cuando somos capaces de tocar las cuerdas sensitivas del público. La luz debe permitir al espectador desarrollar su capacidad perceptiva, hacerlo penetrar, descubrir, conocer, maravillarse ante la esencia interior de la obra. Entramos de lleno en el terreno de los efectos psicológicos, de los sentimientos y de las emociones. Es la manifestación de las sensaciones más o menos inconscientes despertadas por cualquier experiencia visual. Crear atmósfera es producir el estado anímico que per-

mita la evocación de respuestas emocionales.

La iluminación escénica no sólo consiste en poner luz sobre objetos que la reflejen —intérpretes, escenografía, utilería—, sino en poner luz sobre ideas. Se trata de "iluminar" la obra, sacar a la superficie las ideas y emociones que contiene. La luz se convierte en un instrumento de expresión. La luz es comparable a la herramienta de un escultor, al pincel de un pintor, a la pluma de un poeta o a los medios de expresión de un músico. Tal vez la música es la que se aproxima más a la luz en su poder de establecer con rapidez un clima emocional. Por medio de la luz se establece el flujo emocional del drama. Debemos estudiar bien las relaciones entre la luz y las reacciones psicológicas del ser humano para:

### **EXPRESAR LOS ESTADOS DE ANIMO MENTALES Y EMOCIONALES CORRESPONDIENTES AL DRAMA, PARA QUE SEAN CAPTADOS, SENSIBLEMENTE, POR EL ESPECTADOR.**

El secreto, si es que hay un secreto, reside en nuestra percepción de la luz en el teatro como algo vivo. La actividad vital del diseñador de iluminación debe estar plena de imágenes poéticas, visiones y pasión; solamente de esta manera, podrá expresar estados de ánimo mentales y emocionales, y transmitirlos al espectador.

El diseñador, evocando en sí mismo un sentimiento o emoción que una vez ha experimentado, procede a dramatizar para otros que, a su vez, han sentido algo similar. El diseñador traduce este sentimiento en el escenario, a través de claroscuros, del uso melódico de la luz, produciendo tensiones y equilibrios, de manera que el público pueda darse cuenta, al participar de un espectáculo, que lo que ve ante sí es algo profundamente sentido, que estimula su subconsciente y despierta sus emociones ancestrales de temor, alegría, amor, inquietud y otras tantas múltiples sensaciones. El deber del diseñador es crear la atmósfera que logre estimular sensorial y emotivamente al espectador.

Las funciones de la luz cumplen el funda-

mental propósito de mantener la unidad integral expresiva de la escena y, por esto mismo, la iluminación no puede ser tratada independientemente de los otros elementos de una producción; debe formar parte de la personalidad estructural de la obra y de su puesta en escena. Es en la estructura teatral integral donde cada organismo debe ser percibido por sí mismo al mismo tiempo que por el conjunto que constituye. La iluminación debe alcanzar esa condición de unidad y armonía artística que la haga inseparable del todo.

## ESPACIO ESCÉNICO Y LUZ

La luz define el espacio a que se extienden las influencias que emanan del alma o espíritu de los personajes. El iluminador tiene el poder de hacer surgir el espacio y también de hacerlo desaparecer.

No podemos dejar de mencionar nuevamente el sentido mágico del teatro. El espacio escénico es mágico en cuanto su potencialidad no es descubierta anticipadamente, sino va encauzando sus posibilidades en forma imprevista para el espectador. Este espacio se va creando en el acontecer, no es, va siendo; va desarrollando su potencialidad, sus posibilidades de ser, con la acción dramática. Es un espacio que surge con la acción, no antes; sin este acontecer dramático no tiene existencia teatral ni significado.

Cuando nos referimos al espacio escénico, no estamos hablando del espacio físico, matemático; en el teatro el espacio es virtual, ilusorio, tiene la virtud de producir un efecto, y la acción de los intérpretes, aun siendo física, es también virtual. La acción dramática es un acontecer que tiene lugar en el espacio y en el tiempo, pero estamos hablando del tiempo de la imaginación y del espacio de la ilusión. El espacio que se nos representa en teatro es aparente; por muy realista que sea, no es real. Debemos tener siempre presente el sentido de mundo ficticio que despliegan las obras de arte por medio de su materialidad.

El escenario es sólo un sitio, un lugar, un espacio geométrico. El espacio escénico como espacio virtual es una ficción de la mente y de las emociones. De ahí que el lugar, el escenario, adquiere características de espacio escénico solamente en el acontecer dramático. Los límites físicos de un escenario son sobrepasados por la virtualidad del espacio escénico. El espacio escénico, espacio dramático, no tiene límites, es teatralmente infinito. La virtualidad es su naturaleza esencial y está lleno de potencialidades artísticas. El iluminador debe contribuir y estimular estas potencialidades y para esto debe tener en consideración la naturaleza simbólica del espacio dramático.

El espacio escénico opera como forma significativa sobre el espectador; la iluminación, que crea espacio, intenciona esta significatividad proponiéndole, al espectador, un determinado modo de hacer posible el mundo y a los seres humanos en él. La luz nos permite evocar este espacio fluctuante y efímero en las mentes y emociones del público a medida que la obra transcurre. Esa es la magia y el poder grandioso de la luz. Es por esto que el iluminador debe ser un poderoso mago y, más aún, debe tener la percepción espacial de un artista, de un hombre que sueña, que ve más allá de la realidad. El iluminador maneja las posibilidades emocionales del espacio.

Nuestro arte está sujeto, como todo arte, a un proceso de comunicación, y a pesar de que el vocabulario visual que empleamos es mágico y prodigioso, no podemos olvidar que la respuesta final, la recepción de esta información estética, está en el ojo y en la mente, en la capacidad perceptiva del espectador.

En este proceso de comunicación que es el teatro, el iluminador, que actúa como artista-comunicador, debe producir signos, expresiones simbólicas, que sirvan de estímulo para el comportamiento creativo del público que debe interpretar el simbolismo de los estímulos lumínicos como mensajes metafóricos. La iluminación teatral es este sistema de símbolos y este conjunto de mensajes metafóricos que llamamos Arte.

# LA APARIENCIA COMO IMAGEN

**EDITH DEL CAMPO OVIEDO**  
Diseñadora teatral y docente  
Foc. de Artes II. de Chile

**A** un suponiendo que uno sea indiferente a la moda en el vestir, nuestra vestimenta habla mucho de lo que somos y de cómo nos vemos a nosotros mismos.

Son muchas las personas que recurren al poder de la apariencia para influir en su auto-estima, en sus estados de ánimo, en su humor, o para causar alguna impresión en los demás.

El significado transmitido por la apariencia estimula profundamente la imaginación y la percepción, no sólo del observador, sino también la del portador de ella.

Las personas somos animales sociales y la vestimenta es un invento social. La apariencia nos informa sobre nuestro nivel socioeconómico, nuestra actividad profesional, nuestras prioridades éticas, nuestra estética, nuestras características psicológicas, nuestras preferencias, nuestros gustos.

La vestimenta es un poderoso medio de comunicación visual que informa quiénes somos, quiénes no somos y quiénes nos gustaría ser.

La sabiduría popular aconseja a no desestimar las primeras impresiones. En el encuentro con algún extraño, no nos privamos después de algunos segundos de formarnos juicios acerca de sus gustos y preferencias. A pesar de que a menudo las primeras impresiones son erradas, la tendencia de los psicólogos es la de persistir en la evidencia de lo contrario.



La vestimenta es una importante fuente de información altamente visible y está repleta de matices acerca de las experiencias de su portador.

Partiendo de estas conclusiones, nos acercamos al objetivo de este artículo, ya que la apariencia incide directamente en un comportamiento, en una conducta, en un estilo de vida, en una manera de vivir.

La suma de prendas que componen una vestimenta nos comunica una apariencia determinada, o sea, un comportamiento. Las personas son más auténticas (legítimas) cuando se visten más adecuadamente a lo que son. Es decir que hay una correspondencia directa entre lo que son y la imagen que se desprende de su apariencia.

El término moda significa 1) hábito, 2) costumbre, 3) preferencia, y no siempre está relacionada con la vestimenta.

A través del tiempo, la vestimenta ha ido evolucionando y con ello se dio comienzo a la historia del vestir. No nos detendremos en este punto, ya que mi objetivo apunta hacia otro aspecto del vestuario.

## DISFRAZ Y CARACTERIZACIÓN

En nuestros ámbitos normales de personas integradas a una sociedad, el alterar la apariencia con vestimentas que comprenden prendas de otras épocas, países, edades, psicologías, oficios, etc.,

se le considera disfraz. Con este término estamos diciendo que no hay identificación entre la conducta interna o comportamiento y la comunicación que nos brinda la apariencia externa. Esta apariencia alterada nos está dando una imagen distorsionada de lo que realmente somos.

Pareciera ser un íntimo deseo del ser humano el dejar de ser por momentos lo que realmente somos, alterando nuestra apariencia y transformarnos en otro ser. Este anhelo nos lleva a disfrazarnos y con ello a vivir la ilusión de un comportamiento diferente.

En el disfraz hay falsedad, el comportamiento o psicología de la persona no cambia con sólo alterar su apariencia.

En el ámbito del escenario, el equivalente a esta alteración de la apariencia la llamamos *caracterizar*. La caracterización es un proceso largo, ya que en ella están involucradas varias etapas de transformación.

El intérprete (actor), a medida que va creando su personaje, va lentamente alterando su comportamiento. Está anulando su yo para transformarse en el otro (el personaje).

No me corresponde hablar de las técnicas de actuación que están al servicio de los actores para la construcción de sus personajes. En líneas generales la voz, la expresión corporal, el estilo dramático, etc., son algunos de los aspectos que el actor utiliza para que el *personaje* que ha creado adquiera verdad frente al público que observa la representación.

En esta verdad virtual, también participa la transformación de la apariencia. Esto nos lleva a nosotros, los diseñadores de vestuario escénico, a proponer una vestimenta adecuada para el personaje que el actor ha construido.

## PERSONA Y PERSONAJE

Parece obvia la diferencia de estos dos términos; sin embargo, para aquellos que no pertenecen al mundo del espectáculo, les es muy difícil diferenciar entre uno y otro.

Lo que el público ve en una representación dramática es el comportamiento o conducta de los personajes en relación a un tema o conflicto determinado. Los personajes son seres ficticios nacidos del texto dramático e interpretados por personas (actores).

Una excelente actuación, sumada a la caracterización adecuada, nos brinda la imagen real de un personaje, ya que hay total correspondencia entre su comportamiento y la imagen que percibimos a través de su apariencia. El personaje sólo existe en el tiempo que dura la representación teatral.

Es tan común la confusión que sufren algunos espectadores después de presenciar una brillante actuación que, sin mayor conciencia, esperan o creen que los intérpretes continúan en la vida privada con la misma apariencia del personaje que han representado. La persona es un ser real. El personaje es ficticio, sólo existe arriba del escenario.

Son muchas las desilusiones sufridas por el público al tener la oportunidad de conocer *fuera del escenario* a su actor favorito. ¿Qué esperaban de éste? Seguramente la misma apariencia que vieron en alguna representación teatral.

Este análisis sobre persona y personaje me lleva a hablar de la gran responsabilidad que nos cabe a los diseñadores de vestuario escénico en la *transformación* de un actor (ser real) en personaje (ser ficticio).

## EL VESTUARIO EN LA REPRESENTACIÓN DRAMÁTICA

Cuando se habla de vestuario, uno inmediatamente lo asocia con prendas de vestir que sumadas conforman una moda (preferencia).

En el medio de espectáculo se requiere *vestir* a los actores para convertirlos o transformarlos en determinados personajes.

Para mí el término *vestir* no dice lo que realmente sucede en la construcción de la apariencia visual de un personaje. Esta *construcción* visual



Actor del teatro "Le Soleil" eligiendo telas para la caracterización de su personaje Enrique IV.

que comúnmente llamamos diseño, es una propuesta de caracterización en la que están involucrados varios aspectos: peinados, maquillaje, tocados, sombreros, accesorios, ropa, joyas, calzado, etc, que sumados *deberían* darnos la imagen de la apariencia requerida.

Es un error común suponer que diseñar vestuario es sólo proponer ropa adecuada. La propuesta de un diseñador debe ir mucho más allá de una mera composición decorativa. Los adjetivos hermoso, bello, bonito, feo, etc., poco nos dice de lo adecuado, sugerente, creativo, del trabajo de caracterización pretendido por el diseñador.

No es raro escuchar comentarios justificados de algún espectador al expresar en forma peyorativa: ¡En realidad Ofelia se veía disfrazada! ¿Qué conclusión sacamos de esta opinión? Simplemente que la apariencia de Ofelia en una ver-

sión determinada, no nos comunica para nada el espíritu del personaje.

Este personaje, ya sea por lo que se desprende de la lectura del texto dramático o por la propuesta del director, posee características únicas que de alguna manera deben ser comunicadas por su apariencia.

## CÓMO LOGRARLO

Difícil plantearse "el cómo". Existe un proceso casi tradicional en relación a las etapas del proceso de creación de la apariencia o caracterización en términos de una propuesta plástica-pictórica.

Debemos conjugar en una ilustración llamada boceto o figurín las imágenes que nos comunica el texto dramático, con la propuesta que el director pretende en la obra. Sucede a menudo que el concepto de formas, color, volúmenes, etc. que el diseñador propone no coincide para nada con las pretensiones de los intérpretes. Esto nos

lleva a buscar soluciones que concilien las visiones del director, del diseñador, del intérprete. ¡Difícil tarea! Qué simple sería realizar sólo lo que el diseñador propone.

No se trata de hacer concesiones. El teatro es un arte colectivo y como tal es importante considerar la opinión de los otros integrantes.

Es absolutamente necesario que el diseñador participe desde el inicio del montaje, en los primeros trabajos de mesa, en el análisis de personajes, en las lecturas dramatizadas, etc.

En nuestro medio, el período de montaje resultaba bastante desafiante para un diseñador. No existe la instancia o etapa en que director y diseñadores inicien un trabajo *previo* de lo que sería la propuesta plástica-visual del montaje.

Como procedimiento, pienso que sería de gran beneficio para los intérpretes que éstos cono-

cieran de antemano cuáles serían las propuestas de escenario, vestuario, utilería e iluminación. Creo que con estos antecedentes, el actor estaría en conocimiento de las apariencias que el diseñador propone y que el director lógicamente ha aprobado, después de variados intentos por llegar a una imagen satisfactoriamente ilustrada.

Al hacer esta observación, me motiva la gran preocupación que me acompaña al enfrentar cada vez una nueva producción. Se trabaja en forma paralela. Mientras intérpretes construyen sus personajes, nosotros proponemos caracterizaciones, desconociendo, la mayoría de las veces, qué es lo que los actores pretenden.

Este sistema, surgido de la necesidad de no extender los períodos de producción, muchas veces expone el buen resultado de un trabajo, ya que no permite la total integración de las artes participantes.

La mayoría de nuestras producciones están sometidas a un calendario que sólo considera la etapa de montaje, generalmente siete a ocho semanas dentro de las cuales se incluye la investigación, análisis, creación y entrega de bocetos definitivos por parte de los diseñadores y... la realización.

Mientras el actor ensaya su personaje, dispone de la posibilidad de cambiar, proponer, agregar, quitar, volver a empezar, etc., durante un período más factible de evitar errores.

En el campo del diseño escénico, este período de búsqueda y entrega de proyecto es tan breve que no da posibilidad de experimentar. No podemos equivocarnos. Sólo el gran oficio, práctica y experiencia, logra que dentro de los márgenes exigidos, nuestro trabajo sea generalmente óptimo.

## LA CREACIÓN EN EL DISEÑO ESCÉNICO

En el campo específico del diseño de vestuario escénico, existen algunos procesos de creación tal vez desconocidos por nuestro medio teatral.

1. Fue el director y renovador teatral Peter Brook quien, para su famosa producción de *Sueño*

*de una noche de verano* del año 1970, propusiera una nueva manera de crear la caracterización de las apariencias de sus personajes.

En los inicios de los primeros ensayos, propuso a los actores que cada uno eligiera de un montón de trapos-telas y prendas, aquellas que consideraban más apropiadas para sus personajes. De esta manera, cada intérprete fue componiendo su personaje con los elementos propuestos por el diseñador.

Le correspondió a la famosa diseñadora inglesa Sally Jacobs reunir todas las ideas surgidas de los ensayos y, con ellas, *componer* un vestuario definitivo para la representación pública. Sally Jacobs permaneció a lo largo de muchísimos ensayos proporcionando vestimentas y objetos que fueran adecuados al lenguaje propuesto o eliminando aquellos que no lo eran. Con este sistema de experimentación se logró una total integración de creación colectiva en función de una nueva manera de componer.

Sally Jacobs obtuvo por este trabajo el premio de los críticos teatrales de Londres en 1970 como la mejor diseñadora del año.

2. Un sistema algo similar surgió de otra gran innovadora teatral, Ariane Mnouchkine con su compañía "Le Soleil", aplicando al vestuario la modalidad de responsabilizar a los actores de la composición o creación de su apariencia.

En este proceso cada actor elige el personaje que le gustaría representar. El reparto previo no existe. Cada intérprete se autodesigna un personaje. En un comienzo pueden haber cuatro o cinco actores haciendo lo mismo. En la construcción de éste, también se propone la indumentaria, maquillaje, accesorios, etc., requeridos para una apariencia determinada. Así como aplican la auto-designación, también existe la auto-eliminación. Poco a poco los elementos seleccionados hacen que uno de los intérpretes se acerque más a la apariencia e interpretación adecuada al personaje elegido.

Este sistema tiene la ventaja de proporcionarnos personajes de gran autenticidad, ya que su

apariciencia después de un largo proceso de construcción adquiere la imagen más adecuada.

En este sistema el diseñador no existe. Solamente el encargado del taller de vestuario se preocupará de confeccionar con telas más adecuadas o nobles, todas las prendas que comprenden la indumentaria propuesta por el actor. Aquí no existe el boceto, ni ninguna ilustración de lo que se propone. Desde un comienzo se ensaya con todos los elementos necesarios, tal como una función con público. Poco a poco van surgiendo los verdaderos personajes. Al cabo de una larga temporada de búsqueda de autenticidad, llegan finalmente a las representaciones destinadas al espectador.

3. Hay algunos diseñadores que no requieren, para su creación, del apoyo de un boceto que ilustre un propósito determinado: trabajan de memoria. Se limitan a elegir telas, texturas, colores con los cuales componen formas sin ningún plan previo. Fijan lo que les resulta más apropiado a sus ideas.

De esta suerte de vestuario improvisado a veces surgen apariencias interesantes, diferentes, poco usuales, pero generalmente sólo se limitan a una función decorativa desprovista de espíritu.

4. Y por último, el proceso de creación que se ha generalizado a través de los tiempos: proponer una determinada apariencia por medio de la ilustración gráfica que conocemos como boceto de vestuario.

Este, en realidad, es sólo un guía, una receta de lo que debemos preparar, un mapa que nos indica dónde debemos llegar. Para ello la realización es lo más importante. El boceto en sí no tiene valor alguno, a no ser que éste sea una obra artística.

Un buen boceto que no sea interpretado con los materiales adecuados puede ser un verdadero fracaso.

## LA IMAGEN DE LO QUE NO ES

1. Todo lo externo lo consideramos superficial; sin embargo, aunque parezca un contrasenti-

do, la suma de elementos externos nos van entregando información de un comportamiento psicológico único e individual. No está de más recordar el dicho popular "las apariencias engañan". ¿Por qué engañan? ¿Qué se esconde detrás de la imagen externa? ¿Tal vez una conducta dudosa disfrazada de aceptable?

El disfraz como sinónimo de falsedad, es un arma muy usada por el ser humano para ocultar todo aquello que considere peligroso evidenciar.

La apariencia, aun siendo un elemento externo, identifica una psicología única. Los personajes contruidos por los actores apuntan directamente a comunicar (la realidad), la verdad del comportamiento de éstos.

2. Imagen es la representación de algo o alguien. En el permanente quehacer creativo del diseñador escénico, buscamos sin cesar la imagen de "lo que no es".

"Lo que no es" es la **apariciencia**, ya que ésta es sólo el aspecto externo de alguien. Parece extraño, tal vez incoherente, pero crear apariencias de seres inexistentes, ficticios, requiere de un profundo conocimiento de la comunicación visual de la vestimenta.

Paralelo al perfil psicológico de un personaje, van surgiendo lentamente una serie de prendas propias de su apariencia, para finalmente tener construido el aspecto externo de ese alguien creado por un dramaturgo.

3. Para concluir, sólo me resta decir que para crear imágenes cuyas apariencias nos comuniquen verdad, es necesario, igual que el actor, someterse al análisis acucioso de las características físicas y psicológicas de un personaje. Lentamente surgirán las imágenes que comunicarán visualmente todas las sensaciones que el diseñador se ha propuesto para lograr la apariencia adecuada.

Como el término apariencia considera sólo lo externo, es necesario que nuestro trabajo de *lo externo* cobre vida, tenga espíritu no sólo por la interpretación del actor, sino porque la apariencia debe surgir de una necesidad interior y su imagen comunicar verdad.

# Actualidad teatro

## DOS REALIDAD-ES

### (LA REALIDAD CONCRETA Y LA OTRA REALIDAD)

Llueve sobre Santiago. Escribir sobre teatro, William Shakespeare y del Andrés Pérez es como demasiado... quisiera encontrar una idea central, un hilo conductor y mágico pero no acierto. ¿Por qué? A decir verdad, no me creo entendido en Shakespeare, tampoco en teatro y menos en Andrés con su propuesta escénica reciente: **Dos Shakespeares imaginados por el "Gran Circo Teatro"**. Me pregunto, ¿qué pasa? Trato de buscar un puente, hablar del pasado, del presente, del futuro "de nuestro teatro" y en la actualidad, en nuestro teatro, se percibe confusión, inestabilidad, incertidumbre laboral. Recuerdas Andrés:

Tú: ¿Cómo estás?

Yo: Bien...

Tú: ¿Te gustó la obra?

Yo: Mucho.

Tú: Qué bueno...

Yo: ¿Qué tienen pensado para el futuro?

Tú: Ensayamos unos cuentos para Sevilla, luego una gira por varios países.

Yo: Es bueno tomar aire... destapa el mate... ¿y al regreso?

Tú: Bueno, tenemos presentado un proyecto al Ministerio de Educación. ¿Y ustedes?

Yo: Nosotros también. Yo creo que todo el mundo está postulando.

Tú: ¿Sabes cómo se decide el asunto?

Yo: Hay un comité de personalidades.



Juan Cuevas



Andrés Pérez

Tú: ¡Puchas!

Yo: Así es.

Tú: Bueno... veremos.

Yo: ¡Hum!

Tú: De todos modos nosotros tenemos una decisión... si no nos aprueban algo... nos disolvemos.

Yo: ¿Qué cosa?

Tú: Si a uno no lo quieren, para qué insistir. A nosotros algo nos han apoyado, pero estoy cansado de andar de oficina en oficina, de reunión en reunión. A mí me gusta dirigir.

Yo: Es que hay tanta gente administrando cultura... ¡jalá todo resulte para bien...

Tú: Ojalá. Uno de estos días los voy a ver...

Yo: Bueno... nos vemos.

Tú: Nos vemos...

Nos veremos, Andrés, estoy cierto. Quizás haya que intentarlo o inventarlo todo de nuevo... de nuevo quizás en zancos. Apaño un trozo del pasado, el Andrés Pérez en zancos para un primero de mayo, un espectáculo callejero con las **Bienaventuranzas**. ¡Sobrecogedor! Entonces transcurría una jornada de la Vicaría de la Solidaridad. ¿Qué será de las vicarías? ¿Qué será de la solidaridad?

Sigue lloviendo sobre Santiago. También

quiero tomar el presente y me digo "El teatro no es más que un intento de poner en escena los signos relevantes de nuestra realidad". Entonces, buscado o no, ahí está en *Dos Shakespeares imaginados* por el "Gran Circo Teatro", aparece vivita y coleando la realidad concreta y la otra realidad. Si uno asiste a cualquiera de las funciones, puede constatar que hay pasión, ¡pasión por el oficio! No podemos dejar de pensar en los sueños, los sueños de la primera ilusión teatral. No podemos dejar de pensar, porque ahí está

testimoniando nuestra realidad que nos recuerda al director cortando las entradas, los actores vistiéndose y maquillándose en el suelo, las incómodas bancas, las paredes del teatro sin pintar, la falta de calefacción y, para paliar el frío, un posible cafecito, una sopita... En resumen, ¿dónde está la modernidad? ¿De cuál progreso sostenido nos hablan? Si uno de nuestros grupos, el más exitoso quizás, trabaja en estas condiciones, es gracias a su talento y gracias a eso que nos puede presentar dos obras de larga duración y entretenernos. De la técnica actoral se ha dicho bastante, no creo necesario reiterar nada, basta con mirar los rostros sorprendidos y alegres del espectador. Rostros orgullosos, diría yo, de haber asistido a la representación.

Como decía... sigue lloviendo. No sé hasta dónde pueda extenderse esto. Sí creo que nuestro oficio es generoso, noble, acogedor, es capaz de apagar los fuegos pequeños y encender las grandes pasiones... Es un lugar de encuentro. Es en nuestro teatro donde podemos despojar el alma junto con el otro, jugar con nuestras máscaras,



Jaime Me Manus, Gonzalo Muñoz, María José Núñez e Ignacio Mancilla, en "Ricardo II". Dirección: Andrés Pérez. Foto: Luis Poirot.

enriquecernos en la diversidad. De repente, creo yo, es necesario hacer una pausa -detenerse-observar-pensar en resultados y recomenzar el ciclo. Ahí será posible mirar la vida cotidiana a través de los ojos del actor y entonces podremos también ensayar, probar, equivocarnos, ¿por qué no? En definitiva, perder el miedo. ¡Ah! Y por cierto, asumir la queja que llevamos dentro, tanto individual como colectivamente, para encontrar y proponer un cambio de conducta que nos permita modificarla en una acción esperanzadora.

No para de llover... será que no estamos en armonía con la naturaleza. Será posible que necesitemos convencer que la cultura y quiénes la realizan hacen bien a la democracia. Más parece, creo yo, que ahora a los artistas no se les necesita. Los artistas, los jóvenes, los pobres, una pequeña grieta por donde haremos agüita.

¿Para qué negar que está lloviendo?

**JUAN CUEVAS**  
Director de la Escuela de Teatro  
Corporación Cultural María Canepe

# PREMIOS INTERNACIONALES AL TEATRO CHILENO

Dos premios de importancia recibió el teatro chileno en el marco de los festivales de abril de este año en Bogotá y Caracas. En la capital colombiana, la Directora del Departamento de Investigación y Experimentación Teatral de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, María de la Luz Hurtado, recibió el "Premio Ollantay mención Investigación Teatral, 1991", concedido a dicho Departamento por su permanente labor de estudio y promoción del teatro chileno y latinoamericano, con resultados de la más alta calidad expresados en sus numerosas publicaciones, que aportan a la comprensión y valorización del teatro.

En Venezuela, por su parte, la actriz del "Teatro Ictus" Delfina Guzmán recibió, en ceremonia presidida por el Ministro de Cultura, Dr. José Antonio Abreu, en la Casa del Artista, uno de los más altos galardones que concede este Estado, la condecoración "Orden Andrés Bello", en reconocimiento de su valiosa labor artística y cultural. También se rindió un homenaje a la actriz chilena María Maluenda.

A continuación reproducimos el discurso de Delfina Guzmán en agradecimiento a dicho premio.



Delfina Guzmán en "Neruda viene volando",  
"Teatro Ictus", 1992.

Quiero leerles algo que escribí con el corazón y mucha modestia:

Encontrarse aquí, junto a todos ustedes, es para una actriz un hecho pleno de regocijo y de intimidad, aunque seamos tantos y cada uno tan diferente. Siento que tal intimidad se produce porque es nuestro espacio natural como mujeres, donde nos movemos mejor y desde el cual ha nacido lo propiamente humano: **nuestro lenguaje.**

No puedo dejar de mencionar a un médico-biólogo y filósofo chileno, Humberto Maturana, quien afirma en una hermosa teoría que es el lenguaje el que desarrolla a nuestro linaje como tal desde hace por lo menos tres millones de años...

Aparece este lenguaje en una forma de vida en la que se comparten los alimentos pasándolos de unos a otros. Donde la sensualidad, el encuentro frontal de los machos y las hembras, trae consigo el acto sexual. Donde está presente el placer de la convivencia en torno a la crianza de los hijos.

Hago mío este planteamiento porque el espacio de la intimidad, que nos es tan afín a todas las

mujeres, es aquél donde florece el aspecto fundamental de lo humano, el lenguaje con que nos comunicamos.

Y sentimos la necesidad de comunicarnos cuando aceptamos al otro como un legítimo otro en la convivencia. Y hacemos una invitación creativa para construir una sociedad democrática, es decir, basada en el amor.

Esta palabra me estremece y la pronuncio aquí porque me parece que es el tema que debe estar en la boca y en las entrañas de todas y cada una de las mujeres del planeta.

Y, por supuesto, el tema que me trae aquí a Caracas en este 8 de abril. El amor.

Amo a esta ciudad, porque ha sido generosa con mis compatriotas. Les regaló su asilo, su clima, su alegría de vivir, su calidez caribeña.

Amo a este país donde 80.000 compatriotas perseguidos encontraron refugio, brazos abiertos.

Amo la cultura de esta Venezuela que nos prestó a Andrés Bello en el pasado y que en el presente nos invita a participar en estos festivales de teatro, brillantes, multinacionales, enriquecedores.

Amo también este país porque dignificó mi profesión dándome, como mujer chilena, como artista, como latinoamericana, la condecoración Orden Andrés Bello, en primera clase, que es un honor en un continente donde estos galardones han sido mayoritariamente para los militares.

Amo a mi país porque tiene cordilleras infinitas, mares azules, bosques vírgenes, poetas y el buen vino.

Amo a mis compatriotas, con un poco de dificultad, debo reconocerlo. El perdón hacia los que me hirieron a mí lo doy, sí, eso puedo darlo. ¿Pero cómo me hago cargo del perdón hacia los que hicieron tanto daño a otros? Amor por mis compatriotas, víctimas inocentes, mucho amor.

Y aquí, en privado, quiero contarles de otros amores. De mis hijos, por ejemplo, que son cuatro, varones todos. La niña no llegó y no me atreví a seguir buscándola...

De mi teatro -el "Ictus"- que me ha exigido como el tirano que es, pero que también ha sido mi padre, mi hermano, mi amigo y por supuesto mi amante.

Amo el siglo XX que se va. Fue mi casa y la tuve que estar refaccionando a cada rato. Se cayó una pared con la Guerra Civil Española en el 36. Tembló y se resquebrajó entera con la Segunda Guerra Mundial. No sé si volvió a quedar firme. El bello descubrimiento de la desintegración del átomo se utilizó para la bomba de Hiroshima. Horrible cosa. Pero las ventanas se abrieron de par en par con la mirada de Yuri Gagarin, "La tierra es azul". Vietnam amenazó como un apocalipsis mientras los *flower children* pidieron hacer el amor y no la guerra. Silencio aparente sobrevino con la guerra fría y la demencial carrera armamentista. Los setenta traen luto a latinoamérica y los dictadores rinden su negro homenaje a Hitler. Los hombres vuelan hacia otros planetas e instalan estaciones espaciales. Mis nietos miran la guerra del Golfo Pérsico como quien ve una película de vaqueros. Cae el muro de Berlín y las familias alemanas se abrazan después de muchos años. Al borde del fin de siglo nos tomamos la cabeza a dos manos mientras manipulamos la computadora.

¡Tres millones de años nos demoramos en crecer!

Amo lo que fuimos y seguiremos siendo, hombres y mujeres que debemos comer pasándonos el alimento unos a otros, repitiendo hasta el infinito los gestos de amor entre hembras y machos, sintiendo el placer de la convivencia en la crianza de esos niños que serán los dueños del siglo XXI.

Muchas gracias.

## ESTRENOS NACIONALES SEGUNDO SEMESTRE 1991

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Ocho horas # (mimodrama)	Colectivo	Teatro del Silencio	Metro Estación Cal y Canto	-Mauricio Celedón	Julio
Maria Luisa emortrajada #	Mónica Echeverría Consuelo Castillo		Centro Cultural Montecarmelo	-Mónica Echeverría -Lothy Rosenfelt -Luis Alcáide -Carmen Rojas Roberto Soluaga Música: Andrés Pallack	Julio
Requiem para tres #	Juan Manuel Sanchez	Teatro de la Calle	Abril	-Omar Castro -César Arellano -Sofía Fauré	Julio
El huevo de Colón # (café concert)	Donato Denegri Niguel Silva S.		Bar Remeo		Julio
No salgas esta noche #	Marcelo Leonart	Ga. Merri Melodys	Instituto Chileno Norteamericano	-Marcelo Leonart -Pablo Sándor	Julio
Parricidio #	Basada en poemas de Nicanor Parra	Ga. Módulo Teatro	Sala Camilo Henríquez	-Oscar Stuardo -Miguel Stuardo -Carlos Villalobos	Agosto
Animas de día claro	Alejandro Sieveking		Teatro de la Esquina	-Alejandro Sieveking -Guillermo Ganga	Agosto
Muerte en el 608 #	Rodrigo Gijón	Ga. Teatro Bónito	Instituto Chileno Norteamericano	-Rodrigo Gijón -Jorge Mereno y Jaime Coloma	Agosto
Naira Yawña #	Isidora Aguirre	Grupo Ojo	Museo de Arte Precolumbino	-Jorge Olave Música: Liliana Jara	Agosto
Ay, ay, ay, democracia #	Fernando Gallardo		Teatro de la Esquina	-Fernando Gallardo Música: Manuel Sepúlveda	Agosto
Tres corazones y un puñal #	Desiderio Arenas Lorete Valenzuela		Teatro Coco Legrand	-Alejandra Gutiérrez -Enrique Núñez -Enrique Núñez -Marco Correa Música: Chere Arenas	Septiembre

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Sueños de un gato# (infantil)	Colectivo	La Luciérnaga	Abril	-Jóse Giovanni	Septiembre
Mujeres de Viña al borde de un asesinato#	Roberto Nicolini		El Conventillo II	-José a. Paña -Alejandra Perales -Miguel A. Fuentes -Cecilia Fuentes	Octubre
Neruda#	Humberto Duvachele		Sala Verde Corporación Cultural de Ñuñoa		Octubre
Mujeres#	Colectivo		Cámara Negra	-María E. Barrancocha	Octubre
Ashgrove #	María P. Calderón	Cia. La Cábala	Camilo Henríquez	-María P. Calderón	Octubre
Tres Marias y una Rosa	David Benavente y T.I.T.		T. Concepción (Concepción)	-Nelson Brodt	Octubre
Malasangre o las mil y una noche del poeta # (nimodrama)	Teatro del Silencio	Teatro del Silencio	Parque forestal	-Mauricio Celedón -Claudia Verdejo, Maite Lobos y Fca. Delgado -Patricia Parra y Alejandra Núñez -C. Verdejo y M. Lobos	Octubre
Me salió gente al camino	Benjamín Morgado		Alejandro Flores	-Jacqueline Baudón	Octubre
Los reinidentes# (teatro-concert)	Miguel A. Bravo Claudia Aredonda		Teatro de la Esquina	-M. A. Bravo -Fernando Soazo	Octubre
¡Socorro!... Hitler, Stalin, Nerón, Marilyn... ¡llamando! #	Luis Soto Ramos	Cia Zangamanga	Abril	-Omar Castro -Jorge González	Octubre
Ambrosia #	Miguel Anabalón	Pequeño Gran Teatro	El Escondite	-M. Anabalón -Alan Pérez	Noviembre
Pablo Neruda viene volando #	Jorge Díaz e Ictus	Ictus	La Comedia	-Gustavo Meco -Fernando Pérez -Ramón López -Marco Correa Sonido: Luciana Morales	Noviembre
En medio del camino#	Rodrigo Marquet (basado en poemas de Raúl Zurita)	Teatro de la Loba	Antonio Varas	-Rodrigo Marquet -M. Teresa Lobos -Guillermo Ganga -M. Teresa Lobos	Noviembre

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Comedia funeraria #	Creación colectiva (basada en textos de Nicanor Parra)	Teatro La Fuerza	Camilo Henríquez	- Luis Ureta  - Eduardo Tello	Noviembre
El azar de la fiesta	Ramón Griffero (adapt. de poemas de Vicente Huidobro)	Fundación Vicente Huidobro	Museo de Historia Natural	- Ramón Griffero Música: Andreas Bodenhoffer	Diciembre

# Primer estreno

## ESTRENOS INTERNACIONALES SEGUNDO SEMESTRE 1991

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Cosa de dos	Eduardo Iadrón de Guevara	Teatro de La Musa	Cámara Negra	- Eduardo Barril - Enrique Núñez - Enrique Núñez	Julio
La noche de Madame Lucienne	Raúl Darante		La Comedia	- Alejandro Castilla  - Pablo Núñez - Sonido: J. M. Miranda	Julio
Juan Gabriel Borkman	Henrik Ibsen	Teatro Nacional	Antonio Varas	- Fernando González - Pablo Núñez - Guillermo Ganga - Pablo Núñez	Julio
Normandía en llamas	Henrik Ibsen	La Metamorfosis	Nueva Sala Perseo	- Nicomedes Ruiz - Ernesto Paula  - Carlos Noymaira	Julio
Alicia en el país de las maravillas	Lewis Carroll	Teatro Negro de Praga	California	- Jiri Senec	Julio
La Orestíada	Esquilo	Grupo Made in Case	Centro Cultural Los Andes	- Fernando Cuadra - Regilda Castro - Carlos Sandoval - Patricia Luengo Música: Marcos Carrasco	Julio
Sexo, misterios y testados	Michael Frayn	Teatro La Feria	Teatro La Feria	- Jaime Vadell - Susana Banchil  - Patricia Hornazabal	Julio

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST	MES ESTRENO
Mulata yo sé que tú...	Nicolás Guillén		Le Solita	-Patricio Solovero -Eduardo Caruz -Cristián Ruiz -Eduardo Caruz	Agosto
Lo que no se dice	Tennessee Williams	La Empresa	Instituto Chileno Norteamericano	-Ernesto Bravo	Agosto
Fifty-fifty	Jorge Goldenberg		Abril	-Eduardo Bruno -Enrique Niñez -Enrique Niñez -Enrique Niñez	Agosto
El verdadero Oeste	Sam Sheppard	Grupo Pasión	Instituto Chileno Norteamericano	-Solange Lackington -Sergio Coa -Mauricio Valenzuela	Agosto
El sobreviviente transitorio	Jorge Springinfeld	La Llave de Fa	Centro Comunitario de Ñuñoa	-Alejandro Bloomfield -G. Marie de Graene -G. Marie de Graene	Septiembre
Ifigenia en Aulide	Eurípides	Grupo Teatro Clásico	Sala 2 Teatro UC	-M. Paz Vial -Ricardo Cruz -Ramón López -María Luisa Vial	Septiembre
Antígona (rock)	Sófocles		Teatro Teletón	-Vicente Ruiz	Septiembre
La casa de Bernarda Alba	Federico García Lorca	Ga. de Investigación Teatral C.I.T.E. (Valparaíso)	Teatro de la Sociedad de Artesanos Navales	-Juan E. González -Jorge González -Gelsy Tamariñ -Jorge González	Octubre
El Cortázar tango club	Oscar Calvo	Ga. Argentina de Horacio Guevara y Marcelo Arnel	Cámara Negra	-Andrés Spinelli	Octubre
¿Chumbalal	Oscar Viale	Ga. Escaramusa	Abril	-Alvaro Muñoz	Noviembre
El cartero del rey (adaptación)	Rabindranath Tagore	Teatro del Atrio	Astasio Varas	-Felipe Castro	Noviembre
Acreeedores	August Strindberg	Ga Teatro Drama	Centro Cultural Montecarmelo	-Ramón Niñez	Noviembre
¿Hay tigres en el Congo?	Bengt Ahlfors Johan Bergum	Ga. de los Cuatro	Casa Colorado	-Boris Kozłowski	Diciembre

Recopilación: Alberto Vega

## TEATRO EN CONCEPCIÓN

Se nos ha informado acerca de una creciente actividad teatral en la ciudad de Concepción\*. Durante el segundo semestre de 1991, fueron estrenadas las siguientes obras: *El cepillo de dientes*, de Jorge Díaz, *Acto sin palabras*, de Samuel Beckett, *Isabel viendo llover en Macondo*, de Gabriel García Márquez y *Un marcelano sin objeto*, de José R. Morales, a cargo del teatro "Pequeño Burgués" bajo la dirección de Domingo Robles.

Entretanto, el teatro "El Rostro" dirigido por Julio Muñoz presentó *Quién le tiene miedo al lobo*, de Eduardo Albee, las creaciones colectivas *La estrella perdida*, *Caperucita captura al lobo* y *Cachipún II*, de Julio Muñoz.

El "Teatro Persona" puso en escena *Antes del desayuno*, de Eugenio O'Neill, *Muerto luego existo*, de Jorge Díaz y *La más fuerte*, de A. Strindberg,

obras dirigidas por Domingo Robles.

"Prodar Producciones", además de estrenar *Tres Marias y una Rosa* ya mencionada en nuestra cartelera, presentó *Las tres Pascualas*, de Isidora Aguirre, dirigida por Jaime Fernández.

La creación colectiva *Cortejo de caballos* fue presentada por el "Teatro Urbano Experimental" y el "Teatro Itinerante de la Región del Bío-Bío" (TIREB) montó *El oso*, de A. Chéjov y *La Morsa*, de L. Pirandello, bajo la dirección de Jaime Fernández, y *La más fuerte*, de A. Strindberg, bajo la dirección de Roxana Cáceres.

Finalmente, el "Teatro La Memoria", también dirigido por Domingo Robles, estrenó *La mantis religiosa*, de nuestro dramaturgo A. Sieveking.

\* Datos proporcionados por el Sr. Manuel A. Loyola.

## RESEÑA DE LIBROS



### EL TEATRO DESDE UNA PERSPECTIVA PSICOLÓGICA LO PSICOANÁLITICO Y EL TEXTO DRAMÁTICO

CONSUELO MOREL MONTES

Escuela de Teatro U. C., Stgo., 1991, 141 pgs.

La editora y coordinadora general de esta publicación es Consuelo Morel, socióloga, subdirectora de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y directora de los programas de Post Título que imparte esta escuela. Trabajó junto a un equipo interdisciplinario integrado por el dramaturgo Egon Wolff, la actriz Paz Yrarrázaval, y los psicólogos y profesores de la Universidad Católica Omar Arrué y Jaime Coloma.

Tres años duró la investigación que dio origen a este texto, el que contó con la colaboración de FONDECYT y de la Dirección de Investigación

de la Universidad Católica. En él, se informa con claridad y riqueza conceptual de las relaciones del psicoanálisis con el arte en general y con el teatro en particular. Da a conocer a los autores post freudianos, entre los que se destaca Bion, psicoanalista inglés, quien da importancia a la evolución del pensamiento y a los mecanismos que generan la relación entre la base emocional y el acto del pensar. Sus formulaciones completan y desarrollan el pensamiento de Freud y Melanie Klein.

A través de los postulados de Bion, se elaboró una metodología de análisis del *teatro vertical*, que

utiliza un lenguaje diferente al lógico-aristotélico y cuyos personajes se caracterizan por un *estar ahí* girando en torno a sí mismos. Desde ese punto de vista, se estudia la obra *Final de partida*, de Beckett. También se analizan *Háblame de Laura*, de Egon Wolff y *Largo viaje del día hacia la noche*, de O'Neill.

Esta es una publicación de alto nivel teórico que constituye un valioso aporte al conocimiento de la teoría de la identidad, a los modelos freudianos y post-freudianos, así como al avance interdisciplinario entre el teatro y el psicoanálisis.

## TEATRO IBEROAMERICANO HISTORIA, TEORÍA, METODOLOGÍA

EDITORAS: MARÍA DE LA LUZ HURTADO  
Escuela de Teatro U. C., Sgo., 1992, 237 pgs.

Se reproducen aquí los textos completos de las ponencias al Simposium de Teatro Iberoamericano que organizó en 1991 la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, como culminación de un proyecto de investigación apoyado por Fondecyt que coordina la investigadora de esta escuela, María de la Luz Hurtado.

Veintiún artículos son publicados, once de los cuales pertenecen a investigadores y críticos provenientes de Argentina (B. Seibel, T. Klein, P. Espinosa), Brasil (C. Gláimanes), Puerto Rico (J. L. Ramos), Estados Unidos (P. Bravo, M. Rojas, J. Villegas), Francia (E. Golluscio), Inglaterra (C. Boyle) y España (J. Monleón y R. Salvat) y diez a profesores de universidades chilenas (U. Católica: J. Coloma, C. Cerda, E. Guerrero, M. L. Hurtado, C. Morel, J. A. Piña; U. de Chile: J. R. Morales, E. Thomas y U. de Santiago: S. Pereira y B. Watts).

Los temas centrales abordados por estas ponencias fueron: El teatro latinoamericano del siglo XIX al XX, Teatro contemporáneo y sociedad, Dramaturgia y teatro chileno, Teoría y metodología del análisis dramático, La expresión



escénica, Teatro y movimiento social y El contexto de recepción teatral.

El Simposium, que generó un caudal informativo y de reflexión difícil de asimilar de inmediato, removi6 ideas y provocó inquietudes. La publicación por la Escuela de Teatro de la U. C. de los textos completos de las ponencias presentadas allí es un aporte a la divulgación y uso de este rico material.

**La Temporada de Teatro 1991  
de la Universidad Católica de Chile  
cuenta con el alto auspicio de  
Banco Osorno y La Unión**



**BANCOSORNO**

Informese sobre el límite de garantía estatal a los depósitos.

**LO QUE HACE GRANDE A LOS HOMBRES  
SON SUS OBRAS**



Para que muchos hombres y personas como usted puedan desarrollar sus obras con total tranquilidad y comodidad, Fincard pone a su servicio 30 sucursales en todo Chile, su amplia red de cajeros automáticos con la más avanzada tecnología, para atender a más de 200 mil clientes, todas las días, con sus tarjetas Mastercard y Magna.



**FINCARD**  
LA VENTAJA DE SER EL MAS GRANDE

Fincard S.A., Casa Matriz: Av. Libertador B. O'Higgins 1427, Santiago, Chile.  
Teléfono 724533. Télex Nacional 645353. Télex Internacional 340467, Fax (562) 6983853.

**COPEC** <sup>M.R.</sup>  
Primera en servicio



**Metro** <sup>S.A.</sup>  
FILIAL CORFO



CHILETABACOS

REINVENTA  
EL TIEMPO (CHILE)  
CUBITTO (CUBA)

• DIOGÈNES (ESTADOS UNIDOS)  
• EL PÚBLICO (ESPAÑA)  
• ESPACIO (ARGENTINA)  
• GESTOS (ESTADOS UNIDOS)  
• LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW (ESTADOS UNIDOS)  
• MÁSCARA (MÉXICO)  
• PRIMER ACTO (ESPAÑA)  
• TABLAS (CUBA)  
• TRAMOYA (MÉXICO)

ESPACIO  
EDITORIAL  
DEL TEATRO  
IBEROAMERICANO



# Ecografía<sup>MR</sup>

*Esta revista ha sido impresa en Papel Reciclado  
fabricado por CMPC*

*Ecografía*

Agustinas 1357 - 8° Piso • Teléfono 698 19 41 • Fax 696 28 74



## Carolina

F.M. STEREO  
99.3 MHZ - SANTIAGO

La mejor imagen musical



"El Rey Lear", de Shakespeare-Parra por el Teatro de la Universidad Católica. Dirección: Alfredo Castro.