

Filantetría

El instrumento hace al creador; es su vida y su infierno al mismo tiempo

EL CONTRABAJO, DE PATRICK SUSKIND

■ Fernando LÓPEZ MATEOS

El montaje de la obra *El Contrabajo*, original de Patrick Suskind, dirigido por Nathan Gringberg, ha estado en gira de trabajo por las ciudades de San Diego, Tijuana y

Mexicali, dejando mucho de que hablar en los circuitos teatrales y periodísticos, no sólo por el extraordinario y numeroso grupo de fans del protagonista Ari Teich, sino por su desempeño como actor dentro de la misma.

La distancia entre opiniones se ha centrado en la labor actoral de un ser que goza de una fama similar a la de muchas estrellas de televisión, favorable por el momento y mañana quién sabe. La diferencia entre éste y los demás famosos de la pantalla chica, es que Teich ya lleva bastante más tiempo en los escenarios teatrales de lo que la gente cree, es un actor de teatro que ha incursionado en los otros "sets" sin perder la noción de que el lenguaje teatral es madre y nodriza de los demás.

Esta aseveración, ubica a nuestro compañero de oficio en el centro del dilema por el que muchos actores pasan al momento de decidir por trabajar en un medio o en otro. Elegir el teatro para sobrevivir en lo material quizá sea equivocado, o una opción demasiado audaz; cuyo resultado siempre será subjetivo y personal, pues no sólo es cuestión de saber vivir de él, sino de poder hacerlo, sin considerar al factor suerte, que es esencial en estos casos.

Ari Teich ha optado por combinar su vida actoral en los distintos lenguajes escénicos, por lo que se expone a ser juzgado indistintamente por conocedores y neofitos, según el espectador y la obra de que se trate. En lo que concierne a *El Contrabajo*, obra genial de Suskind (como lo mencionara recientemente un apasionado seguidor del autor y, dicho en sus propias palabras, aficionado al teatro), se trata de un texto planteado en forma de monólogo, pero sin el rigorismo estructural de una obra de teatro, con lo cual ya estamos hablando de una opción dentro de sus infinitas posibilidades de interpretación literario-dramáticas.

Conceptualmente, el tema de esta obra aborda la problemática de un hombre atrapado en una neurosis permanente, motivada por su dependencia a un instrumento que literalmente no ama, que incluso odia, pero que lo mantiene vivo, incierto en el mundo de la música al cual pertenece, pero que al mismo tiempo parece no tener como suyo.

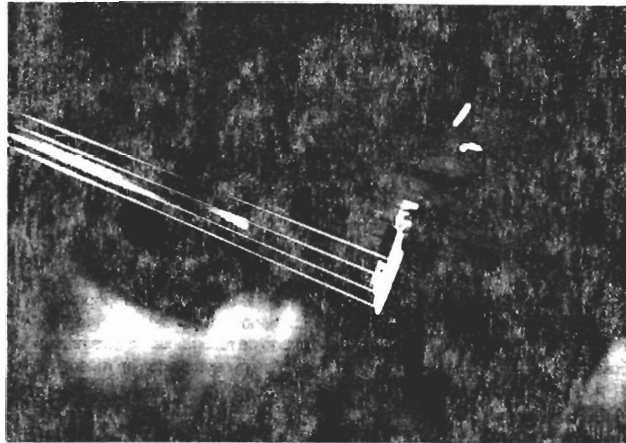
La complejidad del personaje ideado por Suskind revela la partición de personalidad que él mismo declara encontrar en todo creador artístico, definida como una conducta neurótica en la que existe un grado de ansiedad permanente por lo que se tiene y se desea tener, por lo que se logra y lo que se va acumulando en frustraciones y sueños perdidos.

El músico protagonista de nuestra historia es el ejemplo de lo que sucede a infinidad de artistas que se hallan en la disyuntiva de sobrevivir burocratizando su existencia para

poder tener seguro el pan que comen, desmereciendo su propio talento o sobrevaluando sus temores eternos de poder alcanzar el insalvable y etéreo éxito.

La mediocridad mostrada por Suskind tiene que ver con la que el género de pieza exalta en cada una de sus manifestaciones, pero ésta goza de una particularidad exquisita: incluye en la ironía de los sueños guajivios una parodia humorística negra matizada de puntitos blancos; en otras palabras, hace de la cotidianidad un juego de impulsos cíclicos de humor sarcástico y redención espuria.

Considerando el notable esfuerzo físico y psicológico que implica representar a un personaje como el que propone Suskind, la supervisión y el trazo de Gringberg ha buscado ser fiel al largo y aparentemente monótono diálogo del músico con su acompañante, el cual es obviado inteligentemente con la presencia de un espectador sobre la escena. Se ha respetado el texto, la imagen del acompañante cercano, del que siempre estamos considerando una respuesta que no tiene que ser únicamente la nuestra. Con ello nos recreamos el juego teatral antes



El carácter obsesivo del personaje es bien entendido por Gringberg y Teich, desarrollado con eficiencia sobre el escenario, siguiendo un patrón y una lectura concienzuda que refleja el conocimiento y el oficio teatral que hemos visto en trabajos anteriores de su director. Quizá la eficiencia no llega a ser del todo eficaz a lo largo de la versión presentada, pero ésta puede deberse a varios factores que hemos de mencionar.

Uno de ellos es el diseño escenográfico, que bien da la impresión de ser hecha a la medida de toda producción pensada para ir de gira, con la salvedad de que si se aprecia algo así como parches y piezas sueltas, mecanismos endebles que distraen o sobreestiman visualmente al espectador (la ventana y la puerta de la habitación, el librero lleno de partituras y el sofácito rocoso o parchado). Podría corresponder al gusto o satisfacción inmediata del personaje, pero algo dice que es más una cuestión inmediata o funcional del grupo de producción.

Otro de estos factores es el sonido ambiental y de apoyo, deficiente en su edición como en su reproducción (esto último quizá porque nos tocó verlo en las veteranas bocinas del teatro de la Casa de la Cultura de Tijuana). Los efectos ambientales no terminan de redondear la partitura de sonidos y de cifras textuales del ejecutante, no obstante su variado y equilibrado movimiento escénico.

imaginado sobre las líneas impresas en el papel. Sin embargo (al menos en la representación vista por quien escribe), esta cercanía llega a ser muchas veces tan distante como los fragmentos musicales que toca incorporar: al protagonista al hecho escénico. No hay una disposición real a tocar con la pasión y el orgullo mediatizado y maltrecho de un funcionario más que una única ilusión para llegar a ser feliz es poder abrazar a su Sarah (imagen idealizada de Dorabella, Aida o Madame Butterfly), cual si fuera una extensión sublimada de su absorbente y erdiablado instrumento con cuerpo de mujer. La disposición corresponde a la de un actor que ha intentado aprender las reglas de lo que significa tocar el contrabajo, pero que todavía está en vísperas de llegar a dominar.

En esta versión hay una buena forma, existe una buena lectura formal de los hechos, de los pronunciamientos y las anécdotas narradas, pero aparece en especiales momentos una falta de integración de la voz y del cuerpo con el alma, que nos separa de la catarsis y el ensueño, y dejamos de seguir la seducción repulsiva de un hombre atrapado por su instrumento y sus ideas, sus emociones y la imponente sensibilidad abyecta por una mediocridad nominativa, numeraria y consuetudinaria sintetizada en estas palabras: "Soy un artesano, no soy músico. Seguramente no tengo más instinto musical que usted. Me doy cuenta si una cuerda está

mal afinada y sé distinguir entre un tono y un semitono. Pero no sé tocar una sola frase musical".

Lo anterior nos permite establecer que, independientemente de la buena disposición y ejecución actoral de Teich, queda en la mesa de las discusiones un aspecto que correspondería al director deslindar y desmenuzar: el detalle de la paradoja, la sutileza de la ironía, la mordacidad de la autoflagelación. Eso es algo que sentimos como inacabado.

En la ausencia de un conocimiento musical profundo, por lo menos la creencia en el asunto puede ayudar para convencerse de que ni se es buen músico, ni se es el mejor en el amor. Esto duele hasta los rincones más hondos de nuestro ser. De manera que si el protagonista, en su constante detracción de Wagner como el representante de la línea opuesta, y de la exaltación de Schubert, como el modelo del ser amado, completo, poseedor de una voz privilegiada, no termina de definir las cosas más que en términos de una situación asfixiante y cerrada, en el escenario se espera ver el nudo de nervios, frustraciones y anhelos encontrados a tal grado que la transfiguración del personaje sea uno y todos a la vez, cosa que se logra muy parcialmente.

El carácter didáctico de la obra de Suskind no niega la posibilidad de un estilo naturalista de actuación, o al menos la aproximación a ello para poder transmitir las caras ocultas de este nudoso y complejo ser. En la tarea de Gringberg y Teich hace falta todavía trascender los bien logrados cortes de escena, cambios de tono y transiciones. Si la obra permite, además de un tono narrativo extenso un mundo de sensaciones y gritos de emoción velados, contenidos, el tono, creo, necesita acercarse más a los heróicos, a los semitónicos que el autor propone cuando se refiere, en voz propia, a Mozart, Beethoven o Strauss.

El trazo episódico y progresivo de Suskind está bien contemplado por la dirección, desafortunada lo rompe con un segundo acto que mejor podría reeditar algunos fragmentos y ofrecer el platillo en una sola sentada, pero eso es una opinión muy personal. Aun con ello, resulta plausible el hecho de ver la versión de una obra que alguna vez se deseó actuar, en un montaje digno, con un actor "de teatro" y con un esfuerzo llevado más allá de la representación. Si no fuera así, no estuviera nominado por las dos asociaciones de críticos y periodistas teatrales principales de México. Asentimos en que, sin afán de compararlo con los consagrados actores del monólogo, porque hacerlo es injusto y además de muy mal gusto, bien merecida está su mención en las ternas.

Para algunos visceralmente deplorable; para otros, fanáticamente consagrable. El caso es que el verdadero actor, como el músico, hacen de su vida el instrumento para expresarse. La obsesión del creador por mejorar, perfeccionarlo y sacralizarlo, provoca que el instrumento los haga a ellos y se convierta en su vida y su infierno al mismo tiempo.