

El huerto inútil

por Mercedes Melo Pereira

“... pidiendo andaban esas sombras, bajo un peso igual al que a veces se sueña...”

Dante: Purgatorio, canto XI



foto: pepe murrieta

En medio del sofocante verano, la Compañía Teatral Hubert de Blanck bajo la dirección de Orietta Medina, estrenó [La muerte de un viajante](#), de Arthur Miller. Para esta ocasión, Pancho García ha concebido una puesta en escena de absoluta excelencia, a partir de su propia versión dramática de la pieza de Miller. Cuenta Voltaire que, por librarse del aburrimiento, el vicio y la necesidad, Cándido y sus amigos se resignaron a cultivar el huerto. Como la novela termina con esa resignación, nunca sabremos si el huerto los redimió de aquellas insufribles calamidades, o si el mundo siguió siendo para ellos el laberinto pernicioso e inútil que los había extraviado desde quién sabe cuándo.

Casi dos siglos después, Arthur Miller concede a su héroe, Willy Loman, un huerto donde sembrar algunas zanahorias. Loman, abrumado por el tedio, la disipación y la pobreza –los nombres que en 1949 recibieron las mismas tribulaciones de 1759–, padecía además de otra calamidad más moderna: la ambición. Ese pecado, que en los tiempos de Voltaire se llamó de soberbia y que para Dante humillaba al pecador bajo una piedra tan pesada como su antigua arrogancia, no reviste en *La muerte de un viajante* ni siquiera la antigua grandeza que elevaba a los héroes caídos por encima de sus miserias finales. La ambiciosa soberbia de Loman no radica en la altura de sus aspiraciones sino en la ceguera con que ignora su miserable pequeñez. El héroe de Miller no esperará a la muerte para purgar la ambición: su infierno, la piedra de castigo que pesa sobre su espalda, está en su petulancia misma, en el sueño diario en una grandeza imaginaria que nunca alcanzará porque, como le explica su hijo Biff, Willy Loman no es un gran hombre, no es más que uno “de los de dos por medio”.

A sesenta años del Premio Pulitzer otorgado a Miller en 1949 por esta pieza, La Habana presencia otra muerte de Willy Loman, el hombre que vivió en un sueño. En vísperas de su nueva muerte, Loman, como todo héroe trágico, vuelve a encarnar las mismas pasiones y desgracias del hombre, pero el sueño de vanidad que en Dante fue soberbia y en Miller ambición es, en esta puesta de la Compañía Hubert de Blanck, ceguera imperdonable, autoengaño y vano triunfalismo; del mismo modo la versión de Pancho García actualiza las calamidades: si donde Voltaire escribía aburrimiento, vicio y la necesidad, Miller leyó tedio, la disipación y la pobreza, el espectador que tuvo la oportunidad de asistir a esta nueva agonía del viajante, encontró hombres y mujeres hundidos en el cansancio, la corrupción y la miseria física y moral.

Más allá de las obligadas condicionantes sociales del conflicto, Miller fundamenta el trágico final de su héroe en las involuntarias pulsiones de la demencia: el fantasma de Ben se presenta, bien como la evocación nostálgica de un pasado glorioso, siquiera ajeno, bien como la recurrencia de una alucinación que arguye y justifica unos impulsos suicidas que parecen entonces provocados por algo que está más allá del hombre mismo, por encima de su voluntad y de su conciencia. La versión de Pancho García, aun cuando privilegia la presencia escénica del fantasma –el personaje de Ben está caracterizado, vestido, iluminado, con la mano de un director que lo descoloca del plano común de la realidad y lo resalta por encima de la mediocridad del entorno–, fija con enérgico rigor en el propio Loman toda la responsabilidad de sus actos: el suicidio del héroe es aquí el último de los actos absurdos, irresponsables e inútiles de un hombre que, después de haber vivido el sueño de una grandeza impracticable, es capaz todavía de un ensueño final, de una última arbitrariedad.

Linda Loman está anonadada en el texto de Miller, no puede comprender por qué la abandona su marido cuando al fin podían ser felices. “No puedo comprenderlo”, se lamenta la viuda, “en estos momentos, especialmente. Por primera vez en treinta y cinco años habíamos pagado todas las cuentas, estábamos sin deudas. Sólo necesitaba un modesto sueldo. Hasta le habíamos pagado al dentista.” Su amigo Charlie lo defiende entonces: “No sólo se necesita un modesto sueldo para poder vivir.” Luego argüirá:

Nadie puede culpar a este hombre. No comprenden: Willy era un viajante. Y, para un viajante, no hay tierra firme en la vida. No pone una tuerca en un tornillo, no nos interpreta la ley, no nos administra medicinas. Es hombre en el aire, y su sostén es una sonrisa y el brillo de sus zapatos. Y, cuando no le devuelven la sonrisa, se produce un terremoto. Y cuando aparecen un par de manchas en el sombrero, está acabado. Nadie puede culpar a este hombre. Un viajante tiene que soñar, muchacho, es muy natural...

La versión de Pancho García, en cambio, sintetiza y escamotea tales explicaciones, en sólo dos líneas –“Perdóname, no puedo llorar. No sé por qué, pero no puedo llorar”– consigue una Linda Loman abrumada por la desgracia, pero también aliviada, al

final de una vida de continuas desdichas. La contracción del texto en una síntesis verbal de absoluta eficacia dramática, ha intensificado los contrastes: la desilusión y la angustia paralizante de Biff (Alexander Díaz), el que cree saber, rebota contra el irresponsable candor de Harold (Gilberto Ramos), el que prefiere olvidar; el desorden emocional de Willy Loman (Pancho García) erosiona lentamente esa laboriosa paciencia que se ha ido forjando su esposa Linda (Miriam Learra / Amada Morado) a lo largo de una vida de sueños estériles; la onírica prosperidad del tío Ben (Pedro Díaz Ramos) contrasta con la ilusión de prosperidad con que Willy Loman disfraza el fracaso de sus sueños, al tiempo que sus viajes casi míticos—los bosques de Alaska, los diamantes de África, las riquezas de Australia— resaltan la resignada pasividad y el inmovilismo de su hermano. Asimismo, cuando dos actores se alternan en un mismo rol, la dirección ha sabido aprovechar las características personales para matizar los personajes que, cada noche, se aparecen diferentes al espectador. Mientras Jessie Riffá dibuja una Rebeca más tímida que Happy seduce para huir del padre, Lía Reyes incorpora una sensualidad, un halo pecaminoso que parece arrastrar a los hermanos y convoca inesperados matices en su amiga Loreta/Liliana Lam. Si Amada Morado concentra en su Linda Loman un sentimiento de doloroso fracaso, es la esposa dolida, que todavía conservaba la esperanza de salvar el matrimonio; Miriam Learra diseña un personaje diferente, la esposa ya desilusionada, cansada, que sabe desde el comienzo de la obra que su batalla está perdida de antemano y solo se sostiene gracias a su propia entereza. En el final la viuda quedará contrita o aliviada, la muerte del marido será frustración o consuelo según los matices que cada una de ellas habrá sabido imprimirle a su personaje.

Juan Carlos García y Einar Gil se revelan en la piel de un camarero que mediará entre el padre y los hijos en el momento en que se frustra para siempre la última oportunidad de conciliación filial. Su inocencia con respecto a la tragedia familiar, la ausencia de compromiso con el conflicto que esa ignorancia genera los colocan en el difícil papel del personaje que debe *estar* pero no debe *significar*, rol casi extinto en nuestras tablas donde piezas con pocos roles suelen concentrar las significaciones en actantes preñados de sentido que adiestran al actor en coprotagonismos donde puede olvidarse el difícil arte de la presencia desnuda de significación. Carlos Treto, en el personaje de Charlie, y Aristides Naranjo, en el de su hijo Bernard ocupan el polo de contraste con respecto a Willy Loman y sus hijos. Charlie es, a un tiempo, la muestra palpable del fracaso de Loman y la fuente única de la solución de su problema. Entre las escenas memorables de la puesta está sin dudas aquella donde Charlie juega a las cartas con un Willy que alucina, a través de la inclusión del plano del sueño dentro del plano real en el doble diálogo de Willy con el hermano y el amigo que se ignoran mutuamente, porque no pueden verse—existen en instancias diferentes del ser— es una secuencia de intensas y súbitas transiciones para los tres actores en escena.

Ilsi Pérez y Ludmila Alonso comparten el rol de la amante de Loman con un sutil desempeño que aporta a la relación una lírica sensualidad y coloca en el personaje matices de aquella inocencia y frescura ya ausentes de la vida familiar del viajante. La escenografía de Eduardo Arrocha ha operado una síntesis restauradora del diseño que asoma en los prolijos apuntes de Miller. Esa síntesis espacial goza de una delicada coherencia con la síntesis verbal que Pancho García ha obrado tanto en su versión del texto como en su concepción general de la puesta en escena. Si tras la casa no “se perciben (...), cercándola por los lados, formas altas y angulares”, si en la cocina no está el refrigerador, si nunca veremos el tejado, ni “por debajo de él, las casas de apartamentos” que oprimían la escenografía descrita por el autor; es posible, en cambio, observar como “a la izquierda, sube (...) desde la cocina, dibujando una curva, una escalera” que asciende hasta “un nivel medio metro más alto”, hasta “un dormitorio sin más muebles que una cama de hierro y una silla” y allí, en efecto, “sobre un anaquel, encima de la cama, se ve el trofeo deportivo”, diseñado y construido por Alexis Avilés, cuya presencia focaliza y divide un espacio preñado de intenciones. A la derecha y “detrás de la cocina, a un nivel unos dos metros más alto, está el dormitorio de los muchachos, (...) apenas perceptible”. Solo “se ven vagamente dos camas”. Tal como lo quiso el autor, “este dormitorio está encima de la sala que no se ve” porque queda de otro lado de un paso inferior que parte de la cocina, divide en dos la escena y conduce a la sala, es decir, a la nada, al sitio destinado a una vida familiar que se ha derrumbado no tan súbitamente como creen el padre y los hijos. El diseño de luces de Jesús Darío Acosta Terán apoya y define sobre los múltiples niveles de la escenografía. La muerte de un viajante por la Compañía Teatral Hubert de Blanck resulta una verdadera puesta de autor, una respetuosa pero muy personal apropiación de un texto clásico, donde Pancho García revela, sobre su reconocida excelencia como actor, su dotes de director y su capacidad para una inteligente versión dramática. En Pancho habita, ya lo sabemos, más adentro del actor, un dilatado hombre de teatro.

[-salir a portada-](#)