

CON MIGUEL NARROS

68



*Miguel Narros y
Antonio Buero Vallejo
durante los ensayos
de "El concierto de
San Ovidio" en el
Teatro Español.
(Foto: Ros Ribas).*

VOLVER A LEER EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO

JUANJO GUERENABARRENA

Al director de nuestro teatro municipal le parece que era necesario releer, dentro de un teatro público, el teatro de Buero Vallejo. Entre otras razones, Narros señala que Buero es uno de los últimos o de los pocos autores dramáticos que tenemos en España.

El montaje que se estrena el 20 de abril cierra la temporada 85-86 y, si el público lo requiere, abrirá la siguiente. A telón alzado, el gasto habrá ascendido hasta rondar los cuarenta millones de pesetas.

—Al hilo de estas palabras se diría que Narros se cuenta entre los pesimistas que entienden que el teatro de texto ha dejado de producir novedades.

—“No es que se acabe el teatro de texto, es que es muy difícil. Hay muchos escritores, pero pocos que se atrevan con el teatro dramático. Es un problema, sí, pero no sólo español. Es mundial. En Alemania, por ejemplo, se agarran a Botho Strauss, que fue dramaturgo de la Schaubühne, como la única salvación del teatro de autor de fines del siglo XX. Es natural que aquí, en España, nos agarremos a Buero Vallejo y volvamos a leer sus mejores obras”.

—La elección de *El concierto de San Ovidio*...

—“Es una elección personal. Buero quería que se hiciese *El sueño de la razón*, porque considera que prácticamente no se ha visto. Pero a mí, el *Concierto*... me produce otras emociones, me interesa más”.

—Trata un tema parecido al de *En la ardiente oscuridad*, aunque la propuesta sea diferente. ¿Hay que buscar ahí el motivo fundamental de la elección?



Un momento de los ensayos en el Teatro Español. (Foto: Ros Ribas).

Es una lucha entre el sí y el no. Está acosada por la falta de dinero y no se atreve a decidir, pero en el planteamiento de su imparcialidad hay un viso de intención, un deseo contradictorio.

Y por supuesto, Valindin. Es un explotador, un sinvergüenza que se hace el simpático, un gran simulador. Pero las cosas no son blancas o negras. La justificación de su vida es que el dinero irá a parar a las manos de su hijo, que es su gran obra. En el fondo es un ser humano al que la vida le pone en situaciones tan ambiguas como a David, que aparece como la otra cara de la moneda."

—¿Qué te gustaría que entendiera el público?

—"Que han visto una lucha titánica de unos seres, que son desecho de una sociedad, por intentar ser algo. Esto es lo que quisiera que vieran."

TRABAJO EN EQUIPO

—Entre los nombres que trabajan en este montaje figuran algunos que ya han trabajado en otras funciones del Teatro Español. ¿Estáis planteando desde la práctica aquel deseo, muchas veces manifestado, de formar un elenco estable?

—"Es absolutamente necesario que se vaya creando un elenco estable, pero es difícil conseguir esto. Por lo menos, intentamos, si no trabajar en un coto cerrado, si al menos hacerlo con una serie de perso-

nas familiarizadas con nuestra forma de trabajo."

—¿Eso incluye al equipo de dirección?

—"Existe todavía demasiado respeto al director. Yo creo que el director es quien ha hecho una propuesta, procedente de su estudio antes de los ensayos. Pero estas ideas pueden y se deben discutir hasta llegar a un acuerdo. Si se llega, se pueden variar muchas cosas. Es necesario que el equipo funcione."

—Tú eres profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid. ¿Has contado con nuevos actores?

—"Y no sólo con los procedentes de la escuela. En total, las nuevas generaciones suponen el 20 % del elenco. Empezando por las ayudantes de dirección y siguiendo por los actores; el tercer papel femenino está hecho por una chica de la escuela y el otro por una del laboratorio (*). No hacen papeles de gran responsabilidad, aunque sí de cierta responsabilidad, pero casi todos los nuevos son gente salida de las escuelas de teatro. El mismo Juan Gea, que ya tiene experiencia y nombre, es un actor de escuela."

—¿Resulta más fácil trabajar con actores procedentes de las escuelas, a los que se supone una formación?

—"Por un lado sí. El actor de escuela sabe enfrentarse con una forma de trabajo, sabe qué hacer con un personaje, pero le falta, cómo te diría, la profesión. Tiene que ir encontrando la manera de enfrentarse

con el público, con otros compañeros, es decir, le falta el oficio."

La conversación con Miguel Narros se aleja ahora por otros derroteros para concluir en la necesidad de crear un verdadero público teatral, recuperar tal vez a esas generaciones, las del 68 para acá, a las que Narros considera ajenas al teatro, al menos, al teatro de la palabra que el director del Teatro Español sigue considerando fundamental.

—"Sí. La palabra es fundamental en el teatro. Después de las incursiones en un teatro visual, que ha venido siendo casi la norma de los últimos años, se vuelve en todas partes al interés por la palabra. Incluso se aborda el problema desde otros puntos de vista. Acabo de venir de Francia y he visto algunos espectáculos en los que casi se deletrea, el texto aparece silabeado, para intentar acercar el concepto literario. Se está llegando a desechar los matices, para que la palabra llegue de otra forma. Nosotros queremos dar importancia a la situación, a la justificación de la palabra. Esto es un trabajo que debería estar en el CNNTE, que de pronto la palabra adquiera otro valor más evolucionado, otro ritmo, otra musicalidad, otro significado..."

(*). Se refiere al laboratorio de teatro dirigido por William Layton y José Carlos Plaza.

—“En la ardiente oscuridad me parece una espléndida obra, pero quizá, en estos momentos, yo conecte mejor con *El concierto...* me interesa la narración de ese mundo de la explotación, del negocio, de la deshumanización, de la especulación con los marginados, cuyo defecto se explota para producir beneficios en tiempos de crisis”.

—Te propusiste una lectura política, entonces.

—“Es más social que política. Desde luego es una obra política, pero lo que creo que destaca es que la lucha, personificada en David, no es personal, sino colectiva; no cree en su problema como en un mal, sino que, a partir de él, se plantea ser útil a una sociedad; puede que no en ese momento, pero sí en un futuro. Este punto de vista comunitario, casi de servicio social, es lo que creo que destaca”.

—¿Las líneas generales del montaje van a definirse, pues, en ese sentido?

—“Desde luego, sí, pero creo que es necesario hacer otro análisis. Al volver a leer el texto, comprendí que están en él cosas que yo no había visto en representaciones anteriores y que me parecen fundamentales”.

—¿Qué cosas?

—“Todos los personajes, personalidades tan diferentes y cómo este hombre que lucha por un bien común, no está, paradójicamente, acorde con los intereses de los demás. Los otros, estando en idénticas condiciones, están movidos por intereses personales”.

—El hecho de adentrarse en las distintas personalidades, de buscar justificaciones a los distintos comportamientos, ¿no supone correr el riesgo de diluir el mensaje (perdón por la expresión), la crítica ante una situación injusta?

—“No. El mensaje está claro. La injusticia está muy clara y su denuncia aparece y permanece en cuanto lo mantienes como un acto injusto. Por otro lado, tampoco todo lo que hace David es justo siempre; sus propuestas son tan peligrosas en ocasiones como algunas de las de Valindin, por más que éste aparezca como un personaje negativo y aquél como positivo”.

—En un par de frases, ¿cuál es tu actitud ante este texto? o, si lo prefieres, ¿cuál es el resultado que persigues?

—“El *Concierto* es una parábola, es una obra de acción, es contar una historia donde no hay víctimas ni verdugos. Todos pueden llegar a ser verdugos, tanto David como Valindin. David, en muchos momentos, no sólo en el de la ejecución del tirano, se convierte en verdugo; es juez y ejecutor

de su justicia. Esto es lo que me interesa que quede claro”.

—Es una obra que habla de un suceso ocurrido en 1771 en Francia y está escrita en 1962. Entre ambas fechas se pueden establecer paralelismos; muy probablemente Buero los encontró y escribió con esa intención. La pregunta obligada es cómo conectar esas fechas con 1986, donde la realidad es aparentemente antagónica.

—“Los actores han estudiado el momento histórico en que se escribió la obra y la justificación de ese momento: la venida del tecnócrata, del hombre de acción apoyado por la aristocracia española, una aristocracia más o menos corrompida, para inventarse una industria y salir adelante. Esto se ha comentado y estudiado. Por otro lado, en *El concierto de San Ovidio* también se plantea la lucha entre David y Goliat, entre el poderoso que saca partido de la debilidad del prójimo, y que, involuntariamente, otorga una serie de posibilidades a ese prójimo.”

—Un David y un Goliat cuya versión moderna en la realidad pueden ser, por poner un ejemplo y sólo un ejemplo, los Estados Unidos o la Unión Soviética y los países menores. Ahí está el caso de las escaramuzas de guerra con Libia. Una versión amplificadora de los conflictos internos de cada país.

—“Pues es también la lucha de David contra Goliat. Y dice, ¿qué pasa? ¿Van a salir los otros Goliats a defender a David? ¿Va a ser al contrario? ¿Qué va a pasar ahora? Esa es una duda que está presente en el desenlace de la obra de Buero Vallejo, en las palabras de Valentín Haüy, en su ligera desconfianza.”

LA PUESTA EN ESCENA

Los actores que participan en *El concierto de San Ovidio* han consultado manuales de comportamiento de invidentes, han visitado sus costumbres, han hablado con ellos. Cada uno tiene una ceguera con características propias. No son ciegos desde el mismo momento ni por las mismas causas. Esto unido a las complicaciones escenográficas resulta ser el mayor quebradero de cabeza del director.

—“Va a ser teatro a la italiana, pero de tramoya enrevesadísima. La disposición de los distintos espacios escénicos: la casa, el asilo, los ensayos, la barraca en sus dos situaciones... es un montaje muy complicado de maquinaria.”

—¿Y la interpretación, el tener que ser ciegos?

—“Se han hecho estudios conociendo a ciegos de la ONCE, aunque yo no les he

pedido que estudiaran lo que es un ciego de la ONCE, porque son ciegos rehabilitados para muchas cosas y los ciegos del *Concierto...* son más primitivos. También se han consultado ensayos sobre el comportamiento de los ciegos, el desarrollo de su psicomotricidad, etc.”

—¿Cuáles han sido, en este aspecto, las mayores dificultades con las que os habéis topado?

—“Dificultades, muchas. Hemos trabajado mucho sobre la gestualidad que, aparte el problema global del comportamiento, es de las diferencias más sustanciales con respecto a las personas que ven. El actor tiende a gesticular como un vidente; el ciego gesticula de otra forma. Un ciego no acompaña la frase con un movimiento que la apoye. Bueno, no te las voy a enumerar, pero por ahí han ido los tiros.”

—¿Todos los actores han respondido bien ante esta propuesta de trabajo?

—“Muy bien. Han asumido muy bien el proceso. Incluso hay un actor, Enrique Menéndez, que ha acompañado a un ciego a vender cupones. Ha habido problemas de acoplamiento, que se han ido solucionando sobre la marcha: los actores, a veces, se olvidaban de la ceguera, utilizaban mal el oído, pero no han sido más que problemas técnicos derivados del enfrentamiento con un mundo que desconocen, como es el de los invidentes.”

—¿Llevarán todos los actores los ojos al descubierto?

—“Todos, salvo el protagonista, que lleva una prótesis porque su ceguera está provocada por fuego, y el Pajarito.”

—En el texto hay una historia de amor que corre paralela al drama que se relata. ¿Ha recibido un tratamiento especial?

—“Está más destacada de lo que a priori se puede pensar. Sobre todo en alguna escena puntual y en lo referente a los celos de Adriana, la entretenida, provocados por la existencia del mito que David alimenta y que es Melania de Salignac (una ciega famosa, al parecer muy integrada para su época), a quien David no conoció nunca. David adopta el cuerpo de Adriana, pero sustituye su personalidad por la de la Melania que sueña.”

—Antes rozábamos el tema de la profundidad de los personajes, el problema de tratarlos y conocerlos en profundidad y hacerlos aparecer con todas sus contradicciones.

—“Sí, esa es nuestra intención y por ello trabajamos. La priora, por ejemplo, hemos intentado que sea un personaje distinto. Lucha entre su cometido como priora y las necesidades económicas que la acechan.