

KING LEAR TRANSCRITO POR NICANOR PARRA. LA TRANSFIGURACIÓN DE LA COMPOSICIÓN LITERARIA*

CATHERINE BOYLE¹

Resumen: En 1992, la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Santiago le encargó al poeta chileno Nicanor Parra (1914) una traducción de *El Rey Lear*. La elección de Nicanor Parra como traductor es polémica. Parra es un iconoclasta reconocido, y de cualquier traducción suya se podía esperar que fuese desafiante, en caso de que no fuese abiertamente provocativa. El artículo constituye un fascinante estudio de caso del proceso de traducción, transmisión cultural y presentación de esta obra. A partir de un examen de los contextos que dan origen al acontecimiento teatral, la autora busca leer el *Lear* de Parra atendiendo a lo histórico, lo social, lo económico, lo geográfico, lo intelectual y lo artístico.

Palabras clave: traducción, teatro, Nicanor Parra, Chile, acontecimiento teatral, hermenéutica cultural.

Abstract: In 1992, the School of Theatre at the Catholic University of Santiago charged the Chilean poet Nicanor Parra (1914), a translation of *King Lear*. The choice of Nicanor Parra as a translator is controversial. Parra is an iconoclast recognized, and any translation yours could expect it to be challenging, if that was not overtly provocative. The article is a fascinating case study of the process of translation, cultural transmission and presentation of this work. From an examination of the contexts that give rise to the theatrical event, she seeks to read the *Lear* Parra attending to the historical, social, economic, geographical, intellectual and artistic.

Keywords: translation, theater, Nicanor Parra, Chile, theatrical event, cultural hermeneutics.

*Traducción de Ernesto Feuerhake.

¹ Profesora del Departamento de Estudios Culturales Latinoamericanos, King's College London, Inglaterra. Correo electrónico: catherine.boyle@kcl.ac.uk

“poco se gana con saber inglés para traducir a Shakespeare”

Nicanor Parra

INTRODUCCIÓN

En 1992, la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Santiago le encargó al poeta chileno Nicanor Parra (1914) una traducción de *El Rey Lear*. Era la primera traducción del *Lear* que se presentaría en Chile, y tanto la traducción como la producción, iban a tener enorme resonancia. Desde el comienzo, se esperó que la producción generara gran impacto: la Universidad Católica es una muy importante sede de excelencia y experimentación teatral; el director, Alfredo Castro, se había establecido en la década de 1980 como un talento nuevo, prominente y apasionante; los actores principales se contaban entre los más respetados de Chile, y entre ellos había artistas que se habían hecho muy conocidos a través del teatro, el cine y la televisión. Sobre todo, la elección de Nicanor Parra como traductor había de ser polémica. Parra es un iconoclasta reconocido, y de cualquier traducción suya se podía esperar que fuese desafiante, en caso de que no fuese abiertamente provocativa. Todo esto constituye un fascinante estudio de caso del proceso de traducción, transmisión cultural y presentación [*performance*].

EL ESPACIO PARA LA PRODUCCIÓN

Dejemos a *Lear* de lado por un momento, y detengámonos en el espacio en que la producción se sitúa. En mi opinión, la presentación [*performance*] es la culminación, en un escenario, de una serie de procesos a través de los cuales emerge el acontecimiento teatral. Es decir, el espacio en el escenario (donde los roles del autor, del texto, del actor, del director y del público definen el acontecimiento) es la culminación de la negociación y manipulación, de una serie de otros espacios que lo rodean, y que yo defino, de manera muy amplia, de este modo: lo histórico, lo social y económico, lo geográfico, lo intelectual y lo artístico². Esta metodología sirve como base para el estudio del proceso de producción y, especialmente, para el estudio de obras dramáticas tal como se las revive, se las vuelve a poner en escena y se las traduce en

² Catherine Boyle, *On Interpreting Space, Process, and History in Latin American Theatre*, Londres, Queen Mary University of London, Papers in Spanish and Latin American Theater History, 2002.

diferentes circunstancias, sea cultural o temporalmente. Esta metodología constituye la base para un enfoque que permita apreciar el *Lear* de Parra.

En 1990, Chile acababa de elegir un nuevo gobierno democrático después de diecisiete años de mando del régimen militar de Augusto Pinochet, de modo que esta producción pertenece al período de la transición a la democracia: cautelosa, incluso temerosa, avisada de la presencia prepotente del viejo régimen, políticamente atada a la constitución establecida en 1981 y, con todo, buscando satisfacer las exigencias de un electorado expectante, especialmente en lo que concernía a la cuestión de los abusos en materia de derechos humanos. Económicamente, el país era saludable, con una de las economías internacionales más fuertes del período, lo cual apuntalaba la potencial fuerza de la nueva democracia. Pero esta fuerza también es, y lo es inevitablemente, una potencial fuente de engaño, en la medida en que una fortaleza económica continua, establecida sobre la base de una continuación de las políticas del régimen anterior, parecía eclipsar el imperativo político de lidiar con el legado de abusos impunes en materia de derechos humanos. Culturalmente, había gran conciencia de una búsqueda de voces nuevas, que en especial estuviesen en condiciones de nombrar el pasado a la vez que innovar, avanzar artísticamente. Muy marcada era la radicalidad de la gente de teatro en sus intentos de adaptarse a las nuevas circunstancias: circunstancias en que su rol ya no estaría tan atado por las exigencias de asumir una voz política. En este contexto fue crucial la constancia de un pequeño número de compañías y de las escuelas de teatro en Santiago.

El Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) se formó en 1941 y el Teatro Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) en 1943. Los involucrados en ambos proyectos se habían puesto como meta crucial la formación de una escenotecnia [*stagecraft*] profesional en Chile. Pretendían crear espacios experimentales capaces de formar profesionales del teatro, dramaturgos y públicos. El teatro tenía que ser tanto un espacio creativo como didáctico, un espacio en que importaba especialmente que se pudiera educar al público respecto de tradiciones dramáticas internacionales, e introducirlo a nuevas obras chilenas en la medida en que iban siendo escritas por una nueva generación de dramaturgos. Guiado, el público iba a poder apreciar el trabajo en escena dentro de un contexto internacional. Parte de estos esfuerzos implicaba la creación de un espacio intelectual para el estudio del teatro. Las mismas escuelas proveyeron el marco institucional, produjeron historiadores y profesores de teatro y, en 1960, en la Universidad Católica, se creó la revista *Apuntes*. Esta es una de las revistas que ha durado más tiempo en América Latina, y desde sus inicios ha publicado artículos sobre teatro y escenotecnia, así como textos de obras producidas por la

Universidad Católica. De manera que una vez presentado el *Lear* de Nicanor Parra, se le dio un espacio intelectual inmediato, donde se la analizó y se la contextualizó y donde, además, se publicó parte del texto.

Si consideramos el espacio más amplio ocupado por la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, salta a la vista su rol tradicional. Ello está ligado obviamente a la educación, pero también al Estado, de forma que hacen del proceso de producción una cosa interesante y compleja. De 1973 en adelante, después de su cierre y reestructuración, la relación con el Estado hizo de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica un punto focal de cierto tipo de control, basado en una obligación moral respecto de su público, a menudo constituido por estudiantes secundarios y universitarios. Por ejemplo, se censuraban obras consideradas moralmente perjudiciales para el público, que no obstante podían encontrar espacios de representación más allá de la escuela de la universidad. Con todo, llegó a ser un espacio que le dedicó gran energía a la producción del drama chileno, a la mantención de una escenotecnia profesional, a la creación de nuevos profesionales y a la educación de su público, en el más amplio sentido de la palabra: en la exposición al drama más importante, nacional e internacional. La Universidad Católica había albergado actores clave, directores, técnicos de iluminación, profesionales de teatro de todo tipo, a través del período, algunos de los cuales se involucraron en este *Lear*. Héctor Noguera (*Lear*) y Ramón Núñez (*Fool*) han tenido largas y brillantes carreras en la Universidad Católica como actores, directores y profesores y, como muchos otros actores, se han hecho famosos en la televisión nacional y en telenovelas. Todo esto para decir que, en buena medida, el *Lear* está enmarcado en el hecho de haber sido producido en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Es un acontecimiento de alto perfil en un ambiente académico y creativo prestigioso, que implica un proyecto nuevo, deslumbrante, en un momento de gran cambio y anticipación.

El Rey Lear fue dirigida por Alfredo Castro, uno de varios directores jóvenes que empezaban a establecer una nueva estética en el teatro en la década de 1980 y que buscaban liberarse de las constricciones de un teatro demasiado atado por exigencias y responsabilidades políticas y crear un espacio para la experimentación así como para nuevas temáticas. En una declaración sobre el conflictivo espacio ocupado por el teatro subsidiado, Castro dice que la Universidad Católica es un lugar en que el financiamiento institucional permite que recursos se hagan cargo de una producción mayor como esta, pero donde, no obstante, la libertad de explorar posibilidades en último término es restringida, en parte porque los recursos no son suficientes. Es decir, el financiamiento y la sanción oficial permitían una cierta ventaja, pero creaban exigencias y expectativas de proporciones enormes, y quizá irreales. En este caso, las

expectativas no son menores respecto del hecho de que esta es la primera producción del *Lear* en Chile, y eso en manos de un "director en formación"³. Cuando habla, por ejemplo, de las constricciones de tener solamente dos meses para ensayar, se refiere al posible impacto negativo de la falta de preparación profesional como para lidiar con los clásicos, a la sostenida distancia cultural respecto de ellos en Chile: "El teatro 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"⁴.

En esto yace la importancia de este *Lear*: es el momento en que esta distancia cultural percibida, y enorme, esta extrañeza, va a ser abordada por un elenco de personas que no se siente bien preparado para hacerlo. No bien preparado, porque la tradición teatral, el espacio del teatro para eso todavía no se ha establecido. Este es el rol central de la traducción de Parra, que, en palabras de Castro, permite que "esas voces, remotas para nosotros, nos puedan llegar limpias y cargadas de inteligencia, humor y poesía"⁵. Nicanor Parra pertenece a lo que, en Chile, más se podría acercar a una dinastía artística. Es el hermano de la gran cantante y folclorista Violeta Parra (1917-1967), y del músico y poeta popular Roberto Parra (1921-1995), para mencionar sólo a dos artistas de la familia. Ambos fueron *decimistas* logrados, componedores de versos octosílabos de diez líneas que constituyen la base del verso y de la canción popular, y de la improvisación poética. Las *Décimas autobiográficas* (1958) de Violeta Parra⁶ han sido reconocidas tardíamente como uno de los ejemplos más perfectos de dicha forma en la literatura chilena. Las *Décimas de La Negra Ester* (1980) de Roberto Parra fueron la fuente de la que es, probablemente, la obra chilena más exitosa nacional e internacionalmente, *La Negra Ester*, presentada por el Gran Circo Teatro por primera vez en 1988 bajo la dirección de Andrés Pérez (1951-2001). ¿Por qué importa esto? Importa porque estos son algunos de los ecos en contraste con los cuales hay que oír el *Lear* de Parra, poniendo gran énfasis en la importancia de oír. *La Negra Ester* fue una experiencia verdaderamente popular, presentada ante públicos amplios y variados a lo largo del país. En el período de la temprana transición, fue una obra que atrajo a la gente a espacios abiertos ya olvidados o remidos, espacios de comunidad abierta. En estos espacios, escuchaban embelesados los ritmos de la dramatización de los versos autobiográficos de un músico de bajos

³ Alfredo Castro, "La creación o la posibilidad de rozar un poco de infinito", *Apuntes* N° 103, 1991-1992, p. 45.

⁴ Alfredo Castro, *op. cit.*, p. 46.

⁵ Ibid.

⁶ Violeta Parra, *Décimas. Autobiografía en verso*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.

fondos en burdeles de los puertos de Chile. Sin embargo, más que un encuentro con este otro mundo, abyectamente exótico, *La Negra Ester* constituye un reencuentro con un lenguaje: un lenguaje que no había ocupado este tipo de espacio público en el último tiempo. La cualidad de las *Décimas de la Negra Ester* era la cualidad de un lenguaje, de un ritmo, de un conjunto de referencias poéticas de resonancia inmediata pero que, especialmente para un público urbano, resultan extrañamente vagos, como ecos sugerentes. Ante todo eran reconocibles auditivamente.

En el teatro chileno, no se ha ignorado la búsqueda de este tipo de resonancia: hay muchos, muchísimos ejemplos de obras y dramaturgos que usan en escena un lenguaje "popular". El lenguaje de los sectores marginales, relacionado con un sentido intrínseco de "chilenidad" (situado en sectores marginales ficcionados), ha sido utilizado una y otra vez para llamar a la solidaridad, para incorporar simbólicamente una voz silenciada o reprimida, para señalar su ausencia, para actuar políticamente.

Es este un desvío demasiado amplio como para seguirlo aquí, pero, en algún sentido, en lugar de desafiarlo, este lenguaje teatral de los márgenes sigue siendo reconocible dentro de los amplios y complejos parámetros del discurso dominante: comparte con él puntos de referencia, áreas de conexión política, amplias frecuencias de interconexiones simbólicas. Lo que hizo *La Negra Ester* fue romper con esto, contando una historia de una vida, sirviéndose de estereotipos reconocibles a partir de un elenco de personajes populares, pero contándola en ruptura con un lenguaje que a menudo tenía más de homenaje que de representación.

El lenguaje de las *Décimas* de Roberto Parra era, en un nivel crudo, misógino: algunos críticos internacionales (la producción giró por varios países) la calificaron de intrínsecamente racista. En otro nivel, expuso un tipo de memoria auditiva, en la que lo que el público recibía eran tonos y tonalidades, formas rítmicas y cadencias, anacrónicas hasta un cierto punto, con una apelación a un lugar invisible durante la dictadura, pero que aún así recuerda un hecho importante: estos lugares existen más allá de la periodización política de la historia y, cuando se los oye, producen una seria disrupción del tenor de esa historia. Aquí, el lenguaje antitético respecto del lenguaje clínico del régimen y de los discursos dominantes. Se trata de un lenguaje consistentemente "vulgar", en los márgenes, sin preocupación por el centro. No se lo va a incorporar a alguna versión sanitizada del país. Es evidencia auditiva de que la posibilidad de la elección (porque aquí también hay elección) de vivir más allá de los parámetros de la historia nacional todavía era posible, y de que se había hecho efectiva.

Con esto quiero sugerir que hay un hilo que va desde este *Lear* a una conciencia, quizá a una memoria, oral y auditiva. Este es el vínculo con la poesía

de Nicanor Parra: se trata de un sistema poético para escribir un lenguaje hablado. Cuando Alfredo Castro habla del aspecto chileno de la producción, se refiere ante todo al sistema de lenguaje creado por Parra, que reúne lo literario, lo poético y lo popular. Y cuando Parra habla sobre el texto de Shakespeare, lo que hay es un ejemplo de lo que él mismo llama antipoesía. El primer libro de poesía de Parra, *Cancionero sin nombre* (1937), fue escrito, dice, bajo el cautivante hechizo de García Lorca. Fue en su segundo volumen publicado, *Poemas y antipoemas* (1954), que pudo establecer una voz poética que desafiaría al poeta "aislado" que habla en soledad desde la página y que crearía una poesía prosaica, una que iba a entablar una lucha irónica con el poeta consagrado. El núcleo de la traducción es este, y por ahí se explica también el modo en que *King Lear* llegó a ser una obra "chilena".

VERSO BLANCO Y ANTIPOESÍA

Podría parecer obvio, pero el punto de partida de la traducción de Parra es la identificación de los "componentes fundamentales" del trabajo de Shakespeare. No en términos de "anécdotas, temas, caracteres o construcciones psicológicas, sino en términos de la lengua misma"⁷. El verso blanco aquí es clave, porque conecta a Shakespeare con la propia antipoesía de Parra. Parra piensa que el gran descubrimiento de los dramaturgos isabelinos fue la disrupción del esquema métrico del pentámetro yámbico, a través de la cual el verso se alarga y se acorta, pero en la que, no obstante, los ritmos rígidos y los esquemas métricos vienen a ser un marco de referencia imposible de olvidar o ignorar⁸. Esto le permite al poeta insertar ritmos de habla dentro del metro poético estrictamente académico y el texto dramático emerge a partir de esta disrupción. El poeta deja que comprendamos lo más claramente posible su manera de pensar, con estas palabras cruciales:

Mis propios antipoemas ocupan este tipo de verso blanco. Me preguntan 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 shakespeariano. 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

⁷ María de la Luz Hurtado, "Parra traduce a Shakespeare", *Apuntes* N°103, 1991-1992, pp. 23-25.

⁸ María de la Luz Hurtado, *op. cit.*, p. 25.

verso de once sílabas con una 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 poéticas⁹.

Esta comprensión del pensamiento de Parra sobre los elementos fundamentales de la poética dramática de Shakespeare, halla eco en su colaboración de 1977 con el Teatro La FERIA: *Hojas de Parra*. Acontecimiento de notoriedad, que terminó en uno de los pocos actos de destrucción violenta de un espacio teatral durante el régimen¹⁰. La producción tuvo lugar en una *carpa* y, valiéndose del estilo antipoético de Parra, constituyó un ácido comentario acerca del impacto del régimen en todos los aspectos de la vida. Para nosotros, el punto clave aquí es la manera en que la compañía habló de la producción: como *bullicio*, un escándalo, que reunió al “circo, la feria y la calle”¹¹.

El espacio de la presentación es un espacio de comunidad, de caos y de impredecibilidad dentro de un ambiente ordenado y estructurado. Un espacio que crea y alienta un orden diferente: compartido, ridiculizado, objeto de burla, y no obstante abierto a cualquier cosa y distinto de todo lo que rodea al lugar. Un espacio de tensión en que se detiene y rechaza la locura usurpadora. Este espacio, en el que la academia, el circo y la feria se encuentran en el acto dramático, es el espacio del que el *Lear* de Parra intenta hacerse eco, y el que intenta también recrear. Y su ímpetu es el lenguaje: esta poesía prosaica que evoca la memoria del acto hablado, estirando y curvando sus ritmos, y a través de un contenido para nada prosaico, mediante la creación de un “intralenguaje” que suena como habla, pero cuyos ritmos, metros e imágenes están controlados de raíz por el poeta, que los convierte en actos de parlamento dramático.

La antipoesía de Parra está intrínsecamente ligada a su público: requiere de un interlocutor a través del cual el lenguaje pueda adquirir validez y reconocimiento. No solamente trabaja según los modos visibles con fluidez del lenguaje cotidiano, sino que se establece a sí misma como un enunciado poético que exige un público, cuyas estructuras lingüísticas sólo van a poder ser entendidas en la medida en que combatan

⁹ María de la Luz Hurtado, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰ Catherine Boyle, *Chilean Theatre, 1973-1985. Marginality, Power and Selfhood*, Nueva Jersey, Associated University Press, 1992.

¹¹ Pedro Labra, “Hojas de Parra”, *El Cronista*, 27 de febrero de 1997 y Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas* (edición de René Costa), Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

con un interlocutor. Esta es la esencia del enunciado dramático. Es esta una poesía que fundamentalmente “trabaja la voz”, dice Parra en una entrevista, y es ocasión para un encuentro poético, de vigilancia, de producción de sentido: “... si uno habla la misma lengua del interlocutor lo está brujuleando, evaluando en todo momento. Entonces eso es el juego antipoético, jugar así, como te dijera yo, a calzón quitado, con el lector”¹². Fidel Sepúlveda entiende la poética de Parra como la creación de un “sistema de identidad por pertenencia: de ser y crecer y crear con el otro, no contra el otro o del otro”¹³. Tanto como en un combate irónico con el poeta tradicional (¿y podríamos agregar aquí: con el traductor?), Sepúlveda sugiere que la originalidad y la vitalidad lingüística del trabajo de Parra descansan en su profunda excavación bajo la cultura en que se crió. Sus poemas, dice,

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 expresión¹⁴.

El *Lear* de Parra nace, pues, de una estética que busca producir una poesía que hable el mismo lenguaje que su público y que, como tal, entre en un espacio en que el público se transforme en su “brújula”, y esté como tal en condiciones de evaluar, interpretar, relacionarse con la lengua y participar de su renovación. Esto es importante porque, como hemos apuntado, el lenguaje del *Lear* es nuevo en Chile. No se trata solamente de que sea la primera traducción, sino de que no hay tradición establecida alguna de estudios sobre Shakespeare. Los actores eran bien conscientes de esto y depositaron su confianza en la creencia de que había que lidiar con esta ausencia en la lengua misma: la lengua conjuraría a los personajes y les daría una voz. Y Parra hace todo esto mediante la creación de un lenguaje, una poética en *Lear*, que resulta auditivamente reconocible y que busca activamente una respuesta. Esto no lo hace un *Lear* “fácil”. De hecho, es un *Lear* cuya enunciación y recepción resulta a veces bastante desafiante, y que se abre a ser rechazado (violentamente). Si el lenguaje halla su designio poético de ritmos de habla a través de un verso comunitariamente accesible, se acrecienta la habilidad del actor, del público y del crítico para desafiarlo en su propio terreno. Se vuelve, en principio, un acto profundamente democrático,

¹² César Cuadra, “Shakespeare, antipoeta (fragmentos de conversaciones con Nicanor Parra)”, *Babab* N°2, 2000, n.p.

¹³ Fidel Sepúlveda, “El Rey Lear de Nicanor Parra”, *Apuntes* N°103, 1991-1992, pp. 36-42.

¹⁴ Fidel Sepúlveda, *op. cit.*, p. 37.

que permite un acceso máximo, un estudio máximo y debate. Veamos el proceso de traducción seguido por Parra.

En una invaluable entrevista con María de la Luz Hurtado, Parra se refiere a su concepto del proceso de traducción. Quizá su afirmación más controversial sea eso de que “poco se gana con saber inglés para traducir a Shakespeare”¹⁵. Considerado a partir de una comprensión más amplia de la poética de Parra, el sentimiento expresado en una afirmación como esta se vuelve más intrigante, más desafiante y más exigente, en la medida en que es parte de una articulación del modo en que Parra mismo trata de relacionarse con el personaje de Lear y con el mundo que Shakespeare crea en la obra. Cuando habla de su poética, Parra vuelve una y otra vez sobre la necesidad de crear un lugar de tensión entre sanidad y locura, control y caos. En este contexto, el arte es un lugar para el equilibrio, para una regulación del espíritu, como dice Parra en la entrevista con César Cuadra:

Si yo parto de la base que la poesía –y el arte en general– son un mecanismo de auto-regulación del espíritu, entonces se escribe para no volverse loco... sin arte no hay posibilidad de recuperar el equilibrio que se está perdiendo en todo momento. Hay que estar todo el tiempo luchando para no volverse loco. Para no congelarse como dice la cibernética y para no explotar. Estos son dos tipos de muerte que aguardan a cualquier sistema¹⁶.

Es esta tensión, esta batalla contra un orden moderno, destructivo, que tiene su propia forma de locura, lo que crea los vínculos conceptuales más fuertes entre Parra y *Lear*.

Enseguida, Parra describe tres momentos del proceso de traducción. En primer lugar, “la maceración del texto”, que le baja un poco los humos de modo que pierda sus excesos grandilocuentes, “macerarlo, como se macera la cebolla en las cocinas del campo chileno para que no piquen tanto los ojos”¹⁷. Como muchos traductores, cuestiona luego la posibilidad de la traducción, y –lo cual es revelador– prefiere la idea de transcripción, que entiende musicalmente: “*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”¹⁸. Este instrumento musical es un instrumento al que todo el mundo tiene acceso, y que se puede leer, sonar, decir y escuchar. Es este conjunto de atributos lo que Parra trata de recrear en el idioma español: se trata

¹⁵ María de la Luz Hurtado, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶ César Cuadra, *op. cit.*, n.p.

¹⁷ María de la Luz Hurtado, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸ María de la Luz Hurtado, *op. cit.*, p. 28.

de la transcripción del texto original para una nueva comunidad lingüística donde el lenguaje halle su hogar y su sentido. De nuevo, esto es fácilmente incorporable a una comprensión más amplia del lenguaje poético de Parra; en sus palabras: “El lenguaje hablado es un producto muy complejo y ahí quien responde de lo que se dice no es un individuo aislado, sino que es la comunidad... así que se va articulando la fonética, la sintaxis, todos los niveles lingüísticos y de acuerdo a necesidades comunitarias”¹⁹.

Esto lo lleva orgánicamente al próximo paso, la “transfiguración”. Es el momento en que el significado de un parlamento dramático se vuelve poesía: “los verdaderos actores no son ni Gloucester, ni Edmond, ni el propio Lear, sino son las palabras”²⁰. Para Parra, no es en las historias, no es en la penetración psicológica, sino en “la relevancia lingüística”²¹ donde está la clave de la traducción y de la dramatización. Hallamos aquí una fascinación, un encantamiento por el flujo verbal. Parra ve al arte de Shakespeare como la habilidad de “situarnos en una palabra” y de reconocer, por medio de ella, lo que pasa alrededor de esa palabra, y de permitirnos entender cada situación dentro de un panorama más general. En palabras de Parra, es un “trabajo de relojería poética”²² en que cada frase tiene que resolverse poéticamente: no hay lugar en que puedan esconderse las frases que no responden a los procesos macro y micro que están en juego. Poesía y musicalidad. Este proceso de “maceración, transcripción y transfiguración” tiene como efecto la creación de una unidad poética en el texto: una producción lingüística y semántica que, en términos de las exigencias de Parra al lenguaje, son reconocibles para el interlocutor como enunciados dramáticos que coinciden con patrones del habla. Significa también que hay un movimiento que va de unas estructuras poéticas a otras. Y las estructuras poéticas en las que Parra inserta su traducción son las estructuras de la antipoesía, que tiene como fuente a la poética popular. El *Lear* de Parra se ha vuelto una especie de ofrenda muso-poética, una poética y un lenguaje para una nueva democracia, en que las palabras proferidas en públicos de nuevo exigen reconocimiento, desafío, resistencia.

DECIR LA TRADUCCIÓN: LA PRODUCCIÓN

Algo del texto, no obstante, escapa a estos patrones y Parra eligió en este punto una ruta inesperada: hablamos de esos enunciados que están más allá de la comprensión

¹⁹ César Cuadra, *op. cit.*, n.p.

²⁰ María de la Luz Hurtado, *op. cit.*, p. 28.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

cotidiana (tanto en inglés como en español) y que Parra dejó en inglés, como nombres, saludos, frases hechas, con lo cual se subraya la traducción como tal: se resaltan los diferentes planos del lenguaje. Sin embargo, el resultado general no deja de sugerir ritmos de habla, patrones, vocabulario, que son comunes al público. Que se mantengan estos elementos en inglés resulta interesante por varias razones. En un nivel, funcionan como un constante recordatorio del hecho de que, en efecto, la obra no es chilena, de que es una voz remota, para usar una frase de Castro: le permite al público echar un vistazo (auditivamente) a este lenguaje original. Un distanciamiento que pone de relieve la conciencia de la traducción y del combate intelectual con la comprensión. Más intrigante que eso, quizá, es que se trata de una señal dirigida al actor, que le dice que el lenguaje es la herramienta principal de la obra. Tanto el director como el actor tienen que trabajar con esta herramienta inmediata de creación, pero con conciencia de lo que yace tras ella. Los actores tienen que confiar en el lenguaje de esta transcripción de la obra a la musicalidad del español de Parra para poder navegar la experiencia completa, compleja y con muchas capas, que produce cada enunciado teatral. Para Parra, el proceso de traducción debe reflejarse en el trabajo del actor con la lengua.

El texto en español —una vez “macerado”, transcrito y transfigurado por la traducción— no es fácil de seguir, incluso en su reconocible “chilenidad”. La puntuación es abierta, señalada por espacios, por el arreglo del texto en la página, por quiebres en la presentación, más bien que por signos de puntuación. Y los ritmos del español incorporan también las variadas intrusiones del inglés. Parra aconsejó a los actores precisamente diciéndoles que tomaran la falta de puntuación como signo de que iban a tener que deliberar sobre los enunciados dramáticos, de que iban a tener que resolver el lugar de cada palabra: “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 este es un texto poético y en el texto poético lo que cuenta es la palabra y la ubicación de cada palabra en la frase”²³.

Tan intelectualmente intenso era el ambiente en torno a esta producción que el profesional de teatro Chris Fassnidge, especialista en Shakespeare, escribió un “Diario de una producción” para la revista *Apuntes*. Este escrito nos permite una interesante mirada del proceso de ensayo y los tipos de desafío, problemas, frustraciones con que

²³ María de la Luz Hurtado, *op. cit.*, p. 33.

se topaba la compañía. Permítaseme conectar algunos temas puestos de relieve en su relato con nuestra lectura actual del espacio y del rol que la producción ocupa en la historia del teatro chileno. Fassnidge habla de problemas de tipo técnico-respiratorio que surgían dada la falta de puntuación, y debido también a que los actores entendían que la traducción exigía velocidad verbal. Comenta: “los actores necesitarán comprender: a) cómo trabajar este ritmo 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”²⁴. Por sobre todo, comenta el “sentido muy claro de que se puede confiar en el texto para guiarnos a través de este vórtice de dilemas por resolver” y sobre la manera en que, después de las primeras semanas de ensayar, el texto era “amo y señor de la situación”²⁵. Una de las áreas clave en las que trabajó Alfredo Castro como director fue la declamación de las palabras: la necesidad de mantener un “pulso constante y regular”. Pero también la necesidad de escuchar estando en escena²⁶.

Escuchar, oír. A mí me impresiona mucho que la cuestión crucial de este proceso sea escuchar. En esta “transcripción”, Parra ofrece ritmos, cadencias, vocabulario que va a transcribir lo que entiende ser el genio de Shakespeare: la poetización de lo hablado, de modo que pueda ser entregado oralmente en tanto parlamento dramático. La tarea del actor es escuchar esto como intuitivamente, y transformar esa escucha profesionalmente a través de los múltiples aspectos del oficio de “transcribirla” al escenario: de modo que sea escuchado por el público como un lenguaje poético de enunciados dramáticos que exige cuidadosa escucha y compromiso, para que sea posible una respuesta. Vale la pena recordar el comentario de María de la Luz Hurtado acerca de que la mayor preocupación de Parra al ver la producción era que los actores a veces no proyectaban las palabras de manera adecuada, de modo que el público las perdía²⁷. Y Fassnidge se pregunta si el problema no estribaría más bien en el modo en que se habla el español chileno. Yo diría que estas preguntas más bien se relacionan con el desarrollo de técnicas que puedan crear los medios a través de los cuales el lenguaje halle un lugar de igualdad respecto de los demás elementos de la producción, especialmente el movimiento y el sonido. Implican insistir en un espacio para la palabra en la presentación, que iguale la confianza que se le ha puesto en tanto creadora de la obra.

²⁴ Chris Fassnidge, “Diario de una producción”, *Apuntes* N°103, 1991-1992, pp. 48-65.

²⁵ Chris Fassnidge, *op. cit.*, p. 52.

²⁶ Chris Fassnidge, *op. cit.*, p. 55.

²⁷ María de la Luz Hurtado, *op. cit.*, p. 35.

Parra estudió versiones del *Lear* traducidas al castellano y las consideró en buena medida indecibles, impronunciabiles. Nos habla de la necesidad de distancia respecto de la enunciación grandilocuente de los clásicos, pensando, sin duda, en los ecos del teatro de fin de siglo, en que se adoptaron los acentos del castellano español para declamar los textos, tanto de clásicos originales españoles como de traducciones de otros clásicos: formas de español a las que el actor no accedía de manera natural, y que sólo podían ser escuchadas artificialmente a través de otras presentaciones similares e imitaciones.

Es una trampa que vacía las palabras antes de que lleguen a la oreja del público. Ante todo, para Parra el actor no debe estar tentado de caer en una falsa imagen de lo que reside más allá de esta producción particular —una noción falsa y potencialmente pomposa de lo que pueda ser la actuación y la enunciación shakespearianas—. Tienen que aprender a “macerar” cualquier pomposidad del lenguaje de escenario. Esta es la importancia subyacente del *Lear* que nos ofrece Parra: crea la oportunidad, la infraestructura lingüística, para evitar estas trampas. Exige un proceso de escucha y oído y, en términos de su poética más amplia, busca insertarse en una comunidad lingüística general, donde el proceso de enunciación va a forzar el cambio y la reconsideración. La versión presentada fue el séptimo borrador y la traducción completa no se ha publicado nunca²⁸.

Por eso, finalmente, esta transcripción es un maravilloso trabajo de escritura teatral. Volvemos una vez más a la poética de Parra. Como una forma poética popular improvisada, este trabajo está, en primer lugar, abierto al espacio público y, en segundo lugar, no está terminado. Que no esté completo en tanto texto literario lo señala como trabajo en curso [*work in progress*], como en cualquier producción teatral. En sus ritmos y en su vocabulario, confronta al público con una voz que está al borde del olvido, y que crea la posibilidad de una renovación del lenguaje a través del diálogo que emerge, creando el espacio para la evolución constante, para la renovación constante a través del combate entre el hablante y el interlocutor, actor y público.

Una interpretación obvia del *Lear* de la Universidad Católica, una lectura metafórica superficial de este *Lear*, sería decir que en cierto modo trata de la “abdicación” del poder por parte de Pinochet luego de perder el plebiscito de 1988. Gente ha compartido conmigo esta interpretación, y lo atractiva que resulta es obvio. Pero yo siento que esta lectura no funciona completamente, porque el espacio que este

²⁸ Esta situación ha variado después de la edición de *Lear, rey & mendigo* por parte de la Editorial Universidad Diego Portales en el 2004 [N. del T.].

Lear ocupa es uno que halla su resonancia, su complicado sentido, en las cuestiones más amplias —vastas, difusas y complejas— que son la memoria y el olvido en un ambiente de transición. Un espacio en que la liberación del espacio político a través del cambio de régimen, permite el comienzo del despertar colectivo dispar hacia otras realidades, a veces universales, a veces globales. Y eso ocurre aquí expresamente a través del poder del lenguaje, de la poética o de la enunciación dramática: poder rescatar otro espacio en la memoria, un espacio no ocupado por el pasado inmediato sino por la evocación de un ritmo, un lenguaje que, no obstante, ha persistido más allá de ciertos parámetros históricos. Un lenguaje que, con toda su familiaridad, con todo lo que auditivamente evoca, sigue siendo difícilmente enunciado y difícilmente escuchado. Y que, por todo eso, está abierto a un cuestionamiento que es difícil de controlar. El lenguaje se vuelve la metáfora viva del espacio intensamente problemático de la democracia, de la inclusión de lo que está más allá (geográficamente, políticamente, ideológicamente), una vez que el foco ya no está donde estaba. Lo que está más allá es un espacio de tensión eterna en que, para Parra, la modernidad es una locura colectiva que se expresa y se controla individualmente a través de la poesía. Una poesía que busca un interlocutor peleador. *Lear* ha sido transfigurado por Parra, en una antipoesía chilena que exige ser escuchada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boyle, Catherine, *Chilean Theatre, 1973-1985. Marginality, Power and Selfhood*, Nueva Jersey, Associated University Press, 1992.
- Boyle, Catherine, *On Interpreting Space, Process, and History in Latin American Theatre*, Londres, Queen Mary University of London, Papers in Spanish and Latin American Theater History, 2002.
- Castro, Alfredo, "La creación o la posibilidad de rozar un poco de infinito", *Apuntes* N°103, 1991-1992.
- Cuadra, César, "Shakespeare, antipoeta (fragmentos de conversaciones con Nicanor Parra)", *Babab* N°2, 2000.
- Fassnidge, Chris, "Diario de una producción", *Apuntes* N°103, 1991-1992.
- Hurtado, María de la Luz, "Parra traduce a Shakespeare", *Apuntes* N°103, 1991-1992.

- Labra, Pedro, "Hojas de Parra", *El Cronista*, 27 de febrero de 1997.
- Parra, Nicanor, *Poemas y antipoemas* (edición de René Costa), Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- Parra, Nicanor, *Lear, rey & mendigo*, Santiago, Editorial Universidad Diego Portales, 2004.
- Parra, Violeta, *Décimas. Autobiografía en verso*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.
- Sepúlveda, Fidel, "El Rey Lear de Nicanor Parra", *Apuntes* N°103, 1991-1992.