

MI CONCEPCION ESCENICA DE EDIPO, REY DE SOFOCLES

por Victoria Espinosa

El montaje de una obra de teatro requiere no sólo un exhaustivo análisis literario, sino también una exhaustiva investigación de acuerdo a las pertinentes necesidades técnicas de su montaje. Y éste va a requerir otras necesidades más que ayudarán a la caracterización interpretativa de los actores. Podría decirse que los interesantes datos que han expresado aquí mis compañeros deponentes, podrían constituir una introducción idónea al propósito primordial que nos ocupa.

Todos estos datos podrían ser parte del proceso simbiótico de cada uno de los actores, de los diseñadores de vestuario, escenografía, iluminación y sonido. También del coréografo y del compositor, de necesitárseles. Y desde luego, del director. Es a partir de entonces que toda erudición deberá soterrarse en la mente de cada uno de los componentes del elenco artístico y técnico, porque inexplicablemente a partir de entonces influirá empática y subconscientemente en las decisiones que el director tome respecto a su concepción escénica particular que será el producto final que verá el público.

En el caso de este clásico griego por excelencia que nos ocupa, el proceso de creación tuvo que ser frenado hasta cierto punto, ya que iba a estar dirigido mayormente a estudiantes de Escuela Superior. Había pues que realizar un trabajo accesible a todos los gustos, pero

sin concesiones fáciles. Y desde luego, la puesta-en-escena debería ser eso, una obvia clarificación del texto dramático, dándose por sí solo al auditorio por medio de la interacción dramática de los personajes hacia el desenlace final del conflicto.

El diálogo, como en toda obra clásica, libre de las acotaciones del teatro moderno, que no son otra cosa que la omnisciente presencia del dramaturgo, sería el único medio de expresión verbal de los actores. Es decir, el lenguaje. La traducción del libreto, utilizada en este montaje, es muy literal y muchas veces muy oscura, ambigua. Después de limpiarla y recortarla sin sacrificar el pensamiento de Sófocles, el resultado ha sido: un lenguaje, ni altisonante ni prosaico; más entendible para el público juvenil a quien iba dirigido, pero sin perder el hálito clásico requerido.

Ya preparado el libreto, se repartió a todos los componentes del grupo y dio comienzo la producción teatral bajo la batuta del director. ¿Cómo ocurrió en este caso?

Yo había sido una de las discípulas afortunadas de Ludwig Schajowicz, (1947-1953), director entonces del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y de Luisa Caballero, su esposa. Bajo la dirección de este director austriaco, trabajé en las dos primeras tragedias griegas representadas en el País: IFIGENIA EN AULIDE (1949) y HECUBA (1950), ambas de Eurípides. Afortunada sí, porque junto a Nilda González, Myriam Colón, Ernesto González, Nilda Martínez, Orlando Rodríguez, José Ángel Díaz, Otilia Janer,

Ludmila Trenche, Milagros Pablos, Nancy Colón, Rafael Escribano, Walter Busó, Ana C. López, entre otros, fuimos impactados para siempre. Veintisiete años después, ya como directora profesional, me atreví a tratar de emular al Maestro y dirigí MEDEA de Eurípides, en versión de Nimia Vicens (1975) para la Compañía Esther Sandoval y/o Producciones Yensa y ANTIGONA también de Eurípides (1980) para Producciones Candilejas.

En 1993 me encontré de nuevo inmersa en el montaje de otra tragedia griega, ésta que nos ocupa. Tuve la tentación de crear arqueológicamente con ella un “revival”, o sea una reconstrucción de cómo se supone se representaban originalmente las tragedias. Pero recordé que en el 1982 mi discípulo Rafael Rojas, hoy productor y director teatral de Producciones Coribantes, lo había realizado ya, como laboratorio para el curso de Dirección Escénica para Maestros que yo impartía entonces para el Departamento de Drama. En su EDIPO, REY, Rojas utilizó a los tres actores varones que interpretaban todos los papeles con sus diferentes máscaras y desde luego, el Coro. Y claro, sentí que no podría emular aquel interesante proyecto. Tendría que utilizar entonces otros recursos, para realizar por lo menos un trabajo honesto. Y con ese reto seguí adelante.

Se dice que la tragedia es realista en cuanto al tratamiento de la temática y el desarrollo de la anéctoda, si se le compara con los movimientos teatrales posteriores como el Romanticismo, Surrealismo, Teatro del Absurdo, por nombrar algunos; aunque dudo mucho que el actor griego con toda aquella voluminosa indumentaria,

los coturnos y las máscaras, pudiera realizar una actuación realista, sin contar con el enorme cupo de público que reunían esas representaciones y la gran distancia que lo separaba de los actores. Por otro lado, ya es una tradición que el teatro clásico, no solo el Griego y el Romano, sino también, el Isabelino, el Siglo de Oro Español y el correspondiente Alemán, Ruso, Francés y ¿por qué no también, el de Estados Unidos y el de Hispanoamérica?, etc. debería tener un estilo propio, muy diferente a los montajes del teatro en general. En el teatro clásico deberá destacarse el movimiento y la composición escénica, el gesto, la entonación vocal. Todo deberá corresponder y reflejar ese estilo. Pero el teatro actual se caracteriza mayormente por la profanación (no adulteración) y descomposición de la forma. No hay barreras que impidan el experimento. Esto es frecuente también en la literatura y en el cine.

Como partícipe de esta época, a mi también me encanta romper con los espacios, “embelequear” como dirían algunos de mis coetáneos. Ponerlo todo al revés, para que se vea al derecho; la lógica de la ilógica. (Recuerdo algunos de mis montajes, como ASI QUE PASEN CINCO AÑOS de García Lorca (1954), LOS TITERES DE CACHIPORRA. También de Lorca (1956), AREYTO PESAROSO de Victoria Espinosa (1960), EL ARCHIVO de Tadeus Rosewicz (1970), RINOCERONTES de Ionesco (1971), EL PUBLICO de Lorca (1978), por nombrar algunos.) Por eso estuve tentada, muy, muy tentada de hacer un experimento radical con EDIPO, REY. Pero me detuvo el público juvenil para quien se iba a realizar la representación.

Uno de los encantos de la experimentación teatral, es que el público conozca el texto original. Sabemos que en Puerto Rico, casi siempre, el estudiante de Escuela Superior y aun el universitario, desconoce los textos clásicos, a menos que los estudien. Y en ese caso, es muy limitado el conocimiento teatral como para entender la experimentación. El público en general, tampoco está familiarizado con los clásicos. Porque aquí, la tradición teatral se interrumpió a los comienzos del S XX y apenas se retomó en 1958, cuando el Instituto de Cultura Puertorriqueña inició los Festivales de Teatro. Hoy, cuarenta años después, la poca asistencia del público al teatro, comprueba que de nuevo estamos estancados en otra crisis más y tal vez peor que las anteriores.

Considerando además, que había una realidad académica y didáctica que cumplir, con un público no siempre versado en las modernas tendencias escénicas, decidí respetar el original. Por lo tanto, el montaje lo concebí en la forma tradicional, pero partiendo de un realismo mágico o poético que me permitiera sumergirme en los varicuetos del surrealismo. Así pude jugar entre lo onírico-primigenio y lo simbólico-visual. Esto me permitió además, sumergirme en el extraño proceso de la creación subconsciente que no es otra cosa que el juego sagrado (“sacer ludus”) al servicio del rito escénico.

Tanto en las funciones de 1993, como las de la reposición a fines del año pasado, al final de cada representación para estudiantes de Escuela Superior, se llevaba a cabo un pequeño foro entre ellos, los

actores, el productor y el director. Muchas preguntas de los estudiantes resultaron elementales y anodinas. Sin embargo, algunas, las menos, fueron sorprendentes. Debo confesar que muchas me cogieron de sorpresa. Porque, aunque una obra de arte pueda realizarse en fracciones, el resultado final es un todo compacto. Desmembrarlo no es fácil, más si en la creación ha predominado el inconsciente automático, como en este caso. Sin embargo, esas preguntas me ayudaron a clarificarme a mi misma los símbolos y los inquietantes movimientos de la obra. Confieso además, que la clarificación fue mutua. Sorpresivamente, yo también entendí lo inintendible: la cohesión de los opuestos.

Esas interrogantes podrían explicar mejor mi concepto escénico como complemento hasta lo ahora cubierto. Por eso reúno a continuación, algunas de ellas. Veamos.

EL CORO

Al estudiantado le intrigó que el Coro de ancianos cambiara de viejos a jóvenes y viceversa. La contestación fue corta y precisa. Pero ahora la amplío por necesidad de este trabajo.

Se cree que el coro ditirámbico, elemento antiguo que evolucionó y pasó a un segundo nivel durante el apogeo de la tragedia griega, debería ser de la edad y del sexo protagonista. En el caso de EDIPO, REY, son ancianos porque así pueden ser cronistas de los acontecimientos pasados, además de comprender y simpatizar con

las vicisitudes del héroe, aunque como en las otras tragedias, no pueden intervenir ni cambiar los acontecimientos actuales.

Para este montaje necesitaban un Coro dúctil que aunque viviendo unas generaciones antes que Edipo, pudiera a la vez equipararse con la edad de éste, no sólo en el pensamiento, sino también físicamente para una mejor empatía entre ambos. Al quitarse las máscaras, corporalmente se transformarían en jóvenes y al ponérselas, el derrumbe visual sería notorio, presagio de desastre.

“¿Y por qué el Coro rueda cuesta abajo sobre las rampas?”, preguntaron algunos.

Al igual que el Pueblo Suplicante del comienzo, el Coro que también lo representa, se ha ido empapando emotivamente con todas las peripecias que ha sufrido Edipo. El rodar rampa abajo, adelanta simbólicamente el inminente anagnórisis y auto castigo del héroe. También implica el deterioro psicológico inconsciente del protagonista. Ya está entonces preparado el Coro, para recibir y enfrentarse a las futuras e inmediatas calamidades. De entender o no esta explicación, esa fue la intención poética.

EDIPO COMO GOBERNANTE

No se habló abiertamente sobre este aspecto de Edipo. Sólo Lydia Esther Sosa, profesora de teatro de la Escuela José Julián Acosta y autora del libro DESARROLLO DEL TEATRO NACIONAL EN PUERTO

RICO, subió al escenario con algunos alumnos, al terminar la obra y como en un aparte, hablamos del paternalismo de Edipo, como gobernante. Coincidimos en que él ama a su pueblo y ante la calamidad que éste ha sufrido por su culpa, prefiere abdicar antes de convertirse en un tirano. De inmediato ella añadió algo así como “Eso debería hacer nuestro gobernante actual.” Interesante analogía.

Precisamente el título de esta tragedia está compuesto de dos palabras: un sustantivo, EDIPO y un adjetivo, REY. Por qué no simplemente EDIPO, como los títulos de otras tantas tragedias? El adjetivo evidencia, desde luego lo que es usual en la tragedia: la peripecia o cambio que llevará al héroe a la inevitable catástrofe y también al terror y a la compasión que su pecado de hybris provocará en nosotros.

Pero este adjetivo también nos señala al gobernante paternal que lo demostrará en cada uno de sus actos. “El arte de gobernar”, dice, “es el más difícil de todos. ¡Cuánta envidia engendra en los demás este gobierno que la ciudad puso en mis manos, sin haberlo yo solicitado!” Tanto es su amor por su pueblo, que sin dudarlo un instante, se envuelve en lo que podríamos catalogar como una investigación policíaca de hoy, en busca del asesino de Layo. Y mientras más apremiante es su búsqueda de la verdad, más y más lo va cercando el oráculo.

LA ESCENOGRAFIA, LA ILUMINACION, EL VESTUARIO, EL
MAQUILLAJE Y EL SONIDO

Fueron muy superficiales las preguntas que hicieron los estudiantes respecto a estos cinco elementos, tan importantes en el teatro moderno. Todos o separados deben ser complemento de conjunto, propiciando visualmente el estilo del montaje.

Eduardo Bobrén, el escenógrafo, lo comprendió así y presintiendo mis necesidades, dividió el escenario en dos espacios paralelos al público. Al fondo, una plataforma con un gran monolito en el centro, que puede ser templo en un momento y en otro, parte interior del palacio de Edipo. El color verde-limo que le dio a las altas paredes de ese templo, según su opinión, tiene que ver con las aguas estancadas de las cunetas;¹ en este caso, el color putrefacto de la peste. Esta descripción se enfatiza aun más cuando en un momento la “luz negra” sólo dejará ver las máscaras del Coro como espectros flotantes que como títeres--robots nada pueden contra la inexorabilidad de Apolo.

En el primer término, Bobrén me colocó la más efectiva pieza de su escenografía: la extraña y gran rampa en forma de abanico, tres cuartas partes abierta hacia el foso de la orquesta. La base de este abanico da hacia el altar trunco colocado en el ángulo interior formado por la plataforma-templo y otra plataforma en ángulo. En momentos específicos, esta rampa-abanico se abrirá en una o dos secciones, conformándose en hondos senderos o calzadas hacia ese

¹ En la película EDIPO, ALCALDE, en un momento dado, el personaje de Edipo, es envuelto por una luz de ese mismo color limo.

altar trunco. Para Bobrén es el desquebrajamiento de toda esa sociedad; para mí, es el cómplice inconsciente del gran crimen. Estas explicaciones entre otras, bastaron para convencerme de que ambos podríamos encontrar el camino.

En este amplio escenario simultáneo es muy fácil establecer las áreas de actuación. El pueblo suplicante, sólo se arrastrará sobre esta rampa cerrada, a la que subirá con doloroso esfuerzo, como horribles reptiles. Así, en su momento, el coro rueda también, como ya dijimos, ramba abajo. Esa misma rampa cerrada, será el lugar de acción de la abdicación del Rey, porque ése era el lugar del dolor de su pueblo. Se despoja de su vestimenta real y coloca en el suelo su corona, allí donde le había prometido a su pueblo liberarlo de la peste, al prender el asesino de Layo. Devuelve su poder a donde lo había tomado, del pueblo, porque fue éste quien lo eligió rey, cuando él lo liberó de la Esfinge.

Cuando la rampa se convierte en los senderos, propicia el ritual del Coro en el altar trunco, donde implorarán por el bienestar de su rey. El que este altar fuera trunco, intrigó mucho a los estudiantes. La verdad es que de haberse construido una columna completa, obstruiría la visión de todo movimiento sobre la plataforma al fondo. Como elemento escenográfico, un elemento puede aparecer trunco, estilizado, fraccionado, etc. y escénicamente conservar su esencia.

Sobre la rampa fragmentada en tres, se desarrollará la acción ascendente hacia el punto culminante, el encuentro con sí mismo de

Edipo, antes de subir angustiado a la plataforma en ángulo, hacia la izquierda. Es sobre esta plataforma que tendrá su anagnórisis o auto reconocimiento, que es también el punto culminante de la acción. Es la misma plataforma donde Tiresias, enigmáticamente le había adelantado su catástrofe.

La amplitud horizontal de la plataforma al fondo, propiciará la realización del friso humano del comienzo y del final, engravado frente al gran monolito-templo en el centro de esa plataforma. (Ya Ludwig Schajowicz lo había usado como friso medieval en su montaje de EL GRAN TEATRO DEL MUNDO de Calderón en 1953.) Al igual que entonces, es desde ahí que los personajes cobrarán vida, desprendiéndose hacia el mundo poético de la escenificación. Al culminar ésta regresarán a su lugar de origen, conformando de nuevo el friso inicial, convirtiéndose la obra en un círculo cerrado que una y otra vez será profanado por la inquisitiva espiral artística en busca de los clásicos de todos los tiempos.

El gran monolito se convertirá en la transparencia que revelará el momento del suicidio de Yocasta y la automulitación de Edipo. Aunque la estética y el rito no permitan violencia alguna en escena, lo cual era sustituido por la narración de un personaje, el teatro moderno permite esta licencia poética en beneficio de la puesta-en-escena actual. Hay montajes y mayormente en el cine, en que utilizando la técnica de la retrospectiva, todos los sucesos relativos por ejemplo, a la pre-historia de Edipo la entrega del niño Edipo al Sirviente, su salvación, su vida en Corinto, el encuentro con Layo y su

muerte a manos de Edipo, el encuentro con la Esfinge, el casamiento con Yocasta, etc. son ejecutados en escena o proyectados en la pantalla, narrados por un personaje. Nada se deja a la imaginación.

Tal vez la primera vez que se vio en Puerto Rico una transparencia escénica y en silueta, fue realizada por escenógrafo y luminotécnico, Carlos Marichal para el montaje que Schajowicz hizo de HECUBA, transparentando cuando dentro de la tienda de Agamenón, ésta le saca los ojos al rey Polimester, en venganza por éste haber matado a su hijo Polidoro.

Como recurso escénico es muy efectivo, por eso repetí el recurso del Maestro en EDIPO, REY. Le tocó realizarlo a Toni Fernández, a cargo de la iluminación de toda la obra. (A los estudiantes les intrigó también este efecto, sobre el que se les explicó la forma de realizarlo: Un bastidor cubierto con una tela transparente, especial, que al iluminarse de frente, se verá sólido como el resto de los bastidores que conforman la escenografía. Al eliminarse la iluminación de frente e iluminarse por detrás, se traslucirá lo que está ocurriendo ahí, pero con una tonalidad de ensueño.)

La atmósfera o clima y aun el "mood" de este montaje, requiere una iluminación muy especial. Una iluminación que empero que sea general, a veces, enfatizará los rostros y las áreas de actuación, recortadas lumínicamente en colores que los enfatizen de acuerdo a la atmósfera o clima de cada una. De esa manera había una simbiosis

entre las luces de Toni Fernández, la escenografía de Eduardo Bobrén, el vestuario de Gloria Sáez, el maquillaje y los peinados de Alex Pabón y el sonido.

Como al igual que en casi todas las tragedias, la acción ocurre en un solo día y en un mismo lugar. No habrá por lo tanto cambio en la escenografía ni tampoco en el vestuario. La diseñadora respetó ese hecho temporal, comprendiendo además, mis necesidades escénicas. Partió de la historicidad del vestuario, buscando una estilización apropiada para cada personaje y de acuerdo a su estrato social. En concordancia con ella, Alex Pabón diseñó el maquillaje y los peinados.

En cuando al sonido en general, utilicé parte del “sound track” de la película MEDEA, basada en la tragedia del mismo nombre de Eurípedes. La melodía que entona el Coro durante su evolución hacia el altar trunco y su alrededor, rememora la que yo entoné junto a las otras coreutas, hace cincuenta años participando en la tragedia IFIGENIA EN AULIDE, supuestamente basada en una tonada griega que nos enseñara Luisa Caballero de Schajowicz. El resto del sonido lo proveyó Carlos Lazarte de Pon Cue Recording que además, hizo la mezcla en sintetizador de la melodía mencionada arriba, la cual le tararié para que el Coro susurrara ante el altar trunco con el mismo sonido de fondo en forma sincopada, para lograr un efecto dionisiaco.

LA CARACTERIZACION

A la par que se esbozaron y realizaron los cinco elementos considerados anteriormente, los actores pasaron también y como debe ser, por el proceso de la caracterización. Primero, desde su propia búsqueda y luego, bajo mi dirección.

Cada actor, aunque conozca el pionero método de Constantin Stanislavski y/o el de otros teóricos del teatro que le sucedieron, en la creación de un personaje, desarrolla su propio método, aun los autodidactas y los que trabajan por intuición. Pero todos, todos deberán someterse al concepto escénico del director. Los hay que sin ninguna preparación académica y aun sin conocer la pre-historia del texto dramático y sin llevarse a cabo siquiera un “trabajo de mesa” como lo llamaba Stanislavski, pueden no obstante, caracterizar a plenitud un personaje, dedicándose exclusivamente a estudiar la obra en sí. Este es el actor intuitivo, el que tiene “duende” como diría Federico García Lorca o “angel” como decimos por acá.

Lo que importa es la interacción que cada actor-personaje tendrá con cada uno de los miembros del reparto. Tendrá además, que adquirir la personalidad del ente de ficción que va a interpretar, identificándose plenamente con él, sin perder desde luego, la suya, que será su monólogo interior que como un hilo conductor, lo guiará durante toda la representación.

Esa interacción deberá transformar la ficción en un hecho real, para que el personaje que interpreta sea de carne y hueso, creíble; en fin. Autoreconocerse en él como un ser humano, con todos sus defectos y virtudes. Y jamás juzgarlo, ni muchos menos condenarlo.

Edipo, el protagonista, es el centro de atención; todo parece girar a su alrededor. Los demás personajes, aun los más cercanos a él, como Yocasta, Creón y Tiresias, no tienen personalidad alguna, salvo la que es necesaria en cuanto a su relación con Edipo. Desconocemos el mundo interior de cada uno de ellos. Mientras más avanza la acción, nos enteramos más y más de la pre-historia o lo que llamamos en teatro, la exposición de la obra. Por lo contrario, casi no hay exposición alguna sobre cada uno de ellos.

De Creón, interpretado por el actor Luis Enrique (Quique) Romero, sabemos que es hermano de Yocasta; nada hay en él que nos adelante al tirano de ANTIGONA. En EDIPO, REY su mayor actividad es traer noticias del Oráculo y defenderse de las acusaciones del cuñado. Tampoco sabemos nada de Tiresias, porque es un personaje-tipo en representación del Oráculo, a quien encarna. Encarnación horripilante; uñas-garfos de cuyas garras no podrá liberarse Edipo. Tiresias fue interpretado, primeramente por Ernesto Concepción y luego por Jorge Freites. Al igual que Creón, Tiresias también está en función del protagonista, lo que en inglés sería un "sustaining character". Estos actores, conociendo este impedimento aportarán su propia recreación en beneficio de sus respectivos personajes.

Aunque Yocasta tiene algunos rasgos propios, es también parte de la exposición de Edipo: Fue muy mala madre, cuando creyendo en los oráculos, junto con su marido Layo, condena a su hijo Edipo a una posible, muerte. Es muy descuidada, al olvidarse del oráculo, casándose con un hombre que podría ser su hijo. Luego ha sido

buena esposa y buena madre con los hijos que ha tenido con Epipo. Ahora, ya no cree en los oráculos ante la “aparente” contradicción en que se han desenvuelto los hechos. Nunca demuestra dolor o arrepentimiento por lo que le hizo a su primer hijo. Una sola vez lo menciona muy superficialmente. “Mi pobre hijo no lo mató, porque había perecido antes”, dice refiriéndose a la muerte de Layo. Aunque no es co-protagonista, tiene sin embargo, un leve anagnórisis. Pero como no expresa con palabras su autoreconocimiento, éste es tan fugaz como su desenlace: el suicidio que precipitará el autocastigo de Edipo.

Es un personaje muy difícil de interpretar; no tiene carne suficiente para una actriz trabajarlo, porque también están en función de Edipo. Pero no es un personaje-tipo porque tiene algunos leves rasgos de carácter, como ya hemos dicho. La actriz que lo interpreta, Aidza Santiago, con esos datos y con los suyos propios, sustentados para la creación de su personaje, lidió histriónicamente con él hasta lograr lo que el público ha visto en cada una de las representaciones. Se puede concluir que estos tres personajes necesitan unos actores que recreen una biografía de sus personajes en función con el protagonista, porque inescapablemente así lo concibió Sófocles. Pero esa biografía deberá estar motivada psicológicamente en concordancia con la tragedia.

Los personaje secundarios, el Mensajero, interpretado primeramente por Amílcar Rivera y José M. Castro y luego por Humberto Cordero y por último por Jorge Freites; y el Pastor,

interpretado por Ricardo Díaz y más tarde por Ricardo Noguerras y el Sirviente, por Ernesto Concepción y Jorge Freites y el año pasado por Norman Santiago y en 1998, por José M. Castro, son todos tipos, no hay duda, pero conmueve la piedad que movió a los dos primeros a salvar al niño Edipo. Claro que se debió también a que ambos están a merced de la Moira, para que se cumpla el Oráculo. Los actores que los interpretan así lo han entendido.

Su labor más bien se ha concretado a realizar su cometido en la caracterización de los dos ancianos. En cuanto al tercero, como narrador, encajado dentro de la estructura de la tragedia, sólo se dedicará a describir con angustia y terror, la horrenda visión que ha presenciado.

El Sacerdote, interpretado por Luis Roberto (Tongo) Guzmán, luego por José Abreu y ahora por Héctor David Dávila, es otro de los personajes secundarios que en verdad ni siquiera alcanza a serlo, comparte el Prólogo con Edipo y a requerimiento de éste, le explica el por qué de la presencia ahí del Pueblo Suplicante. Es en esa forma que Edipo se entera de la epidemia que arrasa con su pueblo. Esa será toda su intervención porque es sólo un personaje silueta. En cuanto al Pueblo Suplicante, no es otra cosa que un personaje masa.

El Coro no es un personaje propiamente dicho. Como rezago de la tragedia antigua, es un elemento más bien extraño en el teatro moderno, especialmente en el teatro realista. Bien lo clasificó Shelly como el “espectador ideal”. Como se dijo antes, analiza, comenta la

acción para el público, pero sin intervenir en ella. Su actuación se basará más bien en la belleza con que ejecute sus movimientos y la emotividad que proyecte como reacción a la precipitación de los acontecimientos. Jamás sus voces deberán ser altisonantes, huecas y sin sentido.

Esa fue mi intención como el Coro de 1993, interpretado por Ricardo Santana, Flavio Montes, José Enrique Morales, Carlos José Ferrer, José M. Castro y Luis R. Guzmán; y el Corifeo, por Abdiel González. El de 1997, lo interpretó Héctor David Dávila, José Abreu, José Brocco, Armando M. Rivera, Homar Ariel Machado y Luis Roberto (Tongo) Guzmán como Corifeo. Y en 1998, los mismos menos, José Brocco sustituido por José M. Castro y José Abreu por Eric Gerena Cabán. Si se logró o no, es el público que deberá juzgarlo.

La laceración de los pies del niño Edipo, infligida por sus padres, Layo y Yocasta, aparenta ser un acto fútil y a la vez cruel. ¿Por qué lacerarse los pies, si de todas maneras lo estaban condenando a muerte?

Tengo entendido que los actores que han interpretado este papel, nunca dejan ver este defecto físico en su caracterización, tal vez por estética. Pero esa laceración que lo acompañó toda su vida, tiene para mi una explicación simbólica. Los padres, sin saberlo, lo están condenando de por vida a un sufrimiento físico que será una advertencia latente y subconsciente de la maldición de Layo. Es

decir, nunca, nunca, estará libre de su sino.² Es por eso, que el Edipo de este montaje, deberá cojear levemente para que sea creíble su frase: “¡Ay de mi! ¡Qué antiguo sufrimiento me revelas! ¡Horrible afrenta que conservo de mi infancia!” Ese dolor constante es su propio destino, su antagonista. ¿Acaso el asesino que busca, al ser él mismo, no lo convierte en su propio antagonista? Al ser prot-AGON-ista a la vez, está cautivo entre las fuerzas encontradas del AGON y como héroe trágico, ya no podrá controlar su pecado de hybris: su extralimitada cólera o soberbia, que le hemos visto volcar contra Tiresias, Creón y aún contra el Pastor y que suponemos fue lo que provocó el asesinato de Layo.

Por todo lo que se ha dicho sobre Edipo, hasta aquí, se sobreentiende que el actor que lo interprete tiene por obligación que ser muy dúctil; un buen histrión, controlado y a la vez desbordantemente apasionado en su interpretación. Por las múltiples facetas de su personalidad, es un reto para el actor que lo interprete. En este caso, Pedro Orlando Torres, Premio Mejor Actor de 1993, otorgado por el Círculo de Críticos de Teatro de Puerto Rico por esta obra.

Todos los actores intérpretes de EDIPO, REY, conscientes de que en Puerto Rico casi no se representan clásicos griegos, aunaron esfuerzos y hombro con hombro se sometieron a mi concepto escénico, sin “chistar”, acostumbrados por lo general, a la actuación realista y a la del otro extremo, a la vanguardista, se les hacía muy difícil este estilo clásico de aparente grandilocuencia. No obstante,

² En la película antes mencionada, el protagonista cojea según se va acercando el desenlace.

lentamente se limaron las asperezas. Comprobamos juntos que la grandilocuencia con ponderancia y medida estética, es tan legítima como cualquier otra manifestación artística. Y se consiguió lo que el público vio en 1993, 1997 y 1998.

LA DIRECCION ESCENICA

Si ha sido sobre el montaje de EDIPO, REY que se ha tratado hasta ahora, me parece que suena como que no he hecho otra cosa que hablar sobre mi dirección escénica. Es que no se puede desligar una cosa de las otras.

Si es muy cuesta arriba hacer teatro en Puerto Rico, aun más lo es, dirigir una tragedia griega. Pero básteme añadir, que con el equipo de técnicos y actores con quienes trabajé, junto a Florentino Rodríguez, Productor Ejecutivo de Producciones Aragua, y su Ayudante, Gladys Walker Llanos, mis Asistentes y Regidores de Escena, José Luis (Toby) Santiago en 1993 y Milagros (Milly) Ortiz en 1997 y 1998, sólo tuve que enlazar ese manojito de voluntades, comprometidas con nuestro quehacer cultural. Lo que se logró fue pues, el esfuerzo de todos. Y es el público, en primera y última instancia, quien puede ser el testigo fehaciente de ese hecho.

Y POR ULTIMO...

Se podrían llenar cuartillas y más cuartillas, en diferentes épocas, que expliquen el fenómeno EDIPO, REY. Los eruditos seguirán hablando sobre el Edipo antiguo, sobre el Edipo moderno, sobre el

Edipo freudiano, Edipo en el mundo caótico de nuestra era: Edipo eterno y calidoscópico. Pero todo eso sería pura dialéctica, si no se permite que el EDIPO, REY de Sófocles llegue al público sin trabas y sólo como la concepción de un dramaturgo. Después de todo, el texto dramático no es teatro hasta que no se representa. Y cuando llega a escena, las peripecias, el anagnórisis y la catarsis del protagonista provocarán el terror y la compasión en el público, que no es otra cosa que la identificación y la catarsis compartida con el héroe trágico. Una vez más, la gráfica clásica, orden/desorden/orden, llenará su cometido. Es entonces que la triada autor-obra-actor, llegará a su máxima expresión y el montaje se explicará por sí solo. Lo importante después de todo, es el resultado final.

febrero, 1998