

Las Paredes oyen

Carmelo Vilda

La Compañía Nacional de Teatro nació como proyecto. No hay que olvidarlo. Un proyecto es más que el primer montaje y que el segundo... Implica descubrimientos de vocaciones teatrales, selección de actores, apertura estudiosa a todas las corrientes, formación permanente, reflexión teórica sobre la cultura teatral, promoción y relación con los centros docentes para entablar puentes de colaboración recíproca. La Compañía Nacional nació para "apoyar la labor profesional de los que han contribuido al desarrollo del teatro Venezolano, así como a propiciar la promoción y capacitación de los nuevos valores" (Artículo 1, decreto 133, con fecha 22-05-1984).

Es evidente, por tanto, que la C.N. rebasa los linderos del primer estreno. No se agotó en su éxito o fracaso. "ASIA Y EL LEJANO ORIENTE" (de Isaac Chocrón), dirigida por Román Chálbaud, no nos gustó. Fue un montaje muy simple, anacrónico, colegial, pero guardamos respetuoso silencio consciente de que había que mantener el aval y el voto de confianza. Porque... en definitiva había peligro de matar el proyecto al herir despiadadamente el primer montaje.

"LAS PAREDES OYEN" de Juan Ruiz de Alarcón, dirigida por Armando Gota, ha sido el segundo montaje. Poner en escena una pieza del teatro barroco español prometía riesgos mayores. Ruiz de Alarcón es menos popular y más ignorado que Lope, Tirso o Calderón. Elude las intrigas de "capa y espada", los folletones y las vistosidades basadas en argumentos novelescos. La sutileza conceptual dramática sustituye al patetismo. Prefiere demorarse en la descripción de caracteres, en la intencionalidad moral, raíz ética de los conflictos humanos. La doctrina del honor no era sino un aspecto de su moral. Por esta propensión moralizante, tan doctrinal, Quevedo lo ridiculizaba con el motete de "mosca zalamera".

LAS PAREDES OYEN fue escrita hacia 1617 y estrenada en una Iglesia un año después con gran escándalo por la profanación. Es una comedia de corte amoroso. Desarrolla un enredo afectivo donde al final triunfan los nobles sentimientos del contrahecho D. Juan de Mendoza. Dña. Ana le concede su mano de esposa por encima de las pretensiones de D. Mendo, rico y apuesto caballero, pero mendaz y, de un Duque, aunque bueno, de muy diferente clase social. Triunfa la virtud sobre la belleza, el dinero y la ambición.

"En el hombre no has de ver la hermosura o gentileza; su hermosura es la nobleza, su gentileza, el saber".

(Celia, la criada de Dña. Ana)

Vence por tanto, el antigalán, el

hombre de escasa atracción física. Ven-ce la sutileza y sagacidad mental. Ven-ce la honradez sobre el dinero, vence el reverso de lo obvio y aparente ¿Desva-río romántico? Más bien sinuosidades del barroco, aquel siglo embelesado "donde todos somos locos, los unos y los otros" (Quevedo). Después de casi cuatro siglos la obra mantiene todavía avasalladora vigencia.

* * * *

La estructura interna de la obra es impecable. El autor cuida cautelosamente la unidad y coherencia interior. También la perfección, pulitura y musicalidad de las estrofas. Los personajes anudan y desatan la intriga, cada uno a su modo con discreta sutileza y tono conversable de salón. Los criados con el regocijo del chismoso. Los nobles rechaza-dos con despecho. Los triunfadores con la lógica de la virtud hidalga.

La facturación escénica es simple pero de absoluta eficacia. No hay envoltorios que distorsionen. La escueta sencillez focaliza la mirada del espectador hacia un espacio visual interceptado únicamente para cuatro portones. Cada uno de ellos en la parte superior está dotado de dos ventanas a modo de celosías. La impresión resultante es de intriga y misterio. Cuando la luz ilumina al actor lo detalla envuelto siempre en la inquietud del claroscuro. Los juegos de luces muy acertados. Añaden, a ratos, transpiración y poesía.

La decoración teatral clásica española siempre fue muy esquemática comparada con el estilo acumulativo del gusto realista-burgués de los siglos XVIII y XIX. La función primordial no era adórnar o reconstruir arquitecturas sino situar o sugerir el lugar dramático con escasos signos escénicos. Exigía complicidad imaginativa por parte del espectador. Las comedias del Siglo de Oro (¡se excluyen los actos Sacramentales!) se solían escenificar teniendo como telón de fondo un gran balcón y varios ventanales. Armando Gota y Marisol Escobar han sido fieles a la tradición. Con apenas 4 puertas fácilmente desmontables sugieren movilidad, capacidad traslaticia, paredes vivientes dotadas de visibilidad y audición. ¡Por eso oyen! Parecen personajes. Armando debería haber aprovechado más la eficacia de ese recurso. Ha-

Eva Mondolfi: Doña Lucrecia



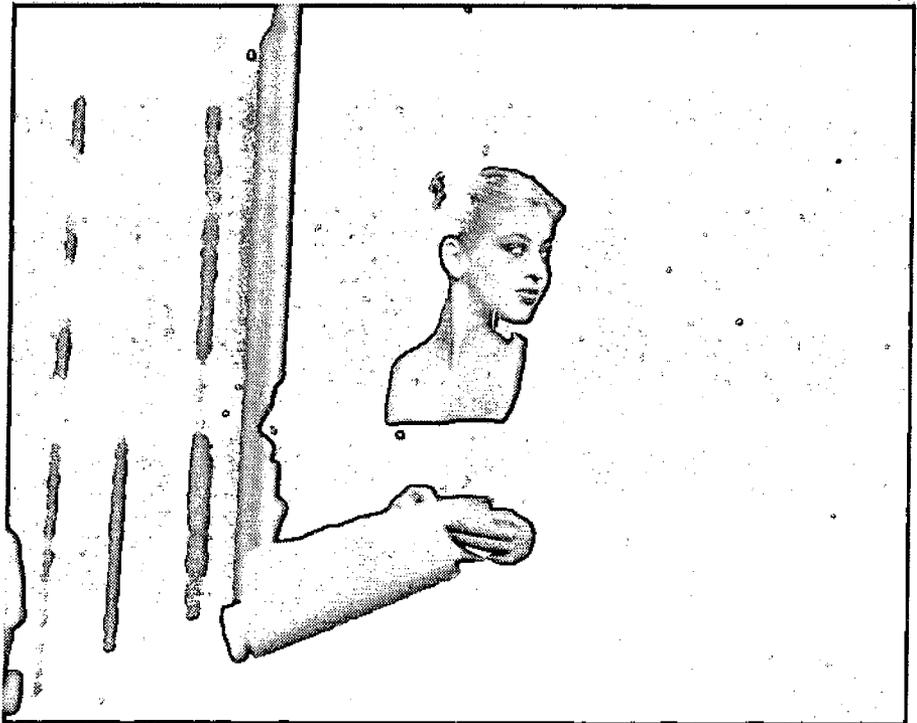
ber asomado a las ventanas con mayor frecuencia los ojos y oídos de los personajes. Sobre todo de los pajes y criados. Ellos son, en realidad, las paredes que oyen.

El montaje funde palabra, vestuario, composturas e iluminación en una unidad y coherencia armónicas. En el teatro clásico español el vestuario ejercía relevante función sémica. Solía significar al personaje (el hábito hacía al monje). Matizaba el rango social, económico o el grado de autoridad y cultura de los personajes. El vestuario era código expresivo de la sociedad cortesana de aquel Madrid donde Felipe II había impuesto la preferencia del terciopelo negro y la gola blanca.

También en este aspecto Gota y Marisol acertaron. La sobriedad imperial (el ejemplo mayor sería el Escorial) del vestuario según la clase y condición se armoniza con el tono, medida y cautela que impuso Ruiz de Alarcón a sus obras. Severa brillantez ; como la del acero!...

La interpretación era el hueso de roer. ¿Cómo superar la ausencia de tradición actoral "clásica" en Venezuela? El tono del personaje barroco también identificaba a los personajes. Por el empaque artificial, sustancioso, plebeyo o culterano, etc... se deducía la clase social o profesión del interlocutor. A las dificultades de dicción había que sumar, por tanto, el timbre cualitativo de cada estrato humano. ¿Lo consigue el elenco de las Paredes Oyén?

En la sesión de estreno tuve la sensación de que se ajustaban demasiado al formalismo del texto. Los actores estuvieron muy pendientes de hacer oír y entender los versos. Varios de ellos más parecían declamadores que actores. Su actuación resultaba apagada, nerviosa a ratos. Faltaba a todos mayor versatilidad fónica y desenvoltura interpretativa. Cinco días después el grupo había mejorado notablemente. Los más fluidos fueron los criados siempre ingeniosos, simpáticos, a horcajadas entre lo cursi y lo grotesco. Tania Saravia, en el papel de Celia, consigue el tono sentencioso moral propio. Su presencia resulta siempre regocijante. También Beltrán (Manuel Salazar) mitad escudero, mitad bufón, desparrama en el escenario su sagacidad y viveza. Dña Ana (versión Mimí Lazo) descuella en el escenario. Impone su ostentosa presencia, la estética visual de su figura. Tiene duende y solera. Sabe aunar el paso, mirada y compostura ¡es fundamental! y representar el sentido de lo que dice. El día de estreno le ahogaba la voz el mitiñia-



Mimí Lazo. Doña Ana leyendo la carta de Don Mendo a Lucrecia

que. La segunda vez que la vi actuaba ya con desenfado, sin las constricciones del vestuario. Se sentía muy segura con ciertos alardes y artificios que otorga la experiencia.

Saúl Arocha no consigue entonar el pectus vital de Don Mendo, ese caballero español, barroco, altivo, chispeante de arrogancias, apuesto y enamorado de su propias donosuras. No lo matiza ni cimbre. Más estatua que persona resulta, tieso, monocrorde, desapasionado. No levanta vuelo. Pero posee elegante imagen y buena voz. Debe aprovecharlo más. Por su parte, Amado Zambrano, como Don Juan de Mendoza, cumple adecuadamente con su papel. Lo saca a flote. Igualmente Eva Mondolfi (Lucrecia) muy segura y dueña de sí misma y de resonante voz. Hubiera podido representar a Dña Aña, también con éxito.

El Director mimó algunos detalles (vestuario de la época, escenografía y dicción) pero descuidó un aspecto muy importante como es la "presentación", la estética de la compostura. Los duques, condes y caballeros "renacentistas barrocos" no sólo aprendían el arte de la esgrima sino también los "modales" y movimientos del cuerpo. Presentarse ante la mujer amada o desenvolverse durante una recepción exigía donaire y sutileza corporal. Eran expertos maestros de ceremonias. ¿No fue el barroco el siglo de la apariencia y simulación palaciega? "El mundo recompensa más a menudo la apariencia que el mérito" escribió

de su época Saavedra Fajardo. Pero los hombres del repertorio, sobre todo el Duque, deambulaban más como toscos Sanchos Panzas que como nobles de finos modales.

Hubo un enorme esfuerzo de entonación, no hay duda. Hubo una dirección inteligente. Sin despliegues aparatosos Gota logra trenzar focalizados la acción, el ambiente y las palabras. La interpolación del coro resulta muy acertada. Igualmente la secuencia en la que D. Mendo se acicala. Muy convencional la sesión de esgrima con el Conde.

El resultado ha sido una nueva experiencia estética para la Compañía Nacional y un nuevo recodo referencial en la tradición teatral de Venezuela. Ya no nos resulta ajeno el siglo de Oro Español. Podemos representarlo.

"Las Paredes Oyén" constituye para la C.N. una estación más del Metro. Cuando concluya el primer ciclo del proyecto habrá llegado el tiempo de evaluar su conveniencia u oportunidad, si fue o no un disparate más de nuestra democracia subvencionadora. Hasta entonces habrá que acompañar, alentar y exigir. ¡Desde dentro, desde la complicidad! Si fracasa, también se habrá demolido algo nuestro.