

NURIA ESPERT



(Foto: EdeláE. López).

Una entrevista de Carlos Rodríguez

Su imagen está teñida de fama, pero no de popularidad. No es un personaje habitual en televisión, tampoco ha hecho mucho cine, pero posee una aureola de prestigio internacional: forma ya parte de los grandes del teatro mundial, asentada en una sólida carrera... «Esa es la única respuesta. Lo que dices no se regala. No sé si viniendo de Inglaterra o de Estados Unidos es más fácil, pero siendo sólo actriz de teatro y viniendo de un país como España, que cuenta tan poco culturalmente -ha contado menos pero ahora tampoco cuenta mucho-... Lo que hay es mucho trabajo detrás. Y suerte.»

Nuria Espert se ha sentado en un pequeño sillón y me mira profundamente, como si quisiera adivinar mis preguntas antes de que yo llegue a formularlas. Y yo intento situar a la mujer de teatro, tantas veces vista sobre el escenario, tan pocas fuera de él... El personaje es real, está ahí. Y me sonrío, suavemente.

Tiene usted fama de mujer comprometida con sus ideas...

«¿Qué ideas? ¿Las políticas, sociales, humanas...? Sí, toda la vida lo he estado y lo estoy. Desde el final del régimen hasta ahora ha parecido que uno podía tener sus ideas, vivirlas en el día a día y no tener que salir con una pan-

carta permanentemente. No sé si volverán los tiempos de la pancarta y el correr delante de la policía... Espero que no porque lo hice cuando podía correr mucho y ahora correría menos... Espero que no haya que hacer manifestaciones de esas que acaban a palos. Pero las ideas prevalecen, y a medida que va creciendo la inteligencia, -porque con los años la belleza de la piel se pierde, pero la cabeza es cada vez más preciosa y está más llena de cosas-, esas ideas se hacen más sólidas, las cuentas menos apasionadamente, pero con mejores razonamientos, aunque ni la edad ni el momento político que se vive haga necesario que salgas a vocearlas con un micrófono.»

Por otra parte, en el terreno teatral usted es una personalidad compleja. Quiero decir: actriz, directora, empresaria...

«Ayudante de dirección...»

Es cierto: lo ha sido de todos los directores con los que ha trabajado.

«Sí, abierta o solapadamente, de todos. Al principio de montar nuestra compañía, ese trabajo lo hacía subrepticamente, tratando de que no se notara. Después, cuando fui cogiendo confianza en mí misma, en mi criterio y mis deci-

«Sufro más como directora que como actriz»



"La Traviata", de G. Verdi. Dirección escénica: Nuria Espert. Teatro de la Zarzuela. (1995) (Foto: Chicho).

siones, firmando en el programa como ayudante de mis directores.»

En 1986 dirigió su primer espectáculo: *La casa de Bernarda Alba*. He leído unas declaraciones tuyas en que decía: «Cuando no dirigía, pensaba que los verdaderos creadores del espectáculo eran el autor y el director. Pensaba que el actor era un medio, un transmisor. Ahora que estoy dirigiendo no me lo parece tanto. No existe ningún tipo de superioridad entre el director y el actor. Ahora tampoco creo que el director sea un creador. En el teatro quien crea es el conjunto. Y algunas individualidades, como Víctor García o Peter Brook. No el director en general.» ¿Sigue pensando que el director no es un creador?

«Sí, con algunas excepciones. Eso que dije, que no recordaba para nada, se ajusta bastante a lo que sigo pensando ahora, después de nueve años de dirigir sin parar y de tener el privilegio de ver los mejores trabajos de teatro que se han hecho en el mundo.»

¿Y por qué dio el paso a la dirección? ¿Qué le faltaba...?

«No fue buscado ni querido, me vino regalado. Me lo habían ofrecido muchas veces porque, como había sido ayudante de dirección de grandes directores, a muchos compañeros en España les parecía que era lógico que lo hiciera. Me ofrecieron dirigir óperas, y siempre dije que no, que no sabía dirigir, ni tenía intención, ni deseos, ni se me había pasado por la cabeza... Es curioso, un año después de estar en Estados Unidos -hablo del 72 o 73-, me ofrecieron dirigir precisamente *La casa de Bernarda Alba* en San Francisco y les dije que no. De pronto, en el 85, durante un gira tremenda y durísima de *Salomé* (aire libre, palacios de deportes, diez mil espectadores por noche, espectáculo carísimo, riesgo económico brutal, mucho cansancio por mi parte...), llegó la invitación del Lyric, diciéndome que al año siguiente querían conmemorar el cincuentenario de la muerte de Lorca. Y que querían hacer un gran espectáculo profesional, porque Lorca se había dado muchas veces en Universidades, pero nunca en teatros equivalentes, para entendernos, al María Guerrero o el Español. Que les parecía lo más indicado una de las obras de la trilogía más conocida allí: *Yerma*, *Bodas* y *Bernarda*, y que yo eligiera la que quisiera. Me halagó muchísimo la carta, en la que me contaban también la historia de aquel teatro, que era como el Royal Court, es decir el lugar donde se gestaban los grandes proyectos artísticos, no tanto los comerciales. Y al final decía que Glenda Jackson estaba muy interesada en el proyecto...»

Y Nuria Espert se convierte en un torrente que narra pormenorizadamente la aventura de aquellos inicios. Una aventura seguramente contada en muchas entrevistas, en muchas conversaciones, sobre la que introduce reflexiones, puntos de vista, confidencias -«yo soy muy mitómana, y el hecho de que Glenda, con dos oscars, gran amiga de Peter Brook, que es amigo mío también y que me había hablado muchísimo de ella, estuviera interesada me pareció

muy halagador»... Hay que escuchar a Nuria Espert contar sus negativas, sus dudas, las peleas con Armando Moreno, su marido, por haber descartado la oferta, o la intercesión de Arnold Wesker -«otro buenísimo amigo mío»- organizando la cena en la que Glenda Jackson y ella tuvieron la oportunidad de conocerse, y de la que finalmente saldría convencida para llevar el proyecto adelante... El papel es incapaz de recoger la calidez de su voz, los quiebros, el transcurso de aquellos días en sus palabras. De pronto, se para, recapacita, resume, y se distancia de sí misma, como si por un momento aquella vida no fuese exactamente la suya:

«Yo no deseaba dirigir, no tenía deseos ni vocación, ni nada que se le pareciera. Me parecía un trabajo diferente del mío, que hacían unas gentes diferentes de mí. Ya sabía y sé que todos los grandes actores del pasado han dirigido. No existía el director y el que ponía orden en el escenario, con más o menos fortuna, era el primer actor o la primera actriz. Eso se ha hecho en todas partes, los de fuera y los de aquí también, desde Tina Gascó o Fernando Granada a Margarita Xirgu, Lola Membrives... Hay una larga tradición. Pero eso no era moda en el 85. Lo había hecho Fernán Gómez, Marsillach también... Pero a mí no me tentaba; como no me tiente jugar al tenis, no sé... La inercia de ese éxito y de mi primera producción operística que fue *Madame Butterfly*, ha creado una cosa que me tiene envuelta, y tengo contratos firmados hasta el 2001 o 2002, que seré una señora mayor; espero que no me teñiré ya, tendré todo el pelo blanco y seré muy respetable.

Así ha venido la cosa. Me ha dado muchas satisfacciones, para compensarme de lo mucho que sufro cuando dirijo. Esa satisfacción se vio mermada cuando me di cuenta hace dos o tres años de que había abandonado mi carrera de actriz completamente. Y Armando y yo decidimos que en el 94 había que parar con los montajes, no dirigir nada nuevo, nada que se me llevara medio año, porque a mí un montaje se me lleva medio año de tiempo y media vida».

¿Por qué dice que sufre cuando dirige?

«Porque entro en un permanente estado de ansiedad, que no tengo nunca como actriz. Como actriz, cuando las cosas no salen estoy preocupada, cuando salen estoy contenta; cuando hago un buen ensayo duermo divinamente, cuando hago uno malo no duermo... Pero cuando dirijo no duermo nunca, más que con pastillas, no estoy contenta ni cuando las cosas salen bien, tomo decisiones y tengo un malestar atroz... Leí una cosa preciosa de Fellini -busco ansiosamente en los libros de los directores y en las entrevistas a ver cómo se lo pasan, y en general, se lo pasan mal- que decía que en mitad de un rodaje le venía la costurera y le preguntaba: «para el traje de tal escena ¿este verde o este otro?», y él en medio de aquel follón, decía: «pues éste». Y se marchaba, y ya no dormía en una semana, hasta que veía el traje, y no se concentraba en lo que estaba haciendo, porque aquella decisión que tienes que tomar -él en cine, doscientas cada día; tú en teatro, veinte cada día- lo atormentaba. ¿Quién puede estar seguro de que no se equivoca?»



«La Traviata», de G. Verdi. Dirección escénica: Nuria Espert. Teatro de la Zarzuela. (1995) (Foto Chicho).

También ha dicho en alguna ocasión que siempre comienza a dirigir desde el punto de vista emocional, no intelectual; que la reflexión es posterior a lo inventado. ¿Dónde encuentra ese impulso emocional en cada caso?

«En las óperas, por supuesto en la música, mucho más que en las historias, o en quienes lo van a cantar... Siempre me parece que el verdadero director de escena es el compositor. Yo creo saber cómo quiere él que se haga la cosa. Suena muy pretencioso, pero lo creo. Quién quiere ser renovado permanentemente, quién quiere ser preservado, a quién le agrada ese polvo que le ha caído encima, quién quiere que se lo quites... Obras de teatro, no he dirigido tantas. Y en todas he partido de puntos diferentes: en *La casa de Bernarda Alba* partí de mí misma, de una actriz que lleva cuarenta años sobre un escenario leyendo, haciendo a Lorca, y conociéndolo, creo que profundamente. Como cualquiera de nosotros lo conoce, quiero decir. Si en vez de dirigirlo yo, lo hubiese hecho otra actriz también cercana a ese

repertorio, sabría lo que yo sé. He leído los mismos libros que todo el mundo, y prácticamente todos hemos hecho las mismas funciones. Partí de eso y de un material fantástico que tenía sobre el escenario, cosa de la que no parto en las óperas, porque sé que ese material humano, de pronto puede no cantar la primera noche. Pero si tienes a Glenda Jackson y a Joan Plowright, y a las mejores actrices de las mejores compañías de Londres, evidentemente sabes que van a estar la noche del estreno, porque si no están no habrá estreno y se suspenderá hasta que vengan. Eso es muy diferente. Ahí me apoyé en ellas enormemente. Y fue un trabajo especialísimo: el hecho de que no hubiese dirigido nunca, hablase inglés como un indio... Todo eso vino divinamente: puso a todo el mundo en un estado de ánimo excelente. Y todo fue absolutamente diferente de lo que ha sido después. Cuando el espectáculo triunfó y lo repetí en Japón, me sentía más segura. Cuando lo he repetido en Israel, más segura todavía... Yo ya no era aquella que llegaba muerta de terror a Londres aquella mañana».



(Foto: EdeláE López).

«Tengo la impresión de no tener que ver con quien yo era hace 10 años»

Efectivamente, se ha dedicado más a la ópera que al teatro dramático. ¿Por qué ha sido eso?

«Ha venido así. Igual que mi carrera de actriz ha sido toda planeada, meditada, reflexionada en conversaciones de horas con mi marido, la de dirección ha venido como rodada. Cuando dirigí *Madame Butterfly* y se puso en el Covent

Garden, me ofrecieron en un mes creo que 22 óperas, de las que acepté tres o cuatro para los siguientes cuatro años. Cuando estrené *Elektra* en La Monnaie ocurrió también... Como hay tantos teatros de ópera, tantísimas producciones nuevas cada año y fuera de los directores de ópera profesionales, hay muy pocos profesionales del teatro que se hayan metido en ese camino (parece que son muchos pero no son tantos: cada país tiene tres o cuatro directores de teatro dramático que hacen ópera, no más), pues estrenas *Carmen* en Londres y te ofrecen la *Carmen* de la Arena de Verona, la de Chicago, la de un teatro de una ciudad alemana, otra en... Es lógico. Y tú dices: no voy a hacer ópera en un par de años, y esas veintinueve llamadas pasa a ser dos al mes. Y en el minuto en que se repone la *Elektra* en Berlín, vuelven a ser veintinueve. Son como oleadas. Era un mundo que Armando y yo no conocíamos, y a él le hacía más ilusión que a mí. Le dio una satisfacción enorme que yo dirigiera. A mí no tanto. Al principio fue la sorpresa del éxito, pero después... El precio que yo pagaba era muy alto. Estaba muy sola, trabajaba de forma diferente a como lo hago como actriz».

Cuando le pregunto que si prefiere dirigir actores o cantantes, no lo piensa ni un momento: «Actores». Y repite, como una reafirmación: «Actores, actores... He dirigido muchos más cantantes, evidentemente, y es más fácil dirigirlos porque el subtexto lo pone el compositor. Tú le dices a Carmen: "En este momento miras a Don José, inmóvil y no pestañees y te quedas así medio minuto", y todo lo que está pensando Carmen lo pone Bizet. No hace falta que la cantante sea Maria Callas para que eso ponga los pelos de punta, porque el que lo hace es Bizet. Ni la cantante ni yo.»

Usted ha declarado también en alguna ocasión que es más directora de actores y de ambientes...

«Eso viene dado por mi formación actoral. Si yo procediera de la escenografía, supongo que sería mejor en otra cosa. Y el director que viene de ser ayudante de directores a lo mejor tiene una idea más global del espectáculo... Yo siempre empiezo por ahí, por las relaciones entre ellos: qué les pasa, qué quieren, por qué, donde está el conflicto, cuál es el mundo, de qué habla esta función... Finalmente como una actriz. Y soy muy lenta dirigiendo, me cuesta mucho todo, lo que sale bien y lo que sale mal. Cuando ya todo eso está desentrañado empiezo a ver la cosa como un conjunto, y paso a trabajar con los otros componentes. Nunca empiezo por el decorado, o por dónde va a pasar la cosa, o por la luz que va a tener, o en qué época lo voy a situar... Todo eso viene mucho después».

Y decisiones tan fuertes como cambiar la localización temporal de *Elektra*, ¿de dónde nacen?

«Yo tengo la pretensión de que en ese caso nacen de Strauss y Hofmannsthal, de unos textos que escribieron ambos pidiendo que esa *Elektra* no fuera mirada reverencialmente, sino que las gentes que vinieran después lo hicieran como ellos habían mirado la *Electra* griega, recreándola y rehaciéndola. Ellos no se habían arrodillado delante del texto clásico, y yo no me arrodillé. Entonces empecé a

buscar algo que pudiera igualarse en violencia a la violencia de ese corazón. Lo hubiera podido poner en la guerra civil española. Ahora, puesta en la Bosnia de hace año y medio sería escalofriante ¿verdad? Eso lo debería haber hecho alguien. Porque realmente te lo pide la música. No puedes imaginar un entorno pacífico, con esa violencia interior, que crece hasta hinchar todas las paredes. Y tiene que ser una violencia identificable muy fácilmente. No puede convertirse en un trabajo demasiado intelectual.»

De un tiempo a esta parte, los directores españoles cada vez trabajan más fuera de España...

«Claro, pero es que eso parece logiquísimo. Nuestro país tiene gente muy buena y sólo la política puede cerrar las puertas a que las gentes que tienen talento, salgan. Europa, eso tan difícil de conseguir, esa Europa comunitaria, verdaderamente ha empezado. Y ahora lo que nos falta es que nosotros nos enteremos y recibamos gente, porque aquí no viene prácticamente nadie. Cuando viene un argentino a dirigir, a todo el mundo le parece que se está llevando su contrato. Y nosotros hemos estado yendo allí montones de veces. Ahora con Europa pasa lo mismo. Quiero decir que a mí me parecería normalísimo que un grandísimo director internacional de un gran prestigio viniera a dirigir el Teatro Real, por ejemplo. Alguien que ya lo haya hecho y sepa manejar una nave de esa envergadura. Pero supongo que eso sería tan mal recibido como Bofill lo fue en Sevilla cuando la Expo, hasta el punto de que no lo pudo hacer porque no hablaba andaluz: Esa cosa patética y provinciana de que lo mío es «pa» mí y lo de los otros si puedo «pa» mí también. Igual que Lluís Pasqual está dirigiendo un teatro en París, y que Adolfo Marsillach y José Luis Gómez y yo vamos a dirigir a no sé dónde, nuestros equivalentes tienen que venir aquí a dirigir. Y en eso la gente se tiene que tranquilizar.»

En ese sentido, usted siempre ha apostado por incorporar gente de otros sitios a sus producciones...

«Claro que sí, y también he invitado a gente que no ha podido venir. Porque me parece impensable que parezca normal que yo vaya a Londres y no lo sea que aquí venga un inglés».

En 1990 decía «el teatro tiene que encontrar un nuevo papel, diferente. No creo que sea ya el de la denuncia política, que está en toda la prensa, en el congreso, en nuestras conversaciones, en nuestros votos.» ¿Sigue pensando eso?

«...Sí. Pero lo encuentro insuficiente. Porque da la impresión de que estoy hablando del arte por el arte, o algo por el estilo. No se trata de cargar al teatro con una responsabilidad de cambiar el mundo, que no sé, el pobre, porque iba a poder asumir. Pero todo arte -pintura, música, cine, la pequeña parte de arte que pueda haber en la televisión, el teatro, el libro, la poesía...- todos están encargados de mejorar nuestra vida. Están ahí para eso, como los árboles y las plantas mejoran el medio ambiente, y el agua nutre la vida del planeta. Creo que el arte o no tiene ninguna justificación, o si la tiene, y verdaderamente ennoblece a quien es

capaz de disfrutarlo, es porque a esa persona la transporta, la llena, la ayuda a comprender cosas. No cosas políticas, forzosamente. La esencia eres tú, cómo entras y cómo sales de allí, de qué te hablan, cómo te lo explican... En nuestra época negra, incluso entonces, cuando más justificación tenía el teatro de urgencia, ese teatro en el que quien salía era Franco y nosequién era España y nosecuántos era la dictadura... yo he detestado siempre ese teatro. Lo iba a ver y lo aplaudía, y a veces temblaba porque no sabías lo que ibas a encontrarte a la salida. Pero no lo he hecho nunca y no me ha gustado como artista jamás. Como española con problemas, formaba parte de mi vida, pero no he defendido nunca eso. Creo que el arte, el teatro está por encima de eso».

En todo caso, me parece significativo que en su último montaje como actriz, *El cerco de Leningrado*, haya retomado una reflexión política sobre los tiempos pasados y presentes...

«Y que va más allá, ojalá se entienda. Yo tenía mucho temor de que ese texto que a mí gusta de Sanchis Sinisterra, fuera leído como algo que tiene que ver con las noticias de esta semana. De haber sido así, aunque fuera igual de buena, se la habría llevado corriendo a una gente que la habría hecho mejor que yo, porque no me gusta ese tipo de teatro. Me parece que Joglars pueden hacer una detención de Roldán fantástica y me voy a comprar una entrada para el día del estreno, pero no es mi estilo. Sinisterra es más joven que yo, pero ha vivido ya adulto toda una etapa que yo también he vivido, ha creído en unas cosas en las que ya no cree, ha pasado por distintos períodos, ha tenido un lío de mil demonios como hemos tenido todo el mundo... De ahí aparece una función muy divertida, muy divertida, muy divertida... hasta que te das cuenta de que no es tan divertida. Y ésa es la que me ha tentado. Pensando que habla de... sí habla de política. Y yo creo que él cree que habla de política y que le ha salido una obra política. Puedo ser malinterpretada con mucha facilidad, pero creo que es más que una obra política. Igual que *Arturo Ui* es más que una obra sobre el fascismo».

Apenas unos minutos antes de acabar nuestra entrevista, Nuria Espert me dijo: «Tengo la impresión de no tener que ver con la persona que yo era hace diez años. Porque la vida va muy deprisa, porque cosas en que has creído mucho y las has visto blancas, las ves grises ahora, porque estabas muy segura de algo y acontecimientos que han ocurrido demuestran que las cosas no son tan sencillas como las imaginabas...»

¿Me está hablando desde el punto de vista político y social?

«Sí, y profesional, y espiritual, y de todo tipo. Tengo la impresión de que soy un ser cambiante. No me siento para nada super estructurada y aposentada».

Marzo, 1995