



Temas de discusión

APRENSIONES Y DESAPRENSIONES EN LA DIRECCION DE ARDIENTE PACIENCIA

Héctor Noguera

Al terminar de leer la obra, por primera vez temí que fuera poco teatral. Dos escenas seguidas entre Neruda y el cartero me pareció que era algo francamente difícil de poner sin caer en una monotonía insufrible. ¡Dos escenas con los mismos personajes, en el mismo lugar, casi de la misma longitud y al comenzar la obra! Tampoco me atraía eso de que entre escena y escena se escuchara casi siempre la voz de Neruda en Off: prefiero que los sonidos y la música surjan de la acción misma, que sean parte de ella. Me llamó también la atención que lo único visual en la obra era la escena del desnudo, el resto auditivo. Debo también agregar, a riesgo que ustedes se pregunten y entonces por qué puse en escena la obra, que la estructura dramática tampoco me gustaba del todo.

Bien, opté por hacerla porque por encima de mis reticencias no podía sustraerme al encanto, a la sensación de espontaneidad, sencillez y sinceridad que se desprendía de la obra cada vez que volvía sobre ella. A la emoción que sentía al leerla. Y, fundamentalmente, porque me pareció que había un elemento dramático apasionante que recorre la obra interiormente y que constituye su columna central: el traspaso de la poesía al pueblo desde su misma fuente. La relación fecunda entre el poeta (Padre) y el cartero (Hijo) que genera con el Verbo el Amor del cartero (Mensajero) con Beatriz (Espíritu Santo, Paloma).

Con dicha hipótesis como base me lancé al trabajo.

Luego de escuchar la proposición de José Balmes para la escenografía se nos "Apareció" la puesta en escena. Arena real en el piso, una empalizada, una roca, un gran fondo pintado como tríptico que sugiere tres lugares de acción. Esta mezcla de materiales concretos con telón pintado daría cuenta de la poesía de Neruda: material y mágica; sobre todo destacaría en la obra una atmósfera de fábula, de narración. En este contexto todo me parece posible y congruente; comienzan a desaparecer mis primeras aprensiones.

Sería un cuento para mirar y escuchar. Una metáfora y un espectáculo con simplicidad y belleza. Comienzo a entender que la obra es una estructura no convencional a la que hay que descubrirle sus leyes.

En los primeros ensayos ya empezamos a resolver todas las escenas con los mínimos elementos, utilizando la zona central del escenario como un espacio común que a veces sería el escritorio de Neruda; otras veces la playa sobre la arena, sin sacar ni introducir nada que acotara el cambio de lugar. Dadas las características del escenario del teatro, entrar y sacar cosas implicaría fraccionar constantemente la fluidez de la obra y no nos pareció conveniente.

Recién en esta etapa pudimos enfrentarnos a la actuación. Julio Jung (Neruda), no se parece en nada al poeta. Ambos son vastamente conocidos y me imagino que mucha gente pensaría que era prácticamente imposible que Jung pudiera encarnarlo. Lo primero en que estuvimos de acuerdo con Julio fue en que no intentaría caracterizar el físico de Don Pablo. La atención del espectador debería estar en el desarrollo de la obra, en el espectáculo como totalidad y no en cómo Julio Jung se transforma en Neruda y se ve más o menos parecido. Además la visión de Skármeta no es la de un Neruda mítico, ni biográfico.

El énfasis en el trabajo con los actores no estuvo en "Caracterizar" personajes sino en dar cuenta de las relaciones situacionales entre ellos, limpiándose de los pintoresquismos, histrionismos y de todo lo que no sirviera para contar lo principal: el traspaso y el uso de la poesía en la vida misma de los personajes. Tanto Julio como María Elena Duvauchelle, habían hecho la obra en Caracas interpretando los mismos roles exitosamente. Pero trabajaron como si se enfrentaran recién a la obra.

Ellos piensan y yo también, que la actuación está directamente relacionada al espacio escénico, al escenario mismo, a los demás actores, al país, al momento que se vive, al concepto general de la puesta en escena, la que a su vez depende también de estos y otros datos concretos de la realidad. Lo único en común aquí y allá es el texto de Skármeta. Y éste también tuvo que ponerse en onda. Se hicieron algunas fusiones entre textos de la última versión y la anterior que escribiera el autor, cambiamos el erotismo explícito de la escena de amor de los jóvenes por un encuentro escueto y sugerente, el "Please Mr. Postman" del final por una escena que nos trae al tiempo de hoy y nos proyecta hacia adelante. También suprimimos, ya muy avanzado el montaje, la escena de los sonidos de Isla Negra. Para cada uno de estos cambios hay una lista de razones que no considero importante mencionar porque en el fondo no hay más razón que la que se va imponiendo por las circunstancias específicas de la dinámica del trabajo en el escenario que el grupo, atento y flexible, asume y canaliza.

Por lo mismo fundimos finales de escenas con comienzos de la siguiente para evitar excesos de apagones, introdujimos a Beatriz a escena al comienzo y algunos textos off de Neruda fueron puestos sobre el escenario.

La segunda parte de la obra nos trajo dudas, revisiones, hacer y deshacer. Principalmente por la dificultad de compensar los elementos sonoros grabados con la acción de los personajes en la escena. Irrumpe y se convierte, por negación en el eje dramático de la obra, interfiriendo el flujo de la poesía al pueblo.

Hugo Arévalo y Charo Cofré asistieron a los ensayos desde el comienzo. La música que ellos compusieron se constituyó en un lenguaje expresivo. No música de atmósfera, sino un elemento narrativo entroncado en la acción dramática.

Finalmente, "Ardiente Paciencia" despierta en el espectador las propias vivencias y el drama pasa a ser su confrontación con la realidad. Es una fábula con arraigo histórico y vivencial que necesita una puesta en escena que no interfiera porque la verdadera historia la pone el público.

