

PROYECTOS ESCENICOS DOBLE U

Dos estrenos teatrales en quince días, con los elencos del Nuevo Grupo (El hombre, la bestia y la virtud de Pirandello y El tuerto es rey de Carlos Fuentes) permiten apreciar el peculiar trabajo de dirección de una de las figuras claves de la escena venezolana: Ugo Ulive. Hay una marca (en Doble U) que signa sus productos y adiciona a los logros, mayores o menores, de una versión, ese disfrute que depara una planificada e inteligente concepción del hecho escénico. Sabe bien Ulive que un montaje es una lectura nueva de un texto, situado en la intertextualidad de los plurales discursos que maneja una sociedad en un determinado momento histórico y por lo tanto una puesta en escena es una proposición intelectual que asume y estructura esa pluralidad a partir de un texto literario, que sólo en apariencia es invariable. No es la suya nunca una mera "mise en place" sino una verdadera "mise en scene", o sea la construcción de una nueva lectura (una nueva producción) de un texto. Puede haber y hay frustraciones en ese proyecto, tanto de dirección como de equipo, pero al margen de ellas, la sola presencia de esta lectura adulta apunta a un nivel inusual dentro del teatro caraqueño. Registrar y criticar esa tarea es el propósito de esta nota.

1

Un inicial Pirandello. Si se necesitara prueba del talento pirandelliano, bastaría con este producto menor. Encabalgado entre el costumbrismo y los iniciales abordajes del género grotesco, manejando un registro farsesco tan arriesgado que sin cesar contornea el humor negro, descubriendo a través del "chiste" vulgar las formas de un teatro del absurdo "avant la lettre", El hombre, la bestia y la virtud es un ejemplo, basto y sabroso, de la certeza pirandelliana para detectar el hecho dramático, para arrasar, ya en 1919, con los psicologismos al uso e instaurar una violenta situación donde los valores resultan cuestionados y donde por lo tanto la sociedad es dada vuelta como un guante. Pagando tributo a las formas tradicionales bajo el régimen de tres actos-progresivos con planteo, desarrollo y desenlace, aceptando el detallismo de la explicación dramática y moviendo una máquina escénica (entradas, salidas, escenas) bien convencional, logra insuflarle un poderoso aliento al fraguar una ríspida situación a cuyo servicio, como marionetas, se ordenan los personajes y cuya violencia desmascaradora es atizada de modo delirante sin arredrarse por la grosería y la vulgaridad del material. Ante este triángulo convencional (profesor, capitán, mujer) el espectador es convocado para resolver quién es el hombre, quién la bestia y quién la virtud: es probable que ría viendo el estruendoso derrumbe de los valores estatuidos por el sistema social, porque ya avanzamos en los dominios del grotesco.

Art deco. La moda reclama la reconstrucción de los años veinte y treinta. En ella el cine ha alcanzado marcas sin competencia. Tales reconstrucciones lo son del escenario de los años pasados (trajes, lugares, textos, costumbres) pero manejando un sistema interpretativo actual que enmascaradamente se desliza bajo la presunta reviviscencia arqueológica. Incluso cuando Bogdanovich parece apelar a medios técnicos antiguos (cine en blanco y negro, encuadres a lo Vifias de ira, etc.) está trabajando sobre una interpretación absolutamente moderna. Ello es fatal: en el teatro y el cine lo que se muere a toda velocidad no es casi nunca el texto, sino sus interpretaciones, por lo cual es imposible reponer una versión con más de cinco años de antigüedad. La carcajada irreverente que asalta al espectador ante la divina Sarah Bernhardt descolgándose por los cortinados en la versión fílmica de La dama de las camelias (tan elogiada por la crítica cuando su estreno) no testimonia que fuera ella una pésima actriz, sino que su régimen interpretativo estaba adecuado a la intertextualidad de su tiempo que es irrecuperable para un espectador posterior.

La astucia sin recompensa. Puesto ante El hombre, la bestia y la virtud, Ugo Ulive no se limitó a la consabida reconstrucción de época: intentó la ambiciosa restitución del sistema interpretativo de las estentóreas compañías italianas que él conociera en su adolescencia allá por los años treinta. Es fácil hacerlo con la utilería, los trajes, los decorados: la inmensa biblioteca de notario pintada sobre el trasto escénico pobre proclama, no bien se alza el telón, el proyecto, y en el segundo acto lo corrobora el cielo de Goldwyn Follies (Massieu). Asimismo el desamparo de esos muebles heterogéneos transportados de los camerinos, el vacío del espacio escénico que debe recorrerse a la carrera, los libros de imágenes sin imágenes, las macetas con flores artificiales, los trajecitos de calle usados para la escena, etc. Por momentos estamos, como en Los fracasados de Lenormand, ante una representación de provincia. Pero no es igualmente fácil llevar adelante el plan en materia interpretativa: hay aciertos asombrosos, como la criada que plumerea sin parar la misma mesita impecable o el marinerito de zarzuela que entra a escena como si fuera la casa de su tía abuela, pero el proyecto exigía un doble juego interpretativo para el cual era necesario un equipo extraordinariamente avezado. Pues no se trate de hacer arqueología, que por lo dicho hubiera resultado intolerable, sino reconstruir un sistema interpretativo y a la vez "distanciarse" humorística y nostálgicamente de él, para lo cual no es suficiente con que el actor haga un guiño al concluir el espectáculo. Es aquí donde la astucia del director, su compleja lectura del texto, no obtiene toda la recompensa esperada. En buena parte porque hubiera necesitado un elenco excepcional, pero también porque el propio Ulive no es siempre fiel a su proyecto: jamás la gran escena de la obra,

la grotesca transformación de la mujer virtuosa en una prostituta en el segundo acto, hubiera sido interpretada con ambos actores acostados sobre el escenario. Aquí Ulive cede a una tentación interpretativa moderna, muy eficaz por cierto, pero infiel a la impostación general del espectáculo.

Los intérpretes. Quien cumple una admirable tarea, quien traza el personaje con sutileza manejando el ridículo pero también el sarcástico humor delator, es Manola García Maldonado. Compite bien, físicamente, la cursi hipocresía del personaje (aunque ha sido demasiado bien vestida por ), saca partido de un cierto dejo artificioso del decir que le es propio y consigue los mejores efectos de comicidad por una oscilación ambigua entre el arcaísmo interpretativo y su inesperada ruptura moderna. Junto a ella la tarea de Ricardo Salazar (profesor Paolino) es ciertamente honesta, tesonera, confirmadora de su capacidad histriónica, pero frustrada: la impostación estentórea que le fue marcada, como en los desbordados "capocomicos" de la época, está acentuada por un "staccato" tan alto y tan carente de matices que hace de su papel una fiel reconstrucción que tampoco alcanza el remate humorístico de la época. El doble filo en que debía situarse la interpretación se pierde y simultáneamente los efectos de comicidad. La distancia entre estos dos intérpretes y los demás es abismal: o fueron simplemente naturales (como el niño Víctor Villalobos Saume) o no llegaron a tener idea de lo que estaban haciendo (como el capitán Perella de Herman Vallenilla). Situación infausta por la cual se desbarranca parte del tercer acto. Llegado a él, Pirandello carece de materia: su única manera de postergar la revelación (escena de las macetas) es crear un equívoco para rellenar el acto, según el cual el capitán Perella, a pesar del excitante ingerido, habría evitado las relaciones con su mujer, manteniéndolas con su vieja y zafia criada. El equívoco es divertido, pero mucho me temo que la mayoría del público no llegue a darse cuenta, porque a la inexperiencia de los actores se suman aquí las torpezas de la traducción (Ildefonso Grande y Manuel Bosch Barrett) que vuelven ininteligibles las situaciones.

2

Fuentes dramaturgo. La incursión de Carlos Fuentes por la dramaturgia no ha estado a la altura de su producción narrativa y crítica, lo que define bien esa extremada especificidad del género teatral. Si de algo peca El tuerto es rey es de escritura literaria, de barroquismo superficial y de ambición intelectual fallida. La obra está construida mediante una seriación paradigmática de oposiciones binarias a manera de módulos, que se superponen repetitivamente: amo-servidor, europeo-americano, vejez-juventud, mujer-hombre, hermano-hermana, servidumbre-libertad, ser-imagen, visión-ceguera, a todos los cuales compete ser cancelados

internamente mediante una inversión de papeles y un constante repliegue que sobre sí misma cumple la obra y que tan gruesamente ilustra su final. Esos módulos evocan situaciones históricas o míticas triangulares (Maximiliano-Carlota-México, Penélope-Ulises-Prendiente, Adán-Eva-Señor) pero por lo mismo pueden ser absorbidos dentro de un triángulo concreto: la pareja encerrada por su Señor, lo cual define la terca resistencia de la pieza a ser manejada simbólicamente y, por lo mismo, la sensación del espectador de que ella chorrea símbolos que no le son claramente explicitados. Que el lenguaje de Fuentes sigue siendo verbal (con descuido de la polifonía de lenguajes que hacen lo propio del teatro) se demuestra en esta obra: asumiendo aparentemente las dislocaciones sintácticas del teatro del absurdo, en verdad evoca con más fidelidad el verbalismo sartreano de Las moscas. Son los mismos equívocos lirismos, las descripciones bellas y terribles, a lo que se agrega una presunción intelectual de menos rigor y más grandilocuencia.

Versión escénica. Ugo Ulive buscó "carnalizar" la obra, poderla de su desbordada polisemia y sujetarla a un régimen que la aproximara al típico modelo "del absurdo" (Beckett o Vian) prefiriendo, a las proposiciones rígidamente intelectuales del autor, la vaguedad sensorial y epidérmica que generan las alusiones escénicas. El Salón Segundo Imperio se transformó en uno de esos típicos decorados descompuestos (de Vicente Lombardo) que ya han agotado los Lavelli y García, reemplazando con ambigüedad sensorial las complejidades intelectuales. Algunos textos fueron reemplazados con mímica. Algunos grandes temas, como la famosa colisión europeo-americana engendrada por el Imperio de Maximiliano, fueron apagados aunque no eliminados. Si esta "lectura" del texto puede ser legítima, no lo resulta tanto la distorsión de una línea que parecía central: la que corresponde al progresivo descubrimiento que hacen los dos personajes de que "el otro" también es ciego (Donata lo descubre en el acto segundo al pasar el tejido frente a los ojos de El Duque), la cual otorga significado al título de la pieza. En este trabajo de adaptación, que sin embargo no altera una línea del texto y a lo sumo puede ser sin exceso, el director buscó confundir en una sola historia los diversos niveles en que Fuentes situó su investigación, a lo cual contribuyó el traslado a un régimen semicircular de una pieza decididamente frontal. Si el resultado es "vivencialmente" más vital y coruscante, sobre todo en el segundo acto, se paga con la confusión de las ya oscuras significaciones de la obra.

Los intérpretes. Pretexto para actores podría ser también la definición de El tuerto es rey: ella descansa casi enteramente en su capacidad para revitalizar un cúmulo de palabras sacralizadas. Luis Abreu, que es de los actores de aguzado y original estilo escénico del teatro venezolano, apeló al rigor de su dicción, a su muy educada precisión escénica y prestó

así una emoción humana, cálida y contenida, al servidor y líricamente expansiva al príncipe indígena del segundo acto. Logró así apagar la grandilocuencia, para lo cual debió representar siempre al criado y nunca al monarca-amo. Lola Ferrer, quien dispone de seductora apostura y de rica voz, se vio afectada por una tendencia al recitativo (períodos homogéneos con remate acentuado y cantado) que artificializó al personaje y disolvió su dramática, revuelta, sucia humanidad, en un hieratismo operático. Dentro de esta línea cumplió una tesonera tarea, pero pocos habrán percibido que su personaje era también el de una sirvienta interpretando a una señora.

Ambos intérpretes tienen que invertir incesantemente sus respectivos papeles, cumpliendo alternativamente la función de amo y la de servidor en cada uno de los niveles que establecen los sucesivos módulos de la pieza: esos contrastes no fueron realzados, quedando demasiado apegados a papeles fijos (la señora y el criado) lo que hizo la gratuidad de la revelación "genetiana" del final. En cuanto a ese final, no he visto la versión de Lavelli (quien lo resolvía con guerrilleros castristas y no con "rangers" como Ulive) pero no puedo creer que exista director capaz de salvar su caprichosa irrealidad: ni siquiera el servicial "Adiós muchachos" de fondo (en estilo Copi) puede dimensionar esta irrupción de una guerrilla de serial televisiva, diciendo un texto que tiene apenas seis réplicas para provocar todas las revelaciones correspondientes a los temas de la pieza.

No creo - a pesar de sus Genet y sus Pinter - que el texto de Fuentes sea de los que mejor se adecúe a la visión escénica de Ugo Ulive. Parece por lo tanto la aceptación de un desafío: un director equilibra las proposiciones de un texto dentro de las leyes de un estilo genérico - el teatro del absurdo - y dentro de los discursos más afines a la sensibilidad e inteligencia de un público. Este trabajo educado no rinde, sin embargo, los dividendos que obtiene aplicado a la rica vitalidad de Pirandello, pero aún así no deja de ser la lectura orgánica de un texto.