

El MJL y Shakespeare le dan vida a *Julio César*

por Paul Gallagher

Quienes participaron la tarde del 20 de febrero de 2005 desde California y Washington, D.C. en las sesiones de la conferencia internacional del Instituto Schiller y la Junta Internacional de Comités Laborales, presenciaron la puesta en escena de los actos I y II de *Julio César* de William Shakespeare, a cargo de cerca de treinta actores del taller de teatro del Movimiento de Juventudes LaRouchistas (MJL) en Los Ángeles. En los últimos tres años, el actor y director Robert Beltrán ha venido desarrollando y dirigiendo al MJL en su trabajo con Shakespeare y Federico Schiller, al servicio del concepto de la “historia universal” del teatro clásico en el que ha insistido Lyndon LaRouche. La presentación fue el fruto de casi un año de trabajo, con un estudio y ensayos especialmente intensos en las semanas previas a la conferencia. Al final de la representación hubo un amplio debate que involucró al público de ambas costas y a otros vía internet.

La representación que un seguro MJL “ofreció”, inspiró y generó el entusiasmo para ampliar esta calidad de trabajo a

todo el movimiento larouchista.

Una característica sorprendente de esta presentación de *Julio César* fue que los dos actos formaron un todo integrado, en lo que casi pareció ser una sola escena de gran dinamismo, con un solo concepto unificador a todo lo largo de la obra, que se estableció en los primeros segundos de la función, sin el beneficio de recurrir a un programa o a un debate previo. La escena de apertura con la plebe romana fue magistral, pues no se presentó como un “preludio cómico” —aunque está repleta de chistes—, sino como el conductor poderoso de la tensa energía de los dos primeros actos. La plebe estridente que coreaba el nombre de César al principio, a la que luego —al parecer acobardada— dispersaron con gran dificultad los tribunos Flavio y Marulo, reaparecía de nuevo coreando, “¡César!”, a medida que los tribunos abandonaban el escenario y César se acercaba.

Así, pusieron ante los “nobles” personajes principales el presagio amenazador de la próxima caída caótica de la repú-



El actor y director Robert Beltrán comenta sobre la obra Julio César de Shakespeare, que puso en escena el 20 de febrero de 2005 con un grupo de jóvenes del MJL bajo su dirección. (Foto: Gene Schenk/EIRNS).



Los jóvenes larouchistas representan Julio César de Shakespeare en una de las sesiones de la conferencia internacional del Instituto Schiller y la Junta Internacional de Comités Laborales. (Foto: Gene Schenk/EIRNS).

blica romana. El “ataque” que escogieron Beltrán y los actores del MJL mantuvo e intensificó a lo largo de la obra dicha señal de un fin amenazador, y puso en marcado contraste los fatales esfuerzos en competencia de la nobleza por fundar la dictadura en la “popularidad” entre una turba irracional.

Varios actores mostraron la capacidad de emplear silencios de suspenso para aumentar el sentido de *némesis*. Por ejemplo, cuando César, con el afligido adivino que acababa de advertirle de los “idus de Marzo” postrado a sus pies, mantuvo la escena y al público en vilo, congelados en un largo suspenso nervioso antes de declarar de súbito, “¡Es un soñador!”, quebrando la tensión de la escena, pero aumentándola en la mente de los espectadores.

Al finalizar los dos actos, ¡nos quedamos con muchas ganas de que continuaran con el extraordinario acto III!

Los principios del teatro clásico

Harley Schlanger, el coordinador del movimiento político de LaRouche en la costa oeste de Estados Unidos, abrió el debate subsiguiente señalando que esta representación fue producto de casi un año de diálogo entre Lyndon LaRouche, Robert Beltrán y el MJL, sobre los principios del teatro clásico. Esto se realizó en parte con debates directos, y en mayor medida mediante la forma extraordinaria con la que LaRouche abordó el teatro de Shakespeare en muchos de sus escritos y discursos en el transcurso del año previo. Robert agregó que, luego de trabajar con Shakespeare y Schiller por varios años, fue idea del MJL preparar los actos I y II de *Julio César* para presentarlos, y ellos mismos escogieron el reparto. Cody Jones y Elodie Viennot fueron sus actores y codirectores.

tores.

Beltrán hizo hincapié en que podríamos lograr mucho desarrollando el potencial para una compañía de actuación clásica. Por ejemplo, conocemos el contenido verdadero de estos dos actos de Shakespeare, “tan bien o mejor que cualquiera en el planeta”. Y dijo que todos los grupos del MJL con los que ha trabajado tienen un gran potencial actoral, y que eran mucho más representativos de la sociedad que las compañías de niños bonitos que dominan lo que hoy pasa por (el ocasional) teatro clásico.

Cody Jones (Flavio) inició el diálogo de los actores señalando que tanto LaRouche como Schiller plantean la pregunta de cómo unir emociones y razón mediante el teatro. Dijo que usó el objeto mental del concepto de Leibniz del cálculo. Tenemos un principio de la historia universal. La integral o “curva total” de ese principio es el teatro; los personajes y momentos individuales de la obra son los diferenciales de esta unidad. Por ende, tu mente tiene que estar en dos lugares al mismo tiempo en el escenario. Para lograr esto, uno tiene que trabajar el aspecto emocional.

Elodie Viennot (la “remendona”), preguntó: “¿Por qué nos dedicamos al teatro?”. En principio, dijo, por lo que tenemos que hacer para actuar. Tienes que entender al público; uno lo hace para ellos, no para uno mismo (no como la teterita de la rima infnátil, que presume sus atributos: “Cuando el té esté listo, gritaré”). Lo que buscas es un principio invisible que gobierna lo que ven. Comprender al público implica entender los principios de la cultura que lo están condenando a su destrucción. Es más, uno mismo tiene que comprometerse a combatir dicho sino. Además, tienes que conocer la mente

del dramaturgo. Esto requiere un esfuerzo común del elenco y el director.

Viennot afirmó que hace poco había visto una representación de *Romeo y Julieta* de Shakespeare que, como *Julio César*, muestra la forma en que la sociedad fracasa por razones específicas, a veces históricamente universales, otras, específicamente diferentes. En el escenario ves personas que representan esperanza, y fracasan. Esto apela a tu corazón (y a quienes sobreviven a la tragedia en escena).

Viennot mencionó que estaba por regresar a Francia y que allí el MJL comenzaría a trabajar con Shakespeare, en inglés.

El teatro y el *bel canto*

La primera pregunta para la compañía fue del maestro de canto John Sigerson en Washington, quien quiso saber si los actores, en sus esfuerzo por representar las emociones de sus personajes con pasión, no habían pasado en ocasiones del campo del *bel canto* para controlar su voz hablada, a un nivel de verdadera aspereza. Robert Beltrán asintió, pero en parte explicó y demostró su idea de que existe una diferencia entre la disonancia en la música clásica y la disonancia en el teatro. Entre los personajes, hay algunos que deben representarse con pasión como disonantes; seres humanos que no son bellos ni decididos, sino feos o afligidos. “No hay belleza en un personaje que solloza” o llorón, dijo, pero quizá el dramaturgo necesite de su fealdad (Gotthold Lessing aborda este tema a detalle en su obra estética *Laocoonte*). Beltrán demostró cómo un actor quizá necesite usar, en rápida sucesión, tonos separados por 4 o 5 octavas, que rebasan la posibilidad de mantenerlos bajo el control del *bel canto*. Sin embargo, apreció la importancia de lo planteado por Sigerson acerca de educarse para lograr dicho control, y lo mencionó en varias ocasiones durante el debate posterior.

La joven larouchista Karon Concha, quien es activista en el medio oeste de EU, preguntó cómo lograr la unidad entre el movimiento y el parlamento en el escenario. Beltrán respondió que esto viene con la preparación; educar la respiración es particularmente importante, pues la libertad del aparato vocal para respirar es clave para la libertad de toda clase de emociones en escena.

La integrante del MJL Tina Rank, de Dresde, Alemania, preguntó sobre la diferencia entre trabajar con Schiller y hacerlo con Shakespeare. Beltrán respondió que a ambos los abordaba desde una misión común: ubicar el amplio arco de veracidad del pensamiento del poeta en cada instante de su obra. Dijo que no los juzga a partir de la eficacia de nuestro trabajo teatral, salvo para notar que los actores y el director tienen que estar concientes de la característica de la traducción que están usando (Schiller escribió en alemán).

Kenny Stallings, también del MJL en el medio oeste estadounidense, preguntó cómo podía aprovecharse esta inspiración para emprender un trabajo teatral eficaz ahí, donde el desplome de cualquier cultura real está lastimando el alma de las personas. Cody Jones respondió explicando cómo estas

obras nos permiten mostrarle a la gente la belleza de las ideas clásicas, y abrirle la puerta a esta cultura.

Rianna St. Classis, de Seattle, afirmó de forma más bien enfática, que “siempre odié esta obra” (*Julio César*); la había actuado en una presentación de secundaria y en otras ocasiones desde entonces, y “de veras la odiaba”. Agradeció a la compañía porque ¡ésta era “la primera vez que la veo cobrar vida”!

En respuesta a otras preguntas y observaciones sobre cómo realizar este trabajo artístico clásico con eficacia, Tim Vance (Casca) intervino poniendo de relieve, de forma apasionada, la entrega a trabajar con los maestros. Dijo que se había unido al movimiento de LaRouche y al taller de teatro del MJL en Los Ángeles casi al mismo tiempo; así como tienes que seguir a Lyn con todo el corazón, dijo “ “Cuando avanza, ¡síguelo!”—lo mismo se aplica cuando puedes trabajar con alguien tan experto en la dirección como Robert Beltrán, o John Sigerson como director coral. “Asegúrate de estar ahí; trabaja con él”, dijo Vance.

La idea de una república

Schlanger señaló que LaRouche, en uno de sus muchos comentarios revolucionarios sobre el arte de Shakespeare, había sacado a relucir la importancia de Cicerón en *Julio César*. Esto refleja la cuestión de cómo Shakespeare le comunica a su público la idea de una república. Éste es el proceso histórico verdadero, a través de los ojos de un genio.

El MJL de México, que participaba por internet, preguntó: “¿Cómo hacer este trabajo sin un director?” Schlanger les recordó que Robert Beltrán se había reclutado por los escritos de LaRouche, todo lo que ha leído en la revista *Fidelio*, y por los intercambios, y que ellos podrían reclutar a alguien talentoso allí. Beltrán estuvo de acuerdo en que si pretendían acercarse a actores clásicos, ellos quizás aceptarían colaborar —a los actores les importan otros actores—, pero que también tendrían que aprender de nosotros. Y añadió que le encantaría visitarlos en México.

Ed Hamler, de Boston, preguntó: “¿Cómo te das cuenta si lo que haces es natural?” A esto respondió Montez Baker (César), quien describió su propia lucha y altibajos con el personaje, “para meterte a la mente de Shakespeare”. Ello requiere que uses tus emociones para mantener la mente concentrada en el significado de lo que dices y haces, sin convertirlo en una rutina; y también que sigas pensando en el significado de los parlamentos de los otros personajes, sin caer en el error de escucharlos sólo como referencia para tu propia actuación. La respuesta de Montez acerca de la “naturalidad” llevó el debate de los actores de vuelta a donde había comenzado, cuando Cody Jones subrayó que la “mente tiene que estar en dos lugares al mismo tiempo en el escenario”; y el comentario de Elodie sobre conocer la mente del público y la del dramaturgo, y de educar tu propia mente como actor.

—Traducción de María Pía Cassettari.