

ra el actor y para el director de escena. Cada actor tiene que interpretar dos personajes, sin transición, con la misma ropa, en el mismo espacio y el mismo tiempo, y casi con el mismo lenguaje... Ese cambio no va a tener nada anecdótico: el itinerario de los cuatro personajes debe nacer en el imaginario del espectador a partir del trabajo de actor y de los elementos esenciales de la representación.

La dirección de actores es, pues, el epicentro de la puesta en escena. Tiene que hacer posible el encuadre del relato en una "dramaticidad" directa; y también la alternancia de perspectiva que se produce al transcribir la palabra del personaje ora en la intimidad de la confidencia, ora en la evocación espacial; es decir, revelar la materia con la que apuesta cada secuencia para construir un discurso dramáticamente significativo.

El trabajo de actores es elocución y gesto: a veces en concordancia, a veces descompensados uno en relación con otro. Muchas veces, la organización musical del texto viene a "fracturar" la expresión, para dar su auténtico ritmo a las secuencias: el tiempo reinventado, atropellado y dislocado por la libertad de la narración, permite tránsitos emocionales casi oníricos. Así van naciendo los matices de esos destinos cruzados, entre sarcasmo, abulia, desprecio y comprensión o armonía. La puesta en escena es aquí la búsqueda de un orden general (¿de un estilo?) que da sentido a ese desorden intelectual.

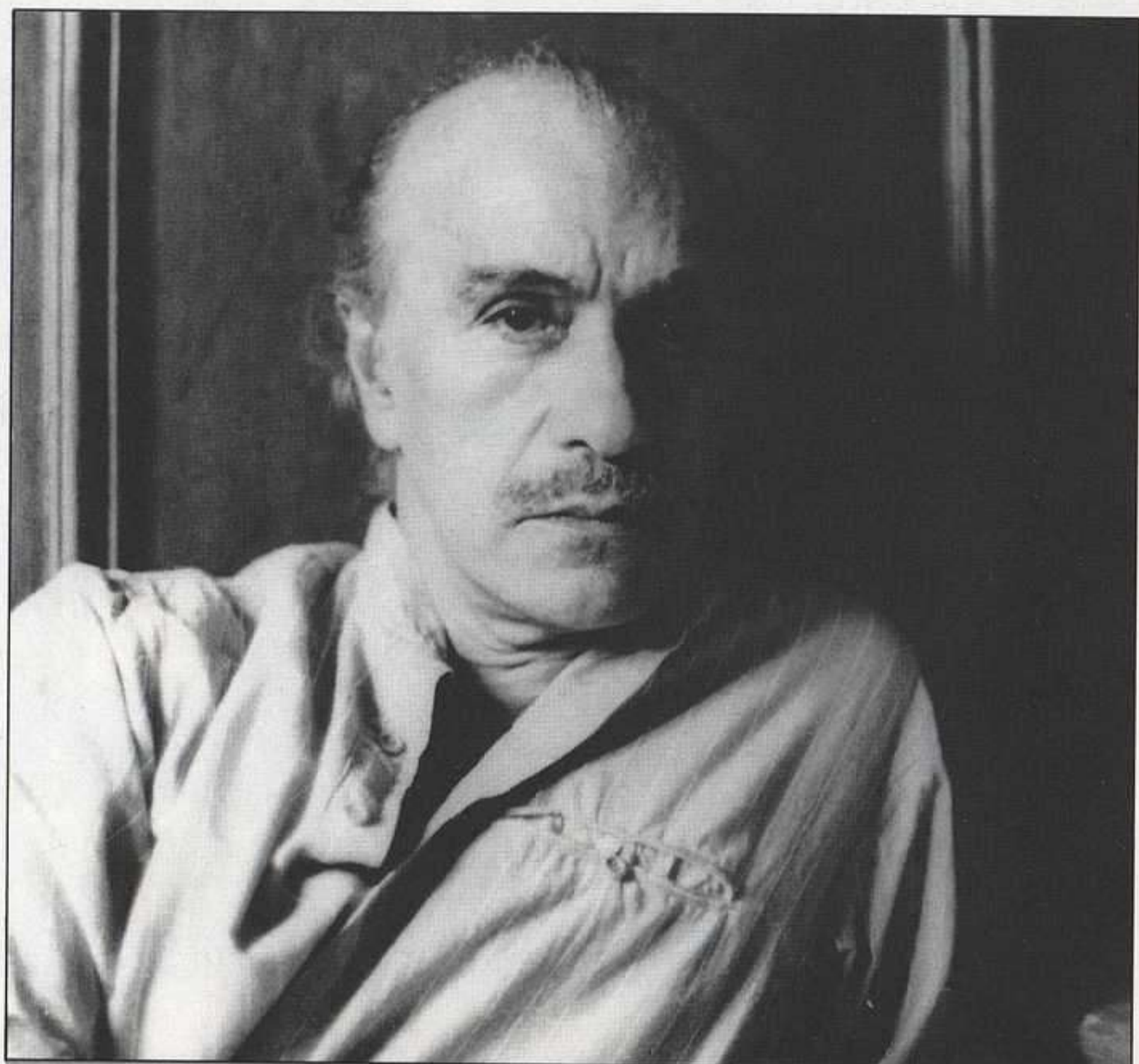
¿En qué espacio se sitúa este trabajo?

Inicialmente quise crear cierta intimidad: el espacio de la representación -un espacio escénico alargado, de 5 metros 40 x 12 metros-, bien delimitado y en alto, divide la sala en dos: así los personajes quedarán presentados como en un escaparate, "expuestos" (en todos los sentidos del término), en un lugar de celebración, de ceremonia funeraria (hay negro por todas partes, en escena y por la sala): el lugar de una acción dramática tentada por la muerte, sobre la que se cierne lo trágico.

En escena no hay más que un objeto: un diván redondo que se divide en dos, y que, manipulado por los actores (este dispositivo permite una especie de "autogestión" del espacio, de la maquinaria y de la luz), puede adoptar cualquier posición y evocar cualquier espacio, desde los más íntimos a los más públicos, desde la alcoba al restaurante y la Opera...

Todo debería contribuir a "abrir" el imaginario del espectador: los trajes, lo bastante sencillos, lo bastante flexibles como para poder imprimir en ellos las marcas que convienen a cada situación; la luz, que intentará captar el secreto de esa intimidad para desvelarla mejor; la música, utilizada con frecuencia y de modo muy breve, que creará una descompensación en el tiempo (es muy de los años 40), y evocará ese algo de nostalgia de unos personajes que ya no son jóvenes, y que envejecen brutalmente al final de la función... Conclusión amarga, en la que Berkoff arroja una mirada cínica, pesimista (a despecho del humor chirriante, grotesco, excesivo, que atraviesa toda la obra) sobre nuestro tiempo y nuestro futuro.

Traducción: Susana Cantero



Francisco Nieva:

«La dirección teatral es una prueba de fuego para un intelectual»

Una entrevista de Carlos Rodríguez

Si es cierto, como se ha dicho en el reciente Salon du Livre de París, que los escritores españoles gozan en la actualidad de gran interés entre los franceses, el teatro español no es una excepción. Francisco Nieva (escritor, director de escena, escenógrafo, académico...) estrena en el Théâtre de la Colline de París, durante el mes de mayo, su *Retablo de las condenadas*, una trilogía compuesta por *Caperucita y el otro*, *Te quiero, zorra* y *No es verdad*.

«La primera se hizo para televisión hace muchos años. Las otras dos las estrenó hace algún tiempo Juanjo Granda. Con las tres, Agathe Alexis, la nuera de André Barzac, el que tenía el «Vieux Colombier», ha imaginado un montaje muy intere-



sante», declara su autor. «Son tres protagonistas que casi se resumen en una, aun cuando son tres actrices diferentes. Pero el tipo es ese personaje cuyos instintos la convierten un poco en fiera. Sobre eso, Alexis ha realizado un montaje muy consecuente y que parece llegar mucho al público. Después de Avignon ha estado girando por otras provincias con gran éxito».

Finalmente, el montaje llega ahora a la sala pequeña (200 localidades) de la Colline. «Tampoco es tan pequeña, y en ella se han presentado autores como Berkoff. Me parece mucho más interesante que la grande, porque acerca la acción de los actores al público. En este sentido, coincide con mi gusto: acercar la interpretación, los gestos de los actores y la calidad y calidez de la voz... Esto ha sido siempre una preocupación mía. Muchas veces he trabajado en teatros a disgusto, porque a pesar de ser buenos teatros, como el Albéniz, son demasiado grandes para un tipo de comedia».

En el último Salón del Libro de París, tú has sido considerado como uno de los autores dramáticos españoles que más interesa a los franceses actualmente. ¿A qué crees que se debe ese interés del público francés por tu obra?

Creo que el haber vivido tanto tiempo en Francia, a pesar de que yo soy muy español, me acerca a ellos en determinados modos de expresión. Pero no precisamente en el tema: yo estoy muy cerca del mundo de Valle-Inclán, Lorca... Haber vivido allí me ha hecho más accesible la comunicación con los franceses, incluso con formas teatrales tradicionales que son absolutamente francesas, como el melodrama o el vaudeville, que se emparenta con nuestra zarzuela. Son géneros menores franceses que he estudiado muchísimo. Eran autores con un modo de escribir muy moderno. Es decir que cuando los que hemos pertenecido a la vanguardia nos hemos agarrado a determinados clásicos, ha sido porque en sí resultaban muy modernos y adelantaban muchas cosas. La escritura de Labiche, por ejemplo, es enormemente concentrada. A las tres o cuatro primeras réplicas de una comedia ya está planteado un conflicto. Eso

le pasa también a la películas de Chaplin, al gran cine de hace cincuenta años o más...

Y ahí radican muchas de las claves de tu escritura teatral...

Claro. Pero todo eso es por su brevedad de exposición. El teatro que se hacía en el siglo XIX y principios del XX, era muy recapacitado, muy reflexivo. Y solamente la vanguardia, y en general el cine, trajeron una transformación de la escritura dramática que se hace palpable especialmente en Valle-Inclán. Porque en España ha habido poca gente influida de modo muy directo por el cine, pero Valle-Inclán sí lo fue. Cuando yo era chico, tendría cinco o seis años, mi padre me regaló las películas de Chaplin, de Fatty, de Harold Lloyd... Y mi nacimiento fue por el cine, porque teatro por entonces no veía tanto. Me llevaban al teatro porque no había censura, y se podía llevar a un niño, si se quedaba callado y no molestaba. Así tuve la suerte de ver el estreno de *El otro*, de Unamuno. Y también llegué a ver a La Barraca, que me gustó mucho. El autor de los decorados y figurines de las puestas en escena de Lorca era Salvador Bartolozzi, que hacía unos cuentos que se llamaban de «Pipo y Pipa»... Creo que entré en la vanguardia por la puerta grande, porque fue un momento de plenitud del teatro de vanguardia y del cine, que era vanguardia entonces. Eran las mejores cosas que se me podían poner como ejemplo. De modo que encontré que esa forma de escritura, que después se manifiesta en *Nosferatu*, en *Pelo de tormenta*, en eso que yo llamé «reóperas», era una escritura muy esencializada e imbuida absolutamente por el cine.

Has citado en un par de ocasiones a Valle-Inclán, y existen diversos estudios sobre tu obra que la relacionan con la de aquel, entroncando de alguna manera con la visión esperpéntica. El hecho de que este interés por tu obra coincida con un cierto redescubrimiento en Francia de la obra de Valle a través de los últimos montajes de Pasqual o Lavelli, ¿crees que significa el gusto

"Nosferatu",
de Francisco Nieva.
Dirección: Guillermo Heras.
CNTE. (1993).

por una estética que de alguna manera ambos autores tenéis en común?

El público de París es muy maleable, y ya se ha hecho a ver a Valle Inclán, a través de las *Comedias bárbaras*, como un mundo goyesco y tremebundo. El caso es que también la puesta en escena de estas obras mías han llevado esa dirección por parte de Agathe Alexis, porque ella está de algún modo condicionada por las representaciones de Valle.

Hace ya dos años que se representó en España *Nosferatu*, que ha sido hasta la fecha, tu último estreno. ¿Como ves actualmente el teatro español, en comparación con el francés?

Yo he tenido la suerte de estrenar bastante para lo que hoy día se espera que pueda hacerlo un autor. Pero creo que aquí el teatro está más descaradamente peor. En París, se guardan las apariencias, pero también va mal. Ahora les han suspendido a los teatros nacionales casi todos los créditos, están en un estado absolutamente de paréntesis. No se hace casi nada de gran interés. Por todas partes, el teatro va perdiendo interés.

¿A qué crees que se debe eso?

No lo sé. Porque por otra parte se está dando una especie de mundialización del teatro. Los directores franceses ponen en escena a los rusos y a los alemanes; los alemanes a los franceses y a los italianos... Hay un intercambio muy curioso donde las grandes formas del teatro se decantan cada vez más, se van haciendo más populares, la gente va conociéndolo. Pero es a causa de los directores, que son los que están mundializándolo. Eso quizá sea malo para los autores autóctonos que tienen que establecer una competición con los autores y los clásicos de otros países, lo cual a veces es imposible. Así que van a ralentizar la creación autóctona. Se van a poner en escena cosas muy ejemplares de otros países, que dan pábulo a grandes espectáculos y que se agradecen mucho, no porque sean grandes sino porque son profundos. Eso es la mundialización. Vamos teniendo mayor facilidad en las comunicaciones y la información entre los países. Siempre quedan los grandes, pero habrá que luchar tanto por pasar esa línea de demarcación del teatro mundial, que es terrible. Yo no me siento con fuerzas para competir con Shakespeare, desde luego.

Tú eres también director de escena y como tal, también has dirigido algunas de tus obras. ¿Te sientes bien tratado por los directores que han tomado tus textos para realizar una puesta en escena?

Desde luego, puedo estar contento. Haciendo un recuento, son pocos los directores que me han puesto en escena, pero han sido muy buenos. La primera obra, *Sombra y quimera de Larra*, la dirigió José María Morera cuando estaba en la madurez de su carrera. Luego vino José Luis Alonso, que hizo un montaje ejemplar. Después, dejando a Juanjo Granda, porque era, digamos, parte de nuestra empresa, lo han hecho Agathe Alexis y Guillermo Heras, gente con una carrera muy hecha y con malicia escénica suficiente. El *Nosferatu* de Guillermo estaba muy bien, y por eso le

han dado algunos premios; se destacaba incluso de su obra anterior. Había adquirido ya una gran práctica. Y Agathe Alexis es una muy buena actriz y una excelente directora, reconocida por Jorge Lavelli.

Dices que hace falta «malicia escénica» para montar tus obras. ¿Es porque poseen también una malicia en la escritura?

Sí, la tienen. El hecho realizar decorados me obligaba a estudiar muy a fondo las obras para las que trabajaba. Eso me dio una cierta soltura de dramaturgo, para poder situar las obras en su contexto temporal, social, y extraer una actualidad de hechos pasados... Mis obras tiene que montarlas alguien que tenga una cierta malicia y una cierta cultura, un conocimiento de la cultura profundo, por lo menos del siglo XIX y del XX, teniendo en cuenta las vanguardias. Para eso hacen falta directores como José Luis Alonso o Agathe Alexis, que son gente nacida en el teatro, como quien dice, con una carrera muy larga y con grandes éxitos. Porque creo que, mi teatro, si no se le saca todo el partido que se le puede sacar, más vale que se lea.

Durante algún tiempo montaste tu propia compañía y pusiste en escena algunas de tus obras. De esto hace ya tres o cuatro años, y desde entonces no has vuelto a dirigir nada tuyo. ¿Piensas volver a hacerlo?

Si se me ofrece la oportunidad, sí. Como si se me ofrece la oportunidad de dirigir algo de otra persona. Pero hay que reconocer también que si no se tienen todas las seguridades, a mi edad ya es meterse en demasiados líos. Es mucho más cómodo escribir una novela tranquilamente en tu casa, mandar el diskette a la editorial y que te la publiquen. Pero hacer teatro... La dirección teatral es una de las cosas más comprometidas y más difíciles. Es una prueba de fuego para un intelectual, porque tiene que establecer con el público un diálogo que a veces el intelectual no establece más que con una minoría. El director tiene que encauzar la reflexión en una dirección determinada y crear el público de ese espectáculo, lo tiene que transformar, persuadir...

Cuando has dirigido textos tuyos ¿Has dejado a un lado al autor, tomando una posición distanciada para incorporar la faceta de director?

Sí, claro. Y me he cortado a mí mismo. Bien es verdad que tenía unos consejeros muy buenos, como José Luis Alonso o Pepe Estruch. Yo, como director de escena, manipulaba mis textos. He llegado incluso a escribir, en atención a la puesta en escena, textos nuevos, o he cambiado algunos diálogos. Pôr ejemplo, a la vista de las actrices que tenía para las tres hermanas de *El baile de los ardientes*, cambié por completo el diálogo original. Cuando he dirigido mis cosas, no he tenido piedad para el autor de teatro. Porque en cuanto te metes a hacer teatro, lo que hace falta es salvar la obra. Y a veces se ve muy claro: necesitas cortar en determinado sitio, o cambiar algunos conceptos, porque resulta mejor escénicamente. Esa es la lucha tremenda que hay entre el autor y el director. El autor no se entera de los esfuerzos que hace el director por dorar la píldora. Y eso no se sabe más que dirigiendo una obra.