

OTELO y la nada

No pongo en escena una obra para enseñar a otros lo que ya sé. Es hasta después de que la producción se ha completado y no antes que sé un poco más. Cualquier método que no vaya hacia lo desconocido es un mal método.

Jerzy Grotowski

Roxana Ávila

Co-fundadora y co-directora del Teatro Abya Yala; profesora de la Escuela de Artes Dramáticas, U.C.R.

De los recuerdos más gratos que tengo del TEATRO UNIVERSITARIO resalta el montaje que David Korish escribió y dirigió, en 1994, llamado EL CASO OTELO. De hecho, una de las piezas de teatro mejor logradas por este director y la creación de un texto contemporáneo de vanguardia 'costarricense'.

EL CASO OTELO combinaba varios elementos: escenas entre Otelo y Desdémona, Otelo y Yago y entre Desdémona y Yago, de la pieza de Shakespeare las cuales eran actuadas "en clásico", i.e. dichas en verso, con un vestuario que pretendía dar el siglo XVII y las actuaciones no naturalistas requeridas de un texto de este tipo. Estas escenas se llevaban a cabo sobre el escenario.

Abajo, a nivel de los primeros espectadores, al lado del proscenio, había tres mesas. Una a cada lado y una pequeña al centro. En la mesa de la derecha (del espectador) había tres personas, vestidas como presentadores de televisión (trajes formales) cada una de las cuales tenía la responsabilidad de dar a conocer uno de tres eventos distintos que estaban ocurriendo en el momento en que se presentó la obra en San José: la Copa Mundial '94; el juicio que se le estaba haciendo al ex-jugador de fútbol americano, O. J. Simpson; y la guerra en Ruanda entre Hutus y Tutsis. En la mesa de la izquierda había dos invitados, distintos cada noche, un hombre y una mujer, que no eran actores y no actuaban sino que se representaban a sí mismos ya que eran expertos en distintos campos, según sus estudios: literatura, sociología, política, derecho, feminismo, teatro, deportes...

En la mesa del centro había una figura polifacética que daba la palabra a cada uno, presentaba a los invitados y les hacía preguntas, hacía el pa-

pel de Yago (moderno) y era el maestro de ceremonias y conductor de todo el espectáculo.

No había ningún momento lineal de la acción pues se saltaba de una escena a otra; aunque sí había desarrollo de cada una de las historias: las diferentes escenas entre Otelo y Desdémona obviamente tienen un crecimiento; los datos sobre Simpson empezaban por la persecución que se le hizo por una autopista de Los Ángeles e incluía declaraciones de testigos durante el juicio (cuando se presentó la pieza aún no se había resuelto el caso); resúmenes de los partidos principales de la Copa Mundial desde las eliminatorias hasta el partido final, incluyendo el asesinato al jugador colombiano a causa de un autogol realizado y, finalmente, el desarrollo de las atrocidades de la guerra en el país africano. La dramaturgia de este espectáculo daba la sensación que uno tenía un control remoto de televisor en la mano y podía saltar de una noticia a otra, pero, paradójicamente no había caos sino la creación de una historia con-

temporánea mezclada con un texto clásico shakespereano produciendo un todo coherente y profundo.

Sobre el espacio escénico desnudo, sin cortinas o 'patas', totalmente pintado de negro, había un piano de cola negro y dos escaleras sobre rodines que eran corridas por cuatro personas: Dionisio Leal, Marcela Quijano, Teresita Reyes y Beatriz Rojas, con lo que se crean diferentes espacios con muy pocos movimientos. La música 'cultiva' del piano era un elemento central de la puesta, utilizado en múltiples ocasiones: al inicio, mientras llegaban los espectadores, Otelo tocaba el piano a la luz de un candelabro; el 'moro salvaje' seducía a Desdémona a través de una dulce melodía; ella aparecía tres veces durante este período, acercándose cada vez más al piano hasta apagar el candelabro y dejar todo completamente a oscuras. Luego, en un momento posterior durante la obra, Desdémona tocaba juguetonamente el piano, sin querer, cuando era incapaz de producir el pañuelo tan deseado por su marido;

luego de ser violada por él y en preparación para la llegada de su esposo a la cama, se calma cantándose a sí misma, acompañada de una pieza infantilsoez en el piano y, finalmente, Otelo, después de haber asesinado a su esposa, toca el piano románticamente a la luz de un candelabro el cual apagaba con su mano desnuda, creando en las paredes del fondo una mano gigantesca y produciendo el final del espectáculo.

Los cuatro muchachos mencionados manipulaban también unas luces, que las dirigían hacia los actores como si fueran cámaras de televisión que permitían 'iluminar' el evento y llevarlo a los 'telespectadores' creando, a la vez, unas enormes y bellísimas sombras sobre las paredes. Un primer referente al endiosamiento de los protagonistas televisivos y un referente lejano de los ayudantes del teatro japonés y chino donde un hombre vestido de negro sostiene una lámpara en su mano que coloca siempre cerca del rostro del actor principal para iluminarlo. Asimismo, asociándolo aún más al juicio de Simpson,



*Manuel Ruiz y Roxana Ávila
en El CASO OTELO.
fotografía de Ana Muñoz*

convertido en una 'fiesta televisiva' para las televisoras norteamericanas, cuando Otelo mata a Desdémona, aparecían los cuatro personajes de negro con cámaras fotográficas y *flashes*, documentando el hecho para presentarlo a la teleaudiencia.

A cada lado del escenario, como otro referente, menos lejano, yacían una esculturas de yeso blanco, cubiertas con una sábana ensangrentada, en las posiciones en las cuales fueron encontrados los cadáveres de la ex-esposa de Simpson y de su novio, ampliamente fotografiadas y documentadas. La muerte era anunciada desde el inicio; era el destino inevitable, como el de Desdémona.

Entre los invitados especiales hubo por supuesto gente de teatro pero, también, otras personalidades costarricenses: Alexander Guimaraes, Yadira Calvo, Daniel Jackson, Rita Maxera, Mimi Prado, quienes creaban cada noche un tejido muy rico y variado de discursos y opiniones. Las escenas de Shakespeare eran interrumpidas para preguntarles a los invitados especiales, según su experiencia, acerca de temas alrededor de la obra shakesperiana (¿tenía razón Otelo para hacer con Desdémona lo que hace?), para conversar sobre el avance del juicio a Simpson (¿que tipo de relación se establece entre la sociedad y los deportistas?), narrar la Copa Mundial que recién terminaba y sobre la guerra civil en Ruanda (moría una persona por minuto). Los espectadores podían participar en una sección haciendo preguntas a los panelistas y así el espectáculo tenía distintas duracio-

nes de acuerdo con la participación de los invitados y de los espectadores. Era maravillosamente paradójico cómo, por sus dotes de entretenedor, don Fernando Durán A. hacía que el público se riera ante un chiste suyo y la escena inmediatamente posterior era la muerte de Desdémona; escena tratada con mucha brutalidad y violencia; la tensión e intensidad creada en los espectadores, los cuales sabían desde el principio que ella iba a ser asesinada, era muy fuerte.

Lo fascinante de esta dramaturgia fue el entretejido realizado por Korish con todas estas historias, el cual lograba iluminar cada una de ellas por separado y ofrecer perspectivas que uno no había visto de cada una y crear, a la vez, como totalidad, un tejido unitario coherente y denso donde resonaba la violencia, la injusticia, la agresión, el machismo, la necesidad contemporánea de hacer héroes a deportistas famosos, el enfrentamiento entre el lenguaje de la televisión y el lenguaje teatral y de la necesidad de dialogar acerca de la contemporaneidad desde los clásicos y sobre los clásicos desde nuestra época. Un espectáculo que no permitía que el espectador supiera qué esperar, cómo reaccionar, para dónde iba, excepto, paradójicamente, el final, el cual siempre fue vivido con un enorme silencio que se sentía espeso y hacía la escena aún más difícil de representar.

El proceso de creación del texto y del entretejido de los textos y del montaje se hicieron de manera paralela. De esta manera, nadie sabía previamente cómo iba a resultar,

cuál era el clímax, cuáles los puntos de giro, cuáles las conexiones entre las distintas partes. Cada uno de los actores: Fabricio Gómez, Mauricio Astorga, Marielos Fonseca, Manuel Ruiz, Maritza Toruño y yo trabajábamos con el director escogiendo y mezclando los textos: los shakespereanos o los artículos de periódico, resúmenes deportivos e información televisiva. El director esculpía cada momento, cada relación y luego, lentamente, de la nada, de lo profundo de la incomprensión y el no saber, surgió EL CASO OTELO. Un parto múltiple compartido por todos los creadores.

Un montaje que se pensó que no iba a resultar, que el público no iba a 'entender' ni a

aceptar; un 'experimento' resultó ser uno de los eventos en vivo más emocionantes de los años noventa en el TEATRO UNIVERSITARIO y el hecho de que cerrara a teatro lleno con la aclamación y respuesta entusiastas de personas tan diversas en su pasado cultural, intelectual y estético, me transformó como teatrista.

Como actriz acepté estar en un vacío que se tornó en un universo poblado de ecos maravillosos. Acepté estar en un no saber absoluto, en una nada informe basada únicamente en una intuición de un director profesional y experimentado que aceptó lanzarse a descubrir, junto con nosotros, los múltiples Otelos y los múltiples casos que salieran de allí.



**Te invita a apreciar su
variada programación
durante todo el año.**

