# La contravida

Posted on 17 de enero de 2014 by Martín Schifino

Tras el éxito de *La Chunga*, el Teatro Español continúa el ciclo dedicado a Mario Vargas Llosa con *Kathie y el hipopótamo*, una obra que se inclina hacia la comedia donde la primera prefería el drama y cambia la crudeza por la fantasía reflexiva. La fórmula del espectáculo, no obstante, apenas ha cambiado: hay una estrella femenina al frente del elenco (Ana Belén en vez de Aitana Sánchez-Gijón), un coprotagonista masculino de primer nivel (Ginés García Millán en vez de Asier Etxeandía) y actores de oficio en los papeles secundarios (aquí, los excelentes Eva Rufo y Jorge Basanta, que se roban cada escena en la que dicen un parlamento). Lo de la fórmula no parece sólo anecdótico. En épocas de vacas flacas, cuando las grandes puestas en escena, como la reciente de *Tirano Banderas*, se resienten por estrecheces presupuestarias, la dirección del Español ha tenido muy buen tino al programar un ciclo de Vargas Llosa, un teatro con pocos personajes, escasas exigencias escenográficas y conflictos que se resuelven casi siempre hablando; un teatro de situaciones, en definitiva, que, sin abogar por los extremos del espacio vacío, pide poco atrezo.

*Kathie*, según las didascalias, pide una «buhardilla de París», decorada con afiches de películas, discos de cantautores franceses, reproducciones de cuadros impresionistas y demás señas de bohemia. La época son los años sesenta, y, en teoría, la habitación no debe ser «un lugar caricatural». Aunque respeta ese espíritu, el montaje de Magüi Mira se inclina juiciosamente hacia la estilización, repartiendo en el escenario unos pocos objetos expresivos: un diván de cuero, un escritorio, pilas de libros, un cubo metálico con una botella de champán. El gran agregado es un piano de cola, situado a un lado de la escena –y fuera de la ficción–, en el que David San José alterna arreglos originales con grandes éxitos de la canción francesa («Sous le ciel de Paris» y el infaltable cliché de «La vie en rose»), entonados por Belén en breves interludios musicales. El vestuario es un gran acierto. Con camisa negra, pantalones negros ceñidos y mocasines de charol, Belén recuerda a Juliette Greco, mientras que García Millán, con su jersey de cuello alto y chaqueta oscura, se diría un émulo de Sartre (si Sartre fuera alto y guapo). Pese al simulacro, o debido a él, el efecto general no es tanto *rive gauche* como *gauche divine*, pero la obra misma juega con la impostura y la posibilidad de que lo auténtico aparezca al fingir. «El asunto profundo de Kathie y el hipopótamo –ha escrito Vargas Llosa– es, acaso, la naturaleza del teatro en particular y de la ficción en general: la que se escribe y la que se lee, pero, sobre todo, la que, sin saberlo, practican los seres humanos en su vida diaria».

La historia narra dos encuentros en la citada buhardilla de Kathie Kennety (seudónimo de una limeña adinerada) y el periodista Santiago Zavala, que se reúnen a diario para redactar un libro de aventuras. Kathie tiene experiencias, pero le falta inspiración para expresarlas; Santiago, al revés, lleva una vida anodina, pero sabe henchir las velas de la retórica. Cuando ella dice: «Sentía no sé qué, solita en ese lugar, a esas horas, en medio de tanta tumba egipcia», él reformula: «Deambulo entre sepulcros piramidales y colosos faraónicos, bajo el firmamento nocturno, sinfín de estrellas que flotan sobre El Cairo en un mar azulino de tonalidades opalescentes». Hay una tibia comedia en estos contrastes, de los que sabiamente no se abusa, pero, de manera más interesante, en el relato de aventuras van asomando las biografías de los colaboradores, hasta desplazar casi por completo el pretexto literario. Como empujados por el envión narrativo, Kathie y Santiago pronto empiezan a recordar sus historias personales e imaginar, más aún, vidas alternativas. Sin solución de continuidad, el drama pasa entonces de un espacio objetivo a uno subjetivo, mientras las fabulaciones van revelando los deseos de los personajes.

Por el espacio subjetivo se mueven los dos secundarios, Juan y Ana, que no son exactamente los cónyuges de Kathie y Santiago, sino fantasmagorías de cómo Kathie y Santiago los han visto o quisieran verlos. Los repasos de la vida conyugal dan pie a rápidos cambios de registro, muy bien marcados por la dirección, que van de la comedia al melodrama. En un sentido, la directora apuesta por lo seguro, siguiéndole la corriente a un texto que suele pecar de obvio: de Belén aprovecha el desparpajo y el *sex appeal*, y de García Millán su magnetismo automático de galán maduro, sin exigirles notas muy sutiles; pero el trabajo que se hace con Jorge Basanta (Juan) y Eva Rufo (Ana) es estupendo. El primero, que interpreta a un mujeriego que se cree entrañable, tiene a su cargo los mejores momentos cómicos de la pieza, incluyendo un monólogo sobre las bondades del surf y la infidelidad. Y la segunda, dueña de una dicción incisiva y una apostura que recuerdan a Kristin Scott Thomas de joven, interpreta a Ana con empaque, autoridad y la dosis justa de sarcasmo. Yo diría que su talento está algo subaprovechado, pero, en fin de cuentas, su papel es el que tiene menos letra, y la estrella es Belén.

Buena parte de las escenas imaginarias son voluntariamente telenoveleras (infidelidades, herencias, un asesinato), y tanto la directora como los actores se mueven con comodidad por un tono que a menudo coquetea con la parodia. Pero, si los mejores momentos son cómicos, no se le da el matiz interpretativo que merece a la vertiente más grave de la obra: sus resonancias ideológicas. *Kathie* se estrenó originalmente en 1983, después de que el autor se alejara del pensamiento de izquierdas; y la obra ajusta cuentas con los años sesenta, o con una generación que, tanto en Perú como en París, soñaba con llevar la imaginación al poder pero, en muchos casos, se empantanó en la utopía. En el diálogo de Kathie y Santiago

no se establece una simple polaridad entre la aventura y el quietismo; más en concreto, se contrapone el aburguesamiento a la revolución político-cultural, cuyas promesas o esperanzas estos personajes no han podido encarnar. Santiago, que venera a Víctor Hugo, hombre de letras y de acción, se pregunta «qué pasó con esos partidos en los que nunca militaste, qué pasó con esas huelgas que nunca organizaste»; y la interrogación, de alguna manera, resuena más allá del ámbito personal. ¿Será que organizar huelgas y militar en partidos no era la solución? ¿Y cuál era realmente el problema? ¿El mundo, o el ego? Mientras tanto, Kathie, la burguesa que antes «tenía una gran nostalgia de esa otra vida que me estaba perdiendo, la de las cosas profundas, la de la literatura», se pregunta «si la vida de la cultura no es, en el fondo, tan mentirosa y tan estúpida como la otra». ¿Será que la intelectualidad también estaba llena de imposturas? ¿Y qué queda entonces?

Para los personajes, la respuesta parece cifrarse en las ficciones pergeñadas en la buhardilla, que acaban dibujando una contravida –por robarle una palabra a Philip Roth– en el reverso de la trama de la realidad. «Aquí, mientras trabajamos, tengo los amores que nunca tuve, y vivo las tragedias griegas que espero no tener», explica Santiago al final de la obra. Más que llevar la imaginación al poder, entonces, se trata de aumentar el poder de la imaginación. «Soñar, escribir ficciones –propone Vargas Llosa en una nota introductoria–, es una oblicua protesta contra la mediocridad de nuestra vida y una manera [...] de burlarla. La ficción, cuando nos hallamos prisioneros de su sortilegio, embelesados por su engaño, nos completa, mudándonos momentáneamente en el gran malvado, el dulce santo, el transparente idiota que nosotros deseos, cobardías, curiosidades o simple espíritu de contradicción nos incitan a hacer, y nos devuelve luego a nuestra condición, pero distintos, mejor informados sobre nuestros confines, más ávidos de quimera, más indóciles a la conformidad». Nobles ideas. Pero su nebulosa verbosidad delata una utopía tan sesentera como la revolución cubana («Imagine all the people», etc.). Y así como el autor se deja llevar por los buenos sentimientos, la obra acaba cayendo en una especie de conformismo narrativo, explicándolo todo al final (ah, la buhardilla no estaba en París, el marido de Kathie es un buen tipo, la mujer de Santiago no tiene la culpa), de tal manera que se mitiga la problemática relación entre lo real y lo ficticio, como si fantasear bastara para borrar las frustraciones, o la ficción sirviera como antidepresivo para tolerar mejor la vida.

Este elogio algo ingenuo de lo imaginario, que enriquecería *ipso facto* la vida, no es muy convincente hoy en día, cuando la imaginación muestra como nunca antes su esencia banal: es más fácil figurarse a Kathie subiendo fotos inanes a su página de Facebook, o a Santiago blogueando sudorosamente en la oscuridad, que a ambos confabulados en la empresa seudorredencionista de componer un relato sin pies ni cabeza. En cualquier caso, Vargas Llosa mismo ha abordado de manera mucho más penetrante el tema en obras narrativas casi

contemporáneas a esta, como *La tía Julia y el escribidor* (1977), donde la fabulación es al mismo tiempo un problema caracterológico y un trampolín para el desenfreno verbal, o en *Elogio de la madrastra* (1988), donde no siempre se sabe si el erotismo es fantasía o realidad, y donde los vasos que comunican una y otra irrigan la psicología de los personajes. Quizá la amplitud del conflicto realidad-ficción, o cuanto tiene de irresoluble, lo haga más apto para la página que para las tablas; o quizá la concisión dramática juega en contra de un escritor por naturaleza desbordante. Lo cierto es que el teatro, pese a haber sido el «primer amor» de Vargas Llosa, ocupa un lugar secundario en su literatura. No es culpa de la directora ni de los actores si *Kathie* nos deja con ganas de oír la voz de sus mejores novelas.