

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 a **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 *pauta* 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.

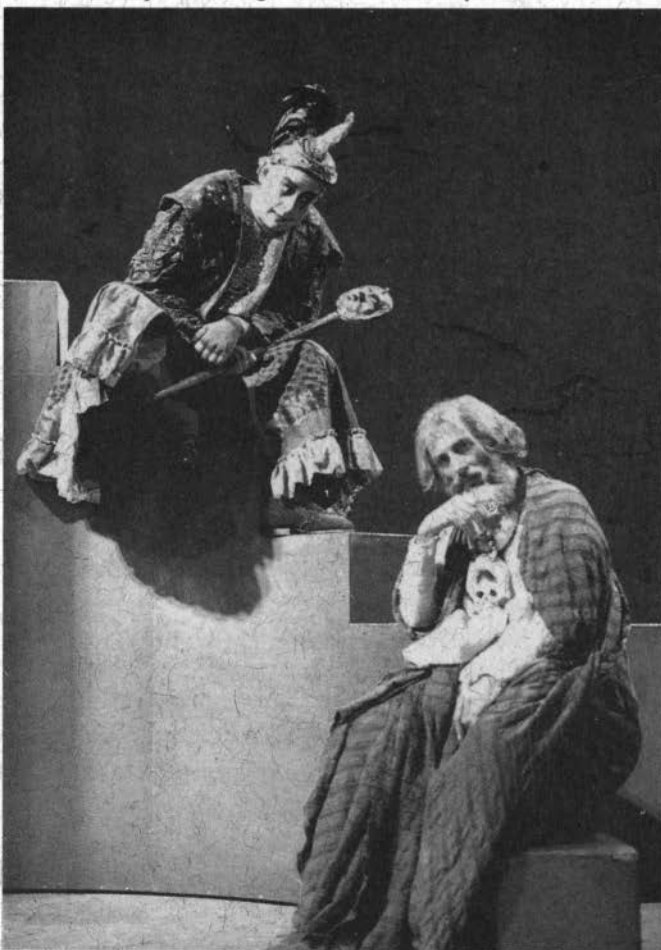
En nuestro diálogo, Parra me habla de las tres ideas fundamentales que serán, luego, las *claves* para que la compañía emprenda la inmensa labor que tiene por delante. Primero, él califica esta traducción que ha hecho casi como una *impertinencia* de su parte. Ese espíritu orgullosamente anárquico que 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 *Lear*. 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, queme 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 entretejidas 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 torna 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-

lloando 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.

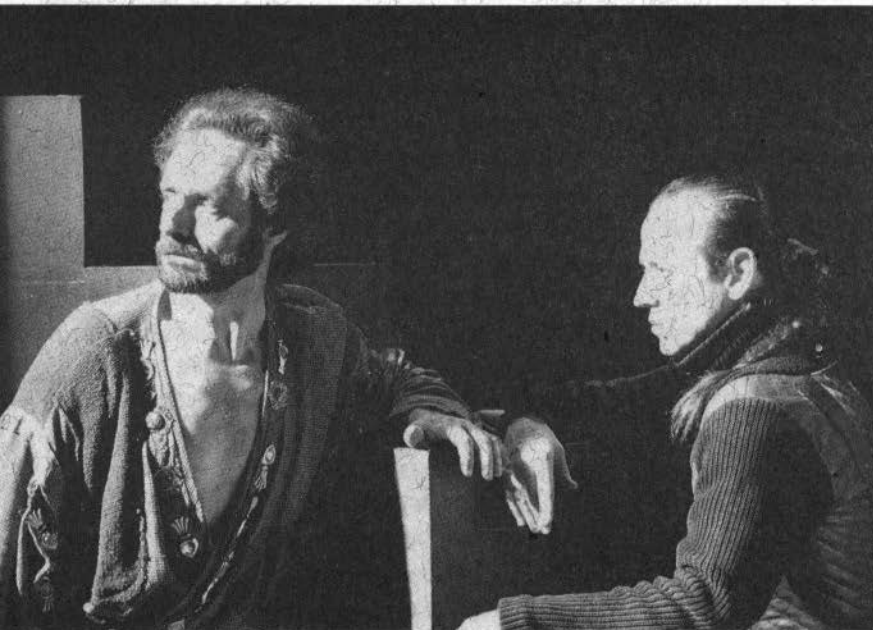
Algunas de las cosas que dice son de tipo intelectual: da muchas ideas sobre las bases filosóficas que impulsan el accionar de Edgar —la relación con su padre y con su hermano; la natura-

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



Aberto Vega y Mauricio Pesutic. 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 fogueante 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 *autocompasión*. 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



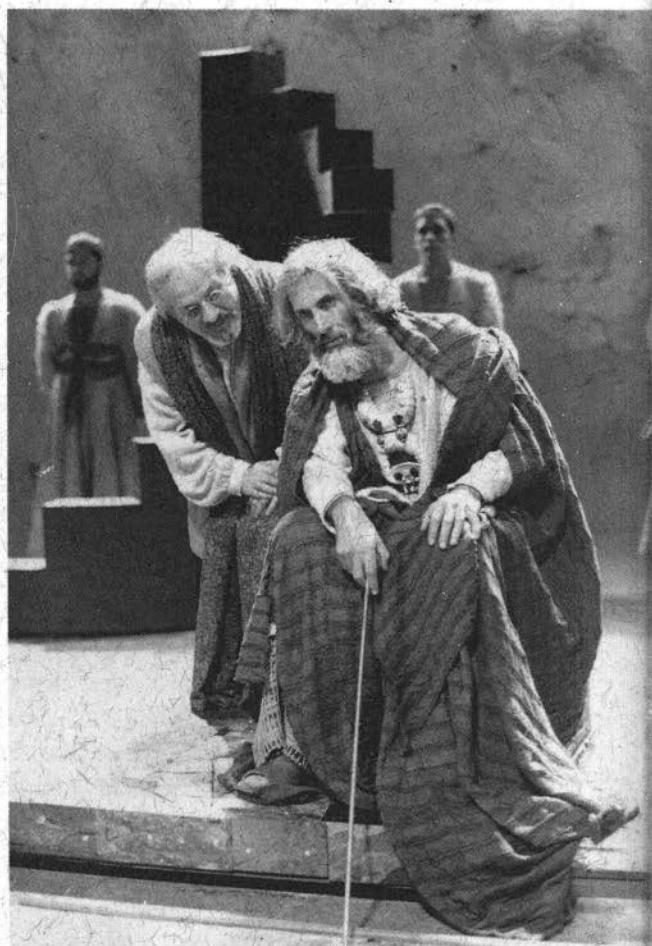
—una relación que va a afectar el tratamiento que se hace en el Acto IV, en la escena entre Edgar, Gloucester y Lear. Alfredo no quiere mostrar sólo las dificultades de la obra, sino que establecer ciertas normas o pautas de trabajo dentro de las cuales se deberá vivir de ahora en adelante —mostrando,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

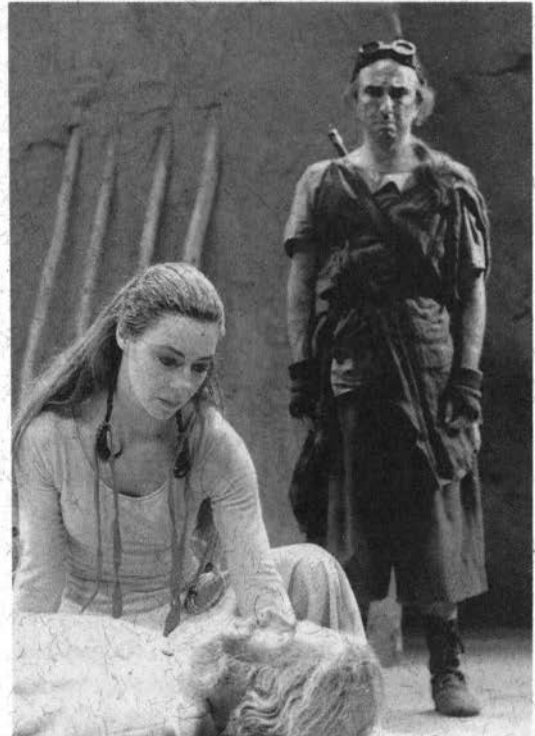
EL ABISMO DE DOVER

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



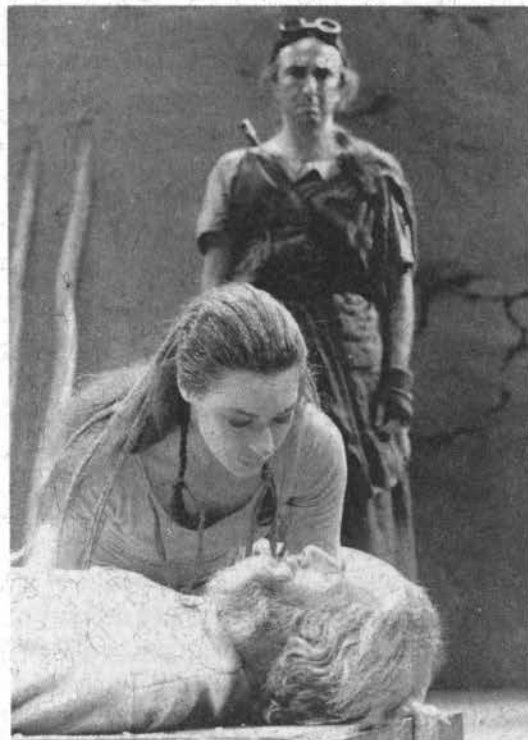
imitar este estado de la mente –há y una gran cantidad de modelos pre-existentes para ello– desde el más salvaje e histriónico, hasta el que es representado por una callada intensidad que caracteriza a ciertos tipos de esquizofrenia. Pero, no olvidemos que la locura de Lear es una metáfora; Shakespeare 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 psiquiatría 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 ciego 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 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 meciéndose 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 movable- 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 reenforzar 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.

