RdL Revista de Libros

Trapitos al sol

Martín Schifino
24 octubre, 2014

Cuando uno convive con un hermano alcohólico, un padre actor venido a menos, una madre morfinómana y el recuerdo de un hermano muerto de pequeño, una solución es volverse dramaturgo, aun a riesgo de pasarse la vida recreando el drama familiar. Eugene O'Oneill, quizás el dramaturgo más importante que ha dado Estados Unidos, hizo algo todavía mejor, lo que, en su caso, también quiere decir peor: pasarse la vida escribiendo sobre familias desastradas, mientras sembraba el

germen del desastre en las propias. A la larga, los dos hijos varones de su primer y su segundo matrimonio, Eugene Jr. y Shane, se suicidaron sin poder superar el alcoholismo y la adicción a la heroína; y su única hija, Oona, fue borrada de la memoria paterna cuando, a los dieciocho años, contrajo matrimonio con un hombre que le sacaba treinta y seis. Que el hombre fuese nada menos que Charlie Chaplin, un artista de la talla de O'Neill, convoca la ironía de que, de todos los freudismos a los que tan afecto era este último, lo cogiera por sorpresa justo el complejo de Electra. Con su tercera esposa, la actriz Carlotta Monterey, O'Neill no tuvo hijos.

Tampoco el matrimonio fue un lecho de rosas, pero no hay por qué entrar en esos temas. El hecho que interesa señalar ocurrió el 22 de julio de 1941, cuando O'Neill regaló a Monterey el manuscrito de *Largo viaje del día hacia la noche* en su decimosegundo aniversario de casados. Era una pieza, según se lee en la dedicatoria, «hecha de viejas penas, escrita con lágrimas y sangre», por lo que se trataba de «un regalo tristemente inapropiado para una celebración de felicidad». Pero, a renglón seguido, O'Neill añadía un matiz importante: gracias a «el amor y la ternura» de su esposa había podido «enfrentar a mis muertos y escribir la obra, escribirla con honda compasión y comprensión y perdón hacia los cuatro angustiados Tyrone». Más allá de este raro atisbo de concordia conyugal, nos importa el enfrentamiento con los muertos. Y el deseo de comprenderlos. Porque los Tyrone representan a la familia del propio O'Neill, incluidos el hermano alcohólico, el padre venido a menos, la madre morfinómana y el recuerdo del hermano muerto, sin olvidar a un joven nihilista de futuro incierto, con un pulmón manchado de tuberculosis y una alarmante propensión a la bebida, las verbenas y los burdeles. Este último era una versión de O'Neill, quien, si sacaba los trapitos ajenos al sol, al menos tenía la decencia de no dejar los propios a la sombra.

Y no es que rechazara mirar la sombra. La obra enfoca un momento oscuro de la familia Tyrone, cuando cada uno de sus cuatro miembros debe aceptar delante de los demás sus penas íntimas. El año es 1912, un día de agosto; y el lugar, la finca de verano de los Tyrone. Cuatro largos actos avanzan desde las ocho y media de la mañana hasta medianoche, respetando con intachable aristotelismo las unidades de tiempo y lugar. En lo relativo a la acción, sin embargo, O'Neill introduce aspectos que sitúan la obra inconfundiblemente en el siglo XX, cuando el vacío se vuelve uno de los tópicos del teatro y la novela. Por decirlo sin hilar muy fino, durante la jornada que se retrata pasa poco y nada. Lo importante –y esto es clave– ya ha pasado. Puesto que para los espectadores eso equivale a una intriga, asistimos, no a un drama de acciones, sino a un recurrente drama de desvelamientos, en el que van aflorando cosas cada vez más duras. ¿Qué fracasos se esconden en la historia del padre? ¿Por qué la madre no quiere a uno de sus hijos? ¿Cómo se ha vuelto adicta? ¿Qué valores no lograron inculcar a los jóvenes? ¿Por qué uno de ellos parece trabado en una lucha de voluntades con el padre?

Estas preguntas van respondiéndose conforme avanza el día. Y cuando cae la noche, salen a la luz los traumas. En toda la obra, O'Neill está atento al valor simbólico de la luz y la oscuridad, y en especial a sus asociaciones engañosas. Las didascalias dan indicaciones muy precisas, por ejemplo, de cómo «el sol entra por la ventana desde la derecha», prometiendo algo que el día no va a cumplir. En otro momento, «el ocaso desciende en el salón, un ocaso temprano debido a la niebla». La niebla también tiene un valor simbólico, que anuncia la significativa confusión mental en la que caerá el personaje de la madre en la estupenda escena final, cuando dice una frase tan famosa como apabullante: «Sí, lo

recuerdo. Me enamoré de James Tyrone y por un tiempo fui muy feliz ». ¡Por un tiempo! Un poco a la manera de Strindberg, una de sus influencias confesas, O'Neill orquesta una progresión implacable de lo cotidiano a lo terrible, sugiriendo que lo segundo anida a menudo en lo primero.

Al comienzo de la obra, la cotidianidad puede parecer incluso idílica. En la producción de Juan José Alonso, sorprendemos a James Tyrone (Mario Gas) y su esposa Mary (Vicky Peña) vestidos de colores claros, casi blancos, en el salón semisoleado de la casa, cuando él se acerca imprevistamente para abrazarla y hacerle un cumplido sobre los saludables kilos que ha ganado (primera leve intriga: ¿ha estado enferma Mary?). El impecable vestuario, al mismo tiempo elegante e informal, de época, pero no fechado, es de Elisa Sanz, que firma una escenografía igualmente depurada, con poco más que una mesa y cuatro sillas blancas montadas sobre una tarima. La ambientación se completa con proyecciones de Eduardo Moreno que enseñan en el fondo imágenes de un mar en calma. Casi como si fuéramos a presenciar *Una partida de campo*.

Nada podría ser más engañoso, y, en cuanto entran los dos hijos, Jamie (Alberto Iglesias) y Edmund (Juan Díaz), la atmósfera se carga con la electricidad de lo no dicho. Cuando Jamie suelta: «No me vengas con historias del pasado», sabemos que esas historias no pararán de venir; y cuando empieza a toser a poco de entrar, y su madre se refiere a su «catarro», nos imaginamos un mal bastante más grave. No voy a enumerar las dolencias y los recelos de cada uno, pero sí decir que una obra basada en secretos a voces solo puede sostenerse con un trabajo muy sutil de actores. Los cuatro que interpretan a los Tyrone dan verdadera vida al rizoma de ofuscación de la familia. Iglesias encarna a un hermano mayor fuerte y viril, con el necesario elemento de desamparo que le corresponde a un alcohólico perdido, aunque quizás exceso de pompa. Y Díaz, el menor, es aún más sólido en su combinación de ambición personal y resentimiento; la única pega que le pondría apunta probablemente al director, que cada vez que el actor entra en escena lo pone a toser, como para que no quepan dudas de que el personaje padece tuberculosis. En los diálogos de hermanos, al dar cuerpo a los sobreentendidos y sufrimientos comunes, Iglesias y Díaz se lucen juntos, e igualmente bien calibradas están las escenas en que provocan a los padres.

Vicky Peña y Mario Gas, como los padres, están inmejorables, con estilos de interpretación a veces muy distintos, pero siempre convergentes. Gas, un actor que por su sola presencia es difícil de desatender, se mueve de manera sumamente natural, distendido y lleno de una campechanía que equilibra las facetas odiosas del personaje, un avaro que pone sus tierras por encima de la salud de su familia. No estaría mal verlo más furioso, con un toque de desenfreno heroico (o, si se prefiere, antiheroico), pero este Tyrone a escala humana, con facetas inconciliables entre sí, pero nunca inimaginables en su conjunto, agrega verosimilitud a la obra, lo que es un buen contrapunto de la intensidad psicológica oneilliana. En cuanto a la actuación de Peña, roza el virtuosismo. Y no sólo porque el personaje ocupe el centro de la pieza. La actriz y el director han situado a Mary Tyrone en una segunda ficción dentro de la ficción, en la que el personaje interpreta para sí misma a una falsa optimista, con el fin de sobrellevar la tristeza que la carcome. Mantenerse en esa cuerda floja durante toda una obra no ha de ser nada fácil. Pero la impostura acaba cayendo, y la escena en que el registro muta hacia la verdadera tristeza no debería perdérsela ningún estudiante ni amante del teatro.

Tanto en el texto original como en la presente adaptación, cuidadosamente traducida y ajustada por

Borja Ortiz de Gondra, la suma de los personajes da un drama de proporciones enormes, cercano al espíritu trágico. Como en los griegos, la fatalidad es inevitable. Pero en O'Neill –quien, por cierto, adoraba a los griegos, y en su trilogía *El luto le sienta bien a Electra* había reescrito la *Orestíada* de Esquilo en clave norteamericana– la fatalidad no viene dada por el destino, sino por algo más nebuloso: las pasiones que palpitan a ritmos contradictorios dentro de una persona. Dicho de otro modo, al igual que Freud O'Neill trasladó la mitología al interior del ego. Y con ello consiguió, en un contexto histórico en que la tragedia empezaba a ser imposible, una suma resonancia simbólica aliada a una suma especificidad. En su obra, y sin duda en esta obra, el sentimiento trágico acaba combinándose asombrosamente con el retrato de individuos. Es una combinación bastante norteamericana, pero pocos dramaturgos norteamericanos la han llevado a este nivel. Los verdaderos pares de O'Neill habría que buscarlos, me parece, en novelistas como William Faulkner o Thomas Wolfe, sus exactos contemporáneos. Todos excesivos, extraordinarios, incluso demasiado humanos.

Revista de Libros.com ISSN 2445-2483