

Cosa de dos... de personajes

Orestes Pérez Estanquero

La heterogeneidad, la discontinuidad y el montaje tan consustanciales a la escritura contemporánea están presentes en *Cosa de dos...* en la dramaturgia textual de Gloria Montero y, en correspondencia, en la puesta en escena¹ que de este texto realizara el director Rafael Duran. Los rótulos proyectados en el fondo del escenario del teatro de la Biblioteca de Catalunya en Barcelona anuncian que las tres grandes secuencias dramáticas (actos/escenas) que conforman esta obra son llamadas *movimientos*. Entre uno y otro no hay continuidad. En cada uno de ellos los personajes y las historias cambian. Entre movimientos se presentan otras secuencias: las variaciones de un tango. Los tangos, pautados en el texto escrito, fueron coreografiados por Raúl Alejandro Mamone.

Alejandra Testi y Claudio Crecente interpretan, en pareja, la partitura de los tangos. Cada movimiento, por su parte, está conformado por un dúo de personajes (siempre nombrados, en el texto dramático, Él y Ella). El primer par es un matrimonio. El segundo, una madre y su hijo. Y dos hermanos de avanzada edad, el tercer par. Es tarea fundamentalmente de los actores dar forma y «poner en vida» esos diferenciados trazos biográficos evocados por el lenguaje. En tal empresa los actores fundan su arte (otra empresa será repetir esas formas y repetirlas «con vida»). Para caracterizar estos

tres pares de personajes bastaron sólo dos actores: Lurdes Barba i Francesc Lucchetti.

Hasta *Cosa de dos...* (textual y escénica) llegan los ecos del teatro griego: de su escena en los movimientos y de su orquesta en los tangos. Dos son las realidades dramáticas: la del drama con su fuerte densidad de informaciones y acontecimientos y la danza con su contenido silencioso. También es diferente, por extensión, el trabajo de unos y otros ejecutantes: el de los actores y el de los bailarines. La relación ejecutante y material de obra, por ejemplo, difiere en cada caso. Los bailarines, de algún modo, no dejan de ser ellos mismos. Sin embargo, los actores por más que con su oficio y sus vivencias logren hacer pasar a los personajes por seres reales, no podrán evitar que estos sigan siendo habitantes de un mundo imaginario, tampoco que dejen de ser los verdaderos existentes de la escena, los actores están, por decirlo de algún modo, tras ellos, o en ellos, si se prefiere.

En los tres movimientos uno de los dos personajes es el motor de los acontecimientos. Este protagonista es quien, en función de su deseo, promueve la acción. Ella/La esposa, desea que su esposo reconozca ahora, tras el malogrado primer tango que baila con su esposo, una antigua infidelidad nunca confesada por él, de la que él tampoco sabía que ella tenía conocimiento («Movimiento I»). Él/El hijo llama por teléfono a su madre,

desea regresar al hogar del que ha estado ausente por años, está gravemente enfermo («Movimiento II»). Ella/La anciana, ahora que ha vuelto a reencontrarse con el hermano que no ve desde la infancia, se esfuerza en que él recuerde la relación amorosa que ambos sostuvieron entonces («Movimiento III»).

Los antagonistas bloquean cuanto pretenden los protagonistas. Él/El esposo no sólo acepta la antigua infidelidad sino que le revela otras y en adición revela su añoranza por ellas, al tiempo que aclara —de manera muy ambigua— que él sigue siendo «el mismo yo de siempre»; Ella/La madre, tras la avalancha de recuerdos — de «¿te acuerdas?», «te recuerdo» y «me recuerdo»— indaga sobre lo que nunca le fuera confirmado y ratifica su desacuerdo con la condición sexual del hijo al intentar imponerle una antigua enamorada; de las memorias que el hermano restituye, parece haberse borrado el capítulo de la relación con su hermana. Ante estas no deseadas reacciones, los protagonistas van modelando sus propósitos hasta cancelarlos. La esposa continúa aceptando las infidelidades del esposo, olvidándolas presuntamente, el hijo declina su intención de regresar junto a la madre, la anciana nunca termina de reconstruir el paisaje vivido con su hermano, paisaje que intentó recobrar, paisaje que le ha tenido en vilo toda su vida. De aquí que al final de cada movimiento poco haya cambiado respecto a las condiciones iniciales. Se abre, se agita y se cierra en sí mismo. Todo movimiento se produce dentro de los movimientos. Entre empujes y resistencias: el conflicto. El diálogo (a través de lo dicho o de lo no dicho) se instala entre estos personajes, el diálogo distingue a los movimientos, distingue al drama.

Al final del «Movimiento I» se disfruta del Tango I, y con él, el primer enlace entre

bailarines y personajes: estos pasos bailados de ahora ya fueron actuados antes —al inicio de la obra— por el par de personajes. Esta regresión, esta circularidad separa al Tango I del «Movimiento II». En el «Movimiento II» los tangos se ausentan, aunque nada evita que el Tango I y el «Movimiento II» puedan ser asociados. Con el «Movimiento III» el tango reaparece pero esta vez, a diferencia de la primera intervención, los bailarines ya no visten trajes de salón sino trajes que remedan personajes de una pasada época —tal vez los jóvenes que este último par de personajes fueron—. En este último movimiento, el tango se presenta en dos ocasiones: al inicio (aquí, al parecer, es invocado por uno de los dos personajes: por Él) y al final. Con esta última intervención llega un significativo detalle: el tango ya no se baila en pareja, cada bailarín lo baila solo.

En *Cosa de dos...* los movimientos y los tangos no sólo forman parte de una sola experiencia sino que uno y otro, por el modo en que se van modelando, por el modo en que se han empalmado, se imbrican. Las asociaciones entre uno y otro no pueden eludirse. A diferencia de la comedia nueva donde la danza y el coro —al escindir del teatro y de la escena— fueron confinados a ornamento,² aquí, los tangos dialogan con los movimientos y viceversa; las evoluciones de los bailarines confirman las relaciones entre los pares de personajes. La primera aparición del tango (a cargo de los bailarines) se presenta como una ejecución modelo. Para bailar el tango «se necesitan dos» (de aquí, tal vez, el primer nombre dado por la dramaturga a su obra: *Se necesitan dos*). Esta ejecución modelo se contrapone a la actuación de los personajes: la imposibilidad de bailar lo que tiene la primera pareja; a la segunda pareja de personajes no se le asocia tango

ninguno, subrayando entre ellos su inexistencia al omitirlo; cada miembro que integra la tercera pareja «habita» su propio cosmos mental, «baila su propia danza» lo que se ilustra con el tango bailado por separado en el «Movimiento III». Todas estas combinaciones anuncian un denominador común: la falta de tango.

En los tres movimientos las familias han emigrado de sus lugares de origen. En los tres movimientos, el par de personajes están implicados en un suceso que ha ocurrido en el pasado: «[...] aquella noche» («Movimiento I»), «Tú padre... No se conformó nunca con aquello» («Movimiento II»), «Pero esto no fue el problema» («Movimiento III»). Todos los pares se comunican entre sí —la mayor de las veces— de manera indirecta: a través de historias que no se habían compartido hasta ahora y que ahora cuesta contarlas sin rodeos; de historias que no coinciden por los divergentes puntos de vistas que las sustentan o a través de historias en extremo diferentes. La relación entre ellos —la mayor de las veces— se produce a través de metáforas, relatos o silencios. Esta oblicuidad resalta lo desfavorable de estas familias.

En *Cosa de dos...* todo parece ser «cosa de uno». De ahí el diálogo de los personajes consigo mismos. De ahí los frecuentes viajes a lo íntimo. Esos diálogos que confieren lentitud, sequedad e irrealidad a los movimientos. Es en ellos donde asoma lo épico, el escenario mismo. Pero la intensidad con que «habiten» los actores/personajes esas pausas, esos silencios garantizara la dinámica escénica durante esos viajes. Ciertamente las respuestas de un personaje a otro tardan pero no debe haber vacío en estas dilataciones. La intensidad dramática no ha de extraviarse. Toda introspección y toda relación con el

otro (aunque se produzca a través de metáfora, relatos o silencio) se subordina a las necesidades presentes de los personajes, se subordina al cumplimiento de sus deseos presentes. Los personajes/actores tienen objetivos y obstáculos para alcanzar esos objetivos, existen los «porque sí» y los «porque no» aunque estos estén más o menos camuflados tras el diálogo de metáforas, relatos (recuerdos) y silencios. La lucha en y entre los personajes es un hecho.

Cosa de dos... se caracteriza, entre otras cosas, por la segmentación (secuencias dramáticas diferentes y diferenciadas, secuencias de danza) pero es visible que estas segmentaciones, aquí, no implican a los personajes; éstos, por decirlo de algún modo, se presentan enteros: a cada personaje un cuerpo, un actor. Los actores de *Cosa de dos...* dan forma a personajes, uno cada vez, diferenciados y distantes de ellos mismos (o por psicología, o por edad, etc.). Y lo hacen por partida triple. Los actores evidencian su capacidad para las caracterizaciones. Éstas, además, son correctas. Nada se echa en falta, tampoco hay excesos (edad: mediana edad ambos personajes, joven y mujer madura, ancianos ambos personajes; relaciones de estatus: esposos, madre e hijo, hermanos, etc.). Pero los actores/personajes no siempre consiguen la relación con el otro ni la relación consigo mismos. Tomando en cuenta el referente (lo que se va emitiendo, lo que indica la forma que ha de modelarse desde el texto dramático) y aceptando las correspondencias entre tango y movimientos (entre la narración de la danza y la narración teatral) podrá argüirse que el trabajo de los actores se condujo, sobre todo, hacia el planteo directo del resultado: hacia la incomunicación, hacia la falta de tango. Lo que no ocurre con los bailarines. Alejandra Testi y Claudio Crecente han



■ *Cosa de dos...*, de Gloria Montero. Traducció: Ricard Salvat. Direcció: Rafel Duran. Intèrprets: Lurdes Barba i Francesc Lucchetti. Biblioteca de Catalunya, del 12 de setembre al 12 d'octubre de 2007. (David Ruano)

hecho honores al protagonismo que les concede el texto original. Las pautas corográficas de Raúl Alejandro Mamone propician su ascesis. Los bailarines, con su interpretación, parecen esquivar el presente. La epifanía se da cita en ellos.

Personajes/actores y bailarines no están solos en la tarea de contar la historia, con ellos, los otros atributos y elementos escénicos. El espacio de la presentación no ayuda demasiado al trabajo con la luz, no siempre permite que ésta se concentre en la ficción. El espacio de la presentación tampoco coopera con la entrada y salida de la escenografía. Ver en un movimiento conjuntos escenográficos que pertenecen a otros, quizás no «haga juego» con las unidades cerradas e independientes que son cada uno ellos. Tal coexistencia tal vez distraiga, ensucie, confunda. Salvo estos detalles, la iluminación de Guillem Gelabert, la banda sonora diseñada por J. Antonio Gutiérrez, el espacio escénico concebido por Rafael Duran y Montse Amenós y el vestuario que esta última propone, como las caracterizaciones de los personajes realizadas por los actores, son los justos. La ficción toma cuerpo con estos diseños. Todo diseño, aquí, está en función de la ficción.

Otros detalles de la propuesta escénica quizás podrían ser reconsiderados (y ser reconsiderados en el texto dramático en correspondencia, dado que la propuesta escénica lo respeta en lo fundamental). Si lo real no irrumpe en esta construcción, si toda ella es ficción, sino no hay distancias pronunciadas (ni en el texto y ni en su concreción escénica) entre las historias representadas y la representación, entre los personajes y el actor/autor/espectador, entre los lugares de la acción y la escena, el efecto de verosimilitud ha de ser un propósito. (Tanto textual como escénicamente, cada formato con

sus recursos y exigencias).

Antes dijimos que el tango no siempre se ausenta en los actores. Ejemplo de ello es el «Movimiento II»: tanto Lurdes Barba como Francesc Lucchetti lo consiguen. Ambos actores han probado con creces ser grandes de la escena y en este movimiento lo corroboran. Aun cuando el actor está aquí en condiciones desventajosas —siempre de espaldas, al fondo y teniendo por recurso expresivo fundamental su voz, teniendo que sostener en ella la caracterización del personaje (ser hijo, joven y además enfermo)—, y aun cuando sabemos que tras o en esta voz hay un actor desfasado en años respecto al personaje que presenta, le creemos, nos convence de su tragedia y nos conmueve. También la actriz en condiciones más ventajosas —de frente, al centro de la escena, etc.— consigue convencer y conmover con su entrega. Las actuaciones son precisas y contundentes, probablemente, porque contundente y preciso es el contexto escénico de este movimiento (tanto su realización textual como su realización escénica). Aun teniendo que recurrir a las convenciones (pues en un espacio cerrado como es la escena misma se presentan, además de un espacio interior —la sala de una casa—, un espacio exterior —una cabina telefónica callejera—) logra el efecto de realidad (la realidad de la ficción). Es creíble, seduce. Y siendo teatral por excelencia, este movimiento recuerda el cine. Ayuda a ello el que solo median objetos —los teléfonos que no estorban a las palabras ni al séquito de ideas y emociones que éstas transportan—.

Por el contrario, y curiosamente, en el «Movimiento I», donde las proporciones del espacio escénico y las del espacio de la ficción se corresponden, el efecto de la verosimilitud no termina de cuajar. Si el accionar

de los personajes/actores no está correctamente seleccionado, ocurre que se acerca la propuesta (textual y escénica) al formato televisivo o radial, espantando la teatralidad en el buen sentido que potencialmente contiene la composición verbal (lo fuerte en esta construcción) y espantando la credibilidad de la propuesta en concordancia. En el «Movimiento I» el hecho que el esposo salga fuera del escenario para buscar cervezas introduce, por más cotidiana que sea, una extraña realidad, porque esa dilatación espacial no se corresponde con el resumir una casa en solo unos breves elementos sobre la escena. Además «salir fuera» obliga a encontrar razones fuertes para ello, también para volver a entrar. Por otra parte las acciones del esposo contrastan con las acciones de la esposa. Limpiar el baúl (baúl, secador de mano, lija...) exhibe una exacerbada teatralidad —aquí usada en el peor sentido— porque esta acción no logra ser real, le falta contexto (a diferencia de las llamadas telefónicas del «Movimiento II» que sí lo propician). Estos saltos de códigos y convenciones en una misma escena atentan contra la relación en y entre los personajes/actores; y, entre otras consecuencias, no cooperan con la atmósfera de intimidad que se pretende (intimidad que sí consiguen los tangos y el «Movimiento II»), ni con el dejar fluir el verbo (ni dejarle hacer su juego).

En esta propuesta escuchar es importante, en los movimientos, la danza es coreogra-

fiada en la voz. Para terminar de dejar al verbo fluir, para terminar de dejarle hacer su danza (danza de tonos, intensidades, matices e intenciones; danza de las relaciones) tal vez hubieran bastado (tanto en el texto dramático como en la escena, y más en esta última) personajes/actores constreñidos a breves perímetros espaciales, a un reducido número de acciones y objetos. Probablemente a Rafael Duran, con una trayectoria como director tan destacada, esta vez le ha faltado tiempo, tiempo para terminar de entender, entre otras cosas, la imbricación de los objetos en la acción (lo que redundaría en el trabajo de los intérpretes). En el «Movimiento III» el tapiz todavía pende descolgado de la situación dramática. Habría que precisar su existencia para que el personaje, que se resiste a recordar, recuerde.

La expectativa, de cualquier modo, está garantizada. Cada movimiento, por separado, la propicia. También contribuye el orden en el que se presentan. Sus historias transitan de lo común a lo extraordinario: de la infidelidad al incesto. Pero la obra da a los espectadores la tarea más ardua. Son ellos quienes realizan el montaje definitivo. Y se confirma que durante las presentaciones de *Cosa de dos...* los de la sala «bailaron el tango» con los de la escena aunque quizás ello se debiera, en lo fundamental, a la singular factura e intensidad del texto de Gloria Montero, un texto que hasta leerlo da gusto.

NOTES:

1. La obra se presentó de septiembre a noviembre del 2007. Una producción de la AIET.
 2. MOLINA, Víctor. *Vida radical versus vida formal*. Barcelona: Fundació Teatre Lliure. DDT 10 (Documents de Dansa i Teatre), abril del 2007.
-