

LUIS URETA

Director teatral

Profesor Escuela de Teatro UFT

EDIPO ASESOR EN VERSIÓN DE LA PUERTA: ENCUENTRO DE DOS POÉTICAS

Mi primer encuentro con la dramaturgia de **Benjamín Galemiri** se remite a enero del año 1993. Participaba yo en aquella época como director incipiente (neo director en lenguaje galemiriano) con la obra **Los monstruos**, en la primera versión del **Festival de las Nuevas Tendencias Teatrales**, realizado en la Sala Agustín Siré en la actual sede de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Desde la butaca, mi inicial ansiedad en espera del turno de la presentación de la obra que en aquella ocasión estrenábamos como grupo, dio paso a un interés cada vez mayor por lo que en el escenario ocurría. Allí, el elíptico debate que dos personajes sostenían en un espacio escénico que sólo contemplaba la inclusión de un viejo austin mini destartado, terminó por seducirme por completo. Poder, violencia, dinero eran algunos de los temas que los personajes abordaban con una reiteración obsesivo-compulsiva inquietante. El lenguaje era totalmente reconocible, pero a la vez irreal, fresco, renovado. En la ocasión **Das Kapital**, de Benjamín Galemiri, obtuvo el premio Pedro de la Barra al mejor texto teatral y **Los monstruos**, dirigido por quien escribe estas notas, fue distinguido con el premio a la mejor dirección y Roxana Naranjo con el premio a la mejor actuación femenina.

Ocho años más tarde, estos tres premios confluyeron en la última versión del encuentro de Dramaturgia Nacional, organizado por la Secretaría de Comuni-

cación y Cultura de la Secretaría General de Gobierno. En la ocasión, **La Puerta** se abrió a Galemiri, y Galemiri, a **La Puerta**, en un feliz encuentro que nos permitió a ambos confrontar dos poéticas (una escénica, la otra dramática) que hasta hace poco se encontraban aparentemente en las antípodas.

En efecto, la dramaturgia de Galemiri (por lo general brutal, disparatada, y un inefable etcétera) contrastaba con la propuesta de **La Puerta**. Por un lado, encontramos que el habla de los personajes de Galemiri linda a menudo entre la cita culta:

Judith: ¿Un *connaisseur* del estructuralismo?...

(*Edipo asesor*)

con el comentario pedestre:

Natassia: ¿quieren ver mi trasero?

EXHIBICIÓN IMPÚDICA

Pechocho, ¿ah? ¿quieren ver mis tetillas?

PRESENTACIÓN PROVOCADORA

Sabrochas ¿ah?

(*El tratado de los afectos*)

La Puerta, en cambio, en su trayectoria de once años de creación teatral, se ha caracterizado por la escritura de un lenguaje escénico evocador de un carácter simbólico, la generación de atmósferas y la selección de textos cargados de una

fuerte impronta poética, entre otros aspectos (**Zaratustra**, de Nietzsche; **La voluntad de morir**, creación colectiva basada en el tema del suicidio).

Era comprensible, entonces, la expectativa que en el medio teatral produjo la noticia del encuentro entre **Galemiri** y **La Puerta**. Nosotros mismos como colectivo fuimos quienes la experimentamos, tal vez con más intensidad que cualquiera.

Varias fueron las cuestiones de orden práctico que debí decidir al momento de aceptar la dirección de **Edipo asesor**. Brevemente desarrollaré aquí algunas reflexiones en torno a algunas de ellas.

Como es sabido, la última etapa de la Muestra de Dramaturgia Nacional consiste en la representación en formato de *síntesis escénica* de los textos previamente seleccionados como ganadores. Varios son los directores convocados para ello y por lo general —yo mismo lo experimenté en versiones anteriores— es una instancia que propicia el acercamiento y la retroalimentación con actores, diseñadores, músicos, etcétera, con los cuales no hemos trabajado anteriormente. Esto se entiende en la perspectiva del carácter de *muestra* que el evento tiene, lo cual permite la posibilidad de experimentar distintos lenguajes escénicos sin el fantasma de tener que realizar una temporada exitosa; o bien, a la existencia de un pequeño sueldo que permite convocar a distintos ac-

tores con los cuales, en otras condiciones y con otros plazos, sería muy difícil trabajar.

A pesar que las edades de los personajes de **Edipo asesor** distaban mucho de las edades de los actores de **La Puerta**, decidí finalmente –no sin antes evaluar las posibilidades anteriormente expuestas– realizar su puesta en escena con los actores de nuestro colectivo. Varias fueron las razones que influyeron en esta decisión. Por un lado, la invitación se me hizo durante la temporada de la obra **El juego de las preguntas**, del austriaco Peter Handke, tiempo en el que nuestro colectivo había recibido elogiosos comentarios de público y crítica. Considerando el importante nivel de consolidación que la obra había significado para nuestro grupo –tanto a nivel creativo como humano–, consideré importante utilizar este capital (lenguaje y estética común, lazos afectivos preexistentes, comprensión de los procesos de trabajo, conocimiento de las potencialidades de cada uno de los intérpretes, entre otros factores) a fin de facilitar el breve proceso de montaje (un mes y medio). Por otro lado, la significativa diferencia de edad entre actores/personajes sería utilizada como un elemento distanciador (efecto v) que permitiría tanto a actor como público comprender la obra desde un punto de vista más racional que emocional. Ya aceptada esta idea, descartamos desde un comienzo la posibilidad de recurrir a la utilización de maquillajes, postizos, etétera, para estable-

cer las diferencias de edades entre los personajes (padre, madre, hijo y Jeremías, el asesor saliente, a quien Oziel le dice ya al final de la obra “**aléjese de mí, viejo romántico**”). La apropiación de las edades de los personajes se concentraría, entonces, no tanto en el trabajo de caracterización física y vocal de los actores, como en la comprensión del valor que aquella información supone a nivel referencial, al momento de establecer las múltiples relaciones que los personajes experimentan entre sí. Finalmente, esta opción nos permitía incluir un metatexto a la puesta en escena: el del colectivo que la interpreta.

Otra de las primeras decisiones que debimos asumir, se refirió a lo concerniente al espacio escénico. Nos enfrentamos a la intención del autor de instalar, en la escena dramática mundial, la obra teatral con más locaciones que haya registrado en la historia del teatro (el propio autor señala esta intención en la primera página del texto). *Palacio Presidencial, Frente de batalla, Sauna, Piscina, Asiento trasero de un Mercedes Benz* donde ocurrirían los numerosos *embates sexuales* de la obra, entre otras, son algunas de las múltiples locaciones propuestas por Galemiri. Finalmente, nos remitimos al *monumental, aunque significativamente ruinoso, palacio del rey Saúl* (¿resonancias del añoso austin mini del 93?), como el lugar desde el cual la obra podría potenciar las distintas situaciones y temas propuestos textualmente. Dentro de este ámbito es

importante destacar que la banda sonora colaboró a incorporar muchos de los espacios físicos suprimidos en la obra original.

El híbrido contenido del texto (donde el cruce de la tragedia de Sófocles con la figura del asesor político local, es sólo un síntoma) colaboró como eje orientador en la configuración de la puesta en escena de **Edipo asesor**. En ella, lo ecléctico fue el sello distintivo que definió su estética. De este modo, en la obra vestuarios dieciochescos se mezclaron sin dificultad con coreografías creadas al ritmo de mambos y de melodías medievales; o bien la inclusión de las didascalias incluidas por el autor, en la voz de un coro esperpéntico, que se desenvolvía libremente entre la voluptuosidad y el kitsch. Todo inicialmente como en un guiño burlón, jugueteo, liberador –tanto para nosotros los involucrados en su configuración escénica como a los creadores de la platea (para no hablar de pasivos espectadores)– de los conceptos clásicos del teatro. A saber, la concepción tridimensional y psicológica del personaje, la necesidad de respeto a conceptos de unidad, la lógica aristotélica, entre otros.

Asumir el humor de **Galemiri** fue en un principio un desafío. Luego, a medida que avanzaron los ensayos, pasó a ser una cada vez más sabrosa y oxigenante experiencia para mí, como director, como para el grupo de actores. A pesar



de lo anterior, a medida que los ensayos avanzaban, una sensación de insuficiencia rondaba en nosotros. Algo que no estaba escrito en el texto exigía ser descifrado. Nuestra interpretación de la obra quiso entonces complementar la interpretación de la obra, con la inclusión de tópicos que como colectivo nos han distinguido en nuestras producciones anteriores. En particular, quisimos asumir el *padecimiento de los personajes*, entendiéndolo como el espejo refractario que devuelve la imagen que entregan el sarcasmo y la ironía, tan particulares y seductoras de la dramaturgia de **Galemiri**. La idea fue complementar el punto de partida encontrado. La risa burlesca de la escritura de **Edipo asesor** escondía, a nuestro juicio, un gesto de desasosiego del que no nos quisimos desentender. En otra palabras, la simulación de la tragedia misma. Edipo, *voilà*. Intentamos con nuestra versión de **Edipo asesor** que este padecimiento lograra encontrar su expresión escénica. De ahí el giro estilístico de la obra al momento de la revelación de Oziel a su padre: "usted me lanzó a las aguas del mapocho, padre"... O la insinuación, al menos, de este giro.

En **Edipo asesor**, la poética textual de **Galemiri** se complementó con la poética escénica de la Compañía de Teatro **La Puerta**, en un primer ensayo que dio paso a un producto cuya alquimia aún está desencadenando nuevas reacciones y reflexiones al interior de nosotros. En este feed-back, finalmente, hemos sido

nosotros los ganadores. Nos hemos alimentado desmesuradamente de los laberínticos recovecos de la escritura de **Galemiri**, cometiendo excesos que tal vez, con otro autor, en otras circunstancias, no nos hubiésemos atrevido a realizar.

Aquí el autor del texto se pone de pie e indica con su anular.

Sus continuos mails pidiendo sexo y más sexo nos impulsaron.

Sus pláticas mandraquiavélicas en el tavelli, exigiendo sangre y risas, nos obligaron.

Cúlpele al autor de la obra.

Él es el culpable.

Él, el responsable de este irresponsable intento creativo.

Fin de la mise en scene.

La exitosa acogida que en la última versión de la Muestra de Dramaturgia Nacional obtuvo **Edipo asesor** y sus posteriores temporadas (Teatro San Ginés, Centro Cultural de España y Teatro a Mil), son testimonio de que la experiencia podría nuevamente repetirse. Ahora esperamos encontrar múltiples pretextos (o textos) para que vuelva a ser puesta a prueba.

