

**DEL TEATRO DE LA MEMORIA (*EL TEATRO Y YO*,
ENTREVISTA, MADRID, 1986) A LAS MEMORIAS
DEL TEATRO (*DE AIRE Y FUEGO*, 2002):
NURIA ESPERT**

Duarte-Nuno MIMOSO-RUIZ

Université de Toulouse-Le-Mirail

«Terenci [Moix] y yo compartimos la
pasión por María Callas...»
(Nuria Espert: *De aire y fuego*).

ALINA: La vida, acá, se parece a Medea,
la infanticida de nuestros imposibles sue-
ños dorados.
Duarte MR, *Lejanas (Tanguedia, 1989)*.

ANAGNORISIS Y ARS MEMORIAE

Cuando tuve la oportunidad de entrevistar con Jean-Pierre Huillet-Prévost a Nuria Espert en Madrid, en el mes de mayo de 1986, la célebre actriz catalana, directora de una compañía teatral propia, galardonada con diferentes premios, desempeñaba en el teatro Reina Victoria el papel de

Yerma de Lorca, en la versión escénica de Víctor García, encomiada por Peter Brook, que yo, por supuesto, había ya visto en París en 1971. El encuentro madrileño, después de la breve entrevista (1971) para felicitar a Nuria Espert en el *Théâtre de la Ville*, cuando se hallaba ella en compañía de Víctor García, Fernando Arrabal y José María Flotats, se produjo cuando yo estaba entonces impresionadísimo (e intimidado) y preparaba mi tesis de Doctorado en la Sorbonne (Paris III) sobre el mito de Medea (Mimoso-Ruiz, 1982), pero ya sentía que ese breve encuentro del *Teatro de la Ville* no era mera casualidad y que con Nuria Espert había de mi parte como una «asignatura pendiente». Si otro encuentro en la Universidad de Toulouse II no pudo concretarse cuando participé en el homenaje a Rafael Alberti (*El poeta en Tolouse*) doce años más tarde, se logró, por fin, el deseado encuentro.

Después de mis entrevistas (de 1983 a 1990) con Carlos y Antonio Saura Jr., Pilar Miró, Fernando Arrabal, Víctor Erice, Mario Camus, Claude Régy, Jean-Claude Carrière, Manuel Antin, Néstor Almendros o en Portugal con João Botelho y Manoel de Oliveira acerca de los vínculos que entablaban entre sus respectivas creaciones fílmicas con el teatro y / o la literatura (*Recherches Ibériques et Cinématographiques Strasbourg II*), sentí la necesidad absoluta de hablar larga e intensamente con la trágica hispánica por excelencia, Nuria Espert. La actriz, después de la Xirgu (precisamente Nuria desempeñó algunos años más tarde el papel de la Xirgu en uno de los episodios de *Lorca, muerte de un poeta* —1988— de Bardem y en el montaje con Lluís Pascual) era en efecto para mí —como para un innumerable público— la encarnación de una *Medea furiosa rediviva*.

De hecho, en mis «Souvenirs-Ecrans» Nuria Espert pertenecía al prestigioso elenco de las Medeas «sublimes, forzosamente sublimes» (Duras): Katina Paxinou, María Callas —la Medea «con fuego» (Artaud) de la ópera de Cherubini y el film de Pasolini—, Melina Mercouri (en el papel de Maya dirigida por Andreas Voutsinas en *A Dream of Passion / Cri de Femme* de Jules Dassin, Irene Papas y María Casares que, por cierto, tuve el inmenso privilegio de entrevistar en París por los años 1975 (cuando la actriz estaba ensayando *Bajazet* de Racine) acerca de su memorable creación de la *Medea* de Séneca / Vauthier / Xenakis (con dirección de Jorge Lavelli). El valiosísimo testimonio de Nuria Espert, en sus memorias acerca de su experiencia de actriz y de directora, en la entrevista *El Teatro y yo* (Espert, 1986: 19-35), antes de la creación, algunos meses más tarde, de *La*

Casa de Bernarda Alba (con Glenda Jackson y Joan Plowright) en Londres, recordada en *De Aire y Fuego* (Espert-Ordóñez, 2002: 255-275) coincidió para mí con una entrañable *anagnorisis*: la vuelta a Comillas, lugar de los veraneos de mi infancia y a Santander (en el rodaje del *Werther* de Pilar Miró), el inicio de las tomas en video de mi *Bosque de Eucaliptus*, y el choque de volver a ver a Nuria en Madrid desempeñando con esa voz desgarrada Yerma (verso y anverso de Medea), en un ritual fúnebre de sublimación, donde García compaginaba con Lorca en el teatro Reina Victoria abarrotado de jóvenes. Cuando nos encontramos, le dije inmediatamente que unos veinte años antes, había admirado su interpretación de Lavinia Mannon (*A Electra le sienta bien el luto* de O'Neill) en el Teatro Nacional María Guerrero de Madrid, en 1965.

Yo era entonces un joven bachiller en el Liceo Francés —ubicado a dos pasos del María Guerrero— y que había visto fascinado cuatro veces, por lo menos, la versión de José Luis Alonso. De hecho, Nuria /Electra de O'Neill, con su tremenda «electricidad» (Cixous) llevaba en la escena *el luto* (la muerte repentina de mi padre), *todos los lutos por mí*. La actuación excepcional de Nuria Espert en *Electra*, como cinco años antes (1960) *La Orestíada* en el Teatro Español (con Luis Prendes en el papel de Orestes), determinó mi afición —o mi pasión—no sólo por el ámbito teatral en general, sino también por la dramaturgia y los personajes de la tragedia clásica (Medea, Electra, Antígona, Ismene o Agamemnon) y sus adaptaciones y reinterpretaciones modernas en mis propios guiones y videos de investigación (Centro de *Recherches Ibériques* de Estrasburgo II hasta 1990) y ahora en la universidad de Toulouse II (Mimoso-Ruiz, 1996). Basándome en la problemática de la comunicación y de los límites del desglose, de la interpretación y de la instancia de recepción (Eco, 1992) sintetizaré, remitiendo también a los elementos semiológicos del personaje y del actor, varios aspectos importantes de las declaraciones de Nuria Espert, en la extensa entrevista del año 1986, y últimamente en *De aire y fuego memorias* (espert con Marcos Ordóñez, 2002).

2. VOCES DE LAS CREACIONES TEATRALES Y EL REPERTORIO SEGÚN NURIA ESPERT

Sin detenerme en el aprendizaje teatral de Nuria Espert, señalado en la entrevista de Salvador Pániker (1969) y en la reseña crítica de Esteve Riambau (Borau, 1998: 328), indicaré que la actriz y directora, recordando conmigo ciertos episodios de sus estudios teatrales de declamación (desde los once años), destacó en particular su vocación por la tragedia, cuando aprendía en la compañía del teatro Romea e interpretaba a la mujer tercera del coro de la *Medea* de Eurípides en la versión en endecasílabos de Juan Germán Schroeder y a una de las aldeanas de *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega. Barcelona en el año 1954 «estaba completamente apagada y muerta» (Espert, 1986: 30). Nuria, con dieciséis años, reemplazó doce días antes del estreno a Elvira Noriega, «la más grande actriz del momento en España», que se hallaba enferma. Como lo señala Nuria fue en el patio de un hospital deshabitado en el que se hicieron las pruebas de facultades para saber si tenía bastante voz y podía gritar lo suficiente para llegar al final de la función. El clamoroso éxito de dicha actuación, en el Teatro Griego de Barcelona, hizo que, en 1959, después de formar una compañía propia, Nuria volvió a montar con la misma versión (Eurípides / Juan Germán Schroeder) de *Medea* en Mérida, lugar mítico donde la Xirgu representó la protagonista senequiana en «una misa civil y pagana», celebrada en *Ahora* (1933) por Unamuno, traductor al castellano del texto de Séneca (Unamuno, 1968: 103) y violentamente criticada tres años después (1936) por Artaud en la célebre reseña periodística de *El Nacional*, a propósito de las funciones del Palacio de Bellas Artes de México con la Xirgu (Artaud, 1971: 85).

Precisamente, Nuria Espert pone en tela de juicio los diferentes matices de su interpretación de Medea: en 1954 era «una loca de celos»; en 1980 (versión de Lluís Pascual) una «femenista violenta y furiosa» (Espert, 1986: 31). Esa visión está vinculada, a mi parecer, con las lecturas «feministas» de *Yerma*, *Doña Rosita* y la dirección escénica de Glenda Jackson en *Bernarda Alba*. Dicho juicio de la actriz pone de relieve también la reinterpretación moderna de la violencia de la *Medea* de Eurípides, mezclándola con el *furor* senequiano, dos universos que no son análogos, como lo demostré anteriormente en mi tesis y en diferentes artículos (Mimoso- Ruiz, 1996). Nuria destacó el hecho de que le hubiera gustado «que fueran más diferentes las versiones de *Medea*» (de Tamayo hasta la de Lluís Pascual) y que faltan «rupturas»

de una dirección escénica a otra como la del prestigioso Cacoyannis. (López y Pociña, 2002:1232-1252).

3. «ASÍ QUE PASEN DIEZ AÑOS MÁS....»

La actriz, galardonada ya con el Premio Nacional de Interpretación (Pániker, 1969: 197) en los años sesenta, que desempeñó los papeles de la Julieta shakespeariana, de *Ana Christie*, *El deseo bajo los olmos*, Lavinia Mannon (*A Electra le sienta bien el luto*) de O'Neill, pero también de personajes de comedias como *Gigi* de Colette o *Nuestra Natacha*, comedia dramática de Alejandro Casona (en el Teatro Reina Victoria de Madrid, temporada de 1965-66, con una actuación discutida y discutible) marcó su interés por el repertorio de Tennessee Williams y me declaró rotundamente en la entrevista de mayo de 1986: «Es un grandísimo dramaturgo A raíz de leer su biografía hace unos seis meses, que es incompleta pero muy emocionante, me puse a leer todo su teatro, quiero decir, las quince obras esas que están editadas y que yo pude obtener [...] Al contrario, cuando era el momento de su moda, te hablo de hace veinte años, nunca llegué a entrar del todo. Claro que me gustó *Un tranvía llamado deseo*, en el cine (cf. la película rodada, en 1951, por Elia Kazan, con Vivien Leigh y Marlon Brando), por supuesto. Pero cuando vi *La gata en el tejado de zinc* (interpretada por Aurora Bautista) me quedé un poco indiferente [...] *La Rosa tatuada* me pareció un mundo desquiciado y excesivo. No llegué a conectar...» (Espert, 1986: 22). Nuria señaló, en particular, las diferencias al nivel de la comunicación / recepción que se entablaron entre el texto williamsiano y su propia lectura, su interpretación con el transcurrir de los años. Ese desfase o «ruido», elemento muy importante destacado en los ensayos semióticos de Eco (1992) y mis análisis en varios seminarios de semiología comparada, a propósito de dramaturgia teatral y cinematográfica, está vinculado a la recepción «normal» o, al contrario, a «perturbaciones» en el desglose por el receptor de los diferentes códigos hermenéuticos inducidos por el texto. Nuria Espert, a continuación, declaró, siguiendo y reconstruyendo la hilación de su relación crítica con el repertorio de Tennessee Williams y de sus recuerdos de lecturas: «Conecto mucho más ahora (en 1986), cosa que es muy buena para él (Tennessee Williams), porque, en general ocurre lo contrario: algo te

gusta mucho en su momento y luego... nunca más comprendes que es lo que había allí para emocionarte. Ahora he leído *Verano y humo* y se me ha partido el corazón, y cuando la leí hace veinte años, no. No sé si es que no la entendí o yo estaba entonces diferente [...] No supe ver qué hermosa tragedia es *Verano y humo*» (Espert, 1986: 22). La actriz reconoció también su empatía «desde siempre» con *El zoo de cristal*, que el teatro de Williams «es muy teatro para ella» y que a todos sus personajes femeninos «les pasan esas cosas terribles» que a ella «le pasan en el escenario nada más». Con una genial intuición, y una vívisima inteligencia, Nuria desarrolló, años antes de la creación «williamsiana» de Huma / Marisa Paredes por Almodóvar en *Todo sobre mi madre* (con las referencias a Williams y a *Haciendo Lorca* en el montaje escénico de Lluís Pascual), el relieve trágico de Blanche en *Un tranvía llamado deseo*, «grandísima obra de teatro». Y prosiguió significativamente: «*Aún tienen que pasar diez años más*, pero después, va a quedar como *Las tres hermanas* de Chejov o como *El jardín de los cerezos*, porque te aseguro que tiene la misma calidad y nivel, y no me lo parecía cuando Williams vivía y estaba produciendo una [obra] tras otra» (Espert, 1986: 22).

Para Nuria, con el paso del tiempo, «lo que parecía tan exacerbado, no lo era. Era una manera de narrarlo tan poco convencional que lo hacía aparecer todo escandaloso. Y no lo es». Así mismo, la homosexualidad de Williams, «tratada de una manera preciosa en sus obras», aparece «como un elemento creativo».

Con mucha sutileza y discreción la actriz engarza el «dolor permanente» de vivir en Williams con el de otro creador y director que tuvo una importancia decisiva en su trabajo y que contribuyó a la proyección internacional (con más de ciento cincuenta premios otorgados en el mundo hasta la fecha) de su compañía: el argentino Víctor García, gracias a los montajes escénicos, a partir de 1969, de *Las criadas* de Genet, *Yerma* de Lorca, *Divinas Palabras* de Valle-Inclán y la interpretación «inolvidable» para Nuria Espert del papel de la «madre terrible» de Fando en la película prohibida en España y censurada en Francia (durante dos meses y medio en 1970) de Fernando Arrabal, ¡*Viva la Muerte!* Víctor García como (más ocasionalmente) Fernando Arrabal y su «happening» fílmico (inspirado en la novela *Baal Babylone*) permitieron a Nuria la aproximación a nuevas prácticas teatrales. Paralelamente a los recitales, centrados en los poemas de Lorca, Machado y Rafael Alberti, «un encuentro muy importante» en la década de los años 80, hoy en día interpreta —como antaño las míticas

Lotte Lenya, Gisela May y hogaño Ingrid Caven y Hanna Schygulla— a Brecht /Kurt Weill y dirige óperas que viajaron por el mundo entero, desde *Madama Butterfly*, *Elektra*, *Carmen* en Inglaterra y Bruselas hasta *Turandot* en el Liceu (Espert-Ordóñez, 2002: 4).

4. LOS MÉTODOS DE TRABAJO DE NURIA ESPERT CON LOS ACTORES Y SU COMPAÑÍA TEATRAL

Nuria Espert subrayaba ya en las *Conversaciones de Cataluña* con Salvador Pániker el carácter *agotador* —ese *agotamiento* profesional, tremendo, justamente evocado, por otras obvias razones, a propósito de su reciente *Medea* dirigida por el prestigioso Michael Cacoyannis para el Festival de Mérida—, debido a las condiciones materiales del ámbito teatral en la España de los años 60: «Me levanto muy tarde, hacia la una; hago gimnasia, almuerzo y me voy a ensayar [...] hasta media hora antes de comenzar la función [...] A las nueve de la noche, *agotada*, regreso a casa [...] ceno y a las once nuevamente al teatro. Después de la última función ensayamos el próximo estreno [...] Todo cambiaría si consiguiéramos la representación única; pero en España, por el momento, no es posible porque tenemos que vender las localidades a precios de saldo [...] Comparado con el teatro, el cine es un alivio» (Pániker, 1969: 201). Un buen actor de teatro, según Nuria, dotado de inteligencia y ductilidad, sabe «vivir» en escena ciertos momentos y «distanciar» (Brecht), al contrario, otros (Pániker, 1969: 198). El «buen» actor no suele seguir una sola escuela de interpretación. En la entrevista de 1986, Nuria habló detalladamente de esta pluralidad de escuelas que influenciaron su trabajo de actriz y de directora de compañía teatral: «de la última teoría más sofisticada y absurda o alejada de la realidad» le parece que «siempre hay alguna cosa que en determinado momento podrá utilizar» (Espert, 1986: 32). Efectivamente, interesada por el trabajo de Lee Strasberg y del *Actor's Studio*, pero con ciertos reparos, Nuria destacó el hecho de que Stanislavski y sus libros le sirvieron muchísimo, porque el ilustre director hace conscientes cosas que «los actores profesionales hacen inconscientemente desde el principio de los tiempos» (Espert, 1986: 32). También utilizó Nuria en su trabajo y su dirección de actores las lecciones de Artaud, Brecht, Piscator y Grotowski. A propósito de Grotowski, subrayó que

«esa persona [Grotowski] de la que tanto se ríe la gente ahora» dió una dimensión mítica al teatro con su teoría (como la del *Living Theater* de Julian Beck) del Gesto y del Grito que la «ayudó enormemente a actuar». Más aún, Giorgio Strehler en sus ensayos de trabajo parece enunciar elementos «delirantes» que no se «olvidan» y «que ayudan a tirar para adelante» (Espert, 1986: 32). Recordando los diferentes montajes de Medea, indicó que «nada hay más interesante para una actriz que tomar un papel a lo largo de los años. Se entera mucho más de lo que le está pasando que haciendo cosas diferentes.» Y prosiguió aclarando: «Si pienso en mi última *Medea* [dirigida por Lluís Pascual] y la vuelvo a tomar dentro de un año o dos, el cambio tiene que ser evidente para mí: «Qué me ha pasado en esos cinco o seis años? ¿Qué he perdido? ¿Qué he ganado?» (Espert, 1986: 31). La preocupación de Nuria es también determinar cierta unidad de actuación, de registro teatral, lo que no se logró, a su modelo de ver, por ejemplo, en «una de sus obras favoritas de toda la literatura universal», *A Electra le sienta bien el luto*. Dirigido por José Luis Alonso (1966), el espectáculo era de «altísimo nivel» con un reparto «verdaderamente magnífico». Sin embargo, Julia Gutiérrez Caba (Cristina Mannon / Clitemnestra) se movía en el ambiente del drama y de la comedia dramática; Alfredo Alcón, apoyado en esa enfermedad del personaje de Orin / Orestes que le provocan sus dudas internas en el del melodrama del extravertido y Nuria en el de la tragedia. Esas «tres temperaturas diferentes» de la actuación remitían tal vez «a un defecto de la obra, porque está escrita así». Pero fue un gran desafío para Nuria dar a entender al público «toda esa vida interior de Lavinia, [...] la acumulación de esa electricidad estática» que se asemejaba a «la de una alfombra que pisas y después te pasa la corriente». Nuria recuerda que se llenaba entonces de «una fuerza violenta que aparecía después en cualquier segundo ante el menor choque» (Espert, 1986 : 22). Por otra parte, la obra de O'Neill, en la versión de José Luis Alonso, fue reducida —y a lo mejor no fue una buena idea— a tres horas, cuando es una obra de seis. En aquel momento, en España, era impensable una duración tan importante. Al contrario, hoy en día, después de la experiencia del *Mahabarata* de Peter Brook / Carrière, se hubiera podido representar en «tres noches separadas» y después dar «una maratón, en una versión completa, un día cada x tiempo» (Espert, 1986: 19). Todos esos factores y la «discontinuidad» de la actuación hicieron que el espectáculo del teatro María Guerrero —donde, precisamente, es nombrada, unos veinte años más tarde, codirectora del Centro Dramático Nacional con Adolfo Marsillach (Marsillach, 1998: 391-405), asumiendo la programación durante las temporadas 79-80 y 80-81 y des-

empeñando triunfalmente el papel de Doña Rosita (dirigida por Jorge Lavelli)— tuviera entonces «menos resonancia».

Otro problema en el trabajo de Nuria Espert, destacado por la crítica en general, es el riesgo y la tendencia —por lo menos en la primera juventud, hasta su reciente representación de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* de Albee— a la sobreactuación. Anverso de su arte, y debido a su «inmensa potencia», a su «exceso de energía» (Irigoyen, 2002: 2) dicha sobreactuación (en los gritos y el gesto teatral) creó a veces un desfase en la interpretación de comedias como *Nuestra Natacha*, de Casona, y en sus esporádicas e insatisfactorias apariciones en el cine: desde *A las cinco de la tarde*, de J.A. Bardem (1960), *María Rosa*, de Guimerá (1964, producida y dirigida por su marido Armando Moreno), pasando por sus intervenciones en las películas de la Escuela de Barcelona, hasta *Actrices / Actrius* (1997), de Ventura Pons, basada en la obra teatral de Josep Maria Benet i Jornet (Riambau, 1998: 32). En la entrevista de 1986 Nuria reconoció que había transformado *Natacha* en tragedia, porque es «su ámbito, casi inevitablemente» y que «[tenía] muchas ganas de hacer una comedia para ver si conseguía abandonar ese tipo de actuación». Nuria afirmó que, al contrario de Yerma o Medea, donde «trabaja con el estómago, con los intestinos [...] esas cosas que, en general, se usan sólo en el grandísimo teatro» (Espert, 1986: 21), la comedia «no necesita tanta intensidad y tanta concentración», pero «algo más ligero, porque el texto no da para más» y que «puede estar de pronto desfasada en un texto pequeño» (*ibidem*: 21). A mi parecer, muestra el carácter a veces «excesivo», «bárbaro» en sus actuaciones y en su dirección teatral: como en la escena de la crisis histérica de Adela con Poncia en el montaje teatral realizado por Nuria para el Teatro Lyric Hammersmith de Londres, y comentado en *De aire y fuego* (p. 264). Dicho trabajo teatral presentado posteriormente en la televisión y justamente galardonado con el *London Standard Award* —premio de la mejor dirección— y el *Olivier* —mejor espectáculo—, fue también impulsado por la colaboración, a partir de los años 1969, con Víctor García, el Fando adulto de ¡*Viva la muerte!*

De hecho, Nuria declara años más tarde a propósito de su dirección en *Bernarda Alba* su dimensión «concreta, realista, en las antípodas [del trabajo] de Víctor» (*De aire y fuego*: 266) y que la estética «pánica» de *El cementerio de automóviles* (Arrabal) o del *Balcón* de Genet influyó mucho en la vida y la carrera de Nuria: «[Víctor] era mi opuesto, mi sombra [...] Se volvió parte de mí misma, y todo el Géminis que yo soy del

signo del Zodíaco se volvió una realidad total; y él era todo lo oscuro y todo lo terrible [...] Me ayudó a no mentirme tanto sobre mí misma, a no gustarme tanto, a tener más talla» (Espert, 1986: 23-24). Después del éxito rotundo de *Las criadas* y *Yerma* («nacida» en 1971) ocurrió la inevitable ruptura que puso fin a una «relación vampírica, enfermiza» (Espert, 1986: 24). Víctor montó en París *Autos sacramentales* (Calderón) y *Gilgamesh* (Bablet, 1985) con la valiosa ayuda de Perinetti. Nuria sólo vió fotos que le mostró Víctor y que le «corta[ron] la respiración». Frente a mis encomios de las dos obras montadas por García y que tuve la oportunidad de ver en el Teatro de Chaillot, en París, Nuria, con su consabida agudeza y su tremenda exigencia profesional no compartió mis entusiasmos y señaló de paso que «Víctor estaba tan enfermo que el *espectáculo entero* ya no tenía la misma altura» (Espert, 1986: 24). Cuando le dije que su montaje de *Yerma* en el teatro Reina Victoria de Madrid presentaba *notables diferencias* con la versión del propio García en París, que era ahora un montaje escénico firmado Espert (cf. el cuadro de la romería con los monos de trabajo), Nuria se enojó, alegando que había respetado en absoluto la evolución del montaje de Víctor tal como terminó en 1974. Aplazando los ensayos de *La Tempestad*, reconstruyó pacientemente esa lona, esas argollas y esos cabrestantes de *Yerma* que se habían perdido a la vuelta de un viaje a Varsovia y que, por primera vez, en los años setenta, gracias a la magia de Víctor, «se pusieron a volar con las palabras *exaltadas* de Lorca» (Espert, 1986: 28). Eso, prescindiendo de las rejas, de las paredes blancas, de las macetas, pese a los «lorquistas» ortodoxos que se «pondrán [tal vez] furiosos», frente a esas intuiciones iconoclastas de García.

La película eminentemente teatral *¡Viva la Muerte!* de Fernando Arrabal fue otra experiencia reveladora en 1970 de *happening extremo*, e *iconoclasta* para Nuria Espert, en particular en las secuencias rodadas en un matadero de Bizerte, cuando la temible madre de Fando, transformada en un avatar de Agavé y vestida de una estola de sacerdote oriental, cose el cuerpo de Fando en la piel de toro, actuando en un ritual «pánico» que evoca el sacrificio humano de *Medea* (Pasolini) o la del buey sagrado en *Os Fuzis*, de Ruy Guerra.

Frente a la prensa que en general la considera como «extremadamente ambiciosa», Nuria destaca de nuevo, en sus *Memorias*, al contrario, su carácter «analítico», su «consciencia en escena» (Espert-Ordóñez, 2002: 33), porque el buen actor debe «sentir, pensar, analizar» lo que está ocu-

riendo en escena, y, sin embargo, saber «ponerse en peligro» al acecho del «it» (Espert-Ordóñez, 2002: 8-9).

Nuria Espert prosigue hoy en día una inmensa labor teatral: después de los recitales con Rafael Alberti, el recital Brecht / Kurt Weill y la *Medea* dirigida por Cacoyannis en 2001, «la última ‘de momento’».

5. CODA: LA «CHAMBRE CLAIRE» Y EL *PUNCTUM* DE LAS FOTOGRAFÍAS

Con todas las banderas desplegadas al servicio de la Cultura, Nuria se «mueve hacia el campo de la juventud», que ya por los años 80, gracias a la información dada a los Institutos, «abarrotaba el teatro durante meses». De ese punto de vista, nuestra «magnífica» entrevista de mayo de 1986, en Madrid, como me lo escribió en una gentilísima carta que me mandó en julio de 2002 «sigue viva». Así lo creo, también, cuando vuelvo a consultar las fotos, las imágenes del video que rodé en Madrid en 1986 y sobre todo el *punctum* (R. Barthes) de la iconografía, del «álbum familiar» de Nuria en *De aire y fuego* (desde la fotografía de 1941, con la mención «Yo parezco muy contenta. Mi mamá no tanto», hasta la fotografía final de «Todo el clan. Aquí y ahora»). Para mí esas fotos publicadas y comentadas por Nuria Espert presentan analogías, y señalan una «magia», equiparables a las del álbum del personaje de Ana (Ana Torrent / Geraldine Chaplin) en *Cría cuervos* y del padre de Elisa (*Elisa, vida mía*) de Carlos Saura, a las fotos de Julio Cortázar con Carol Dunlop y los gatos, de Adolfo Marsillach (*Tan lejos, tan cerca. Mi vida*) o a la celebración del «*temporis acti*» por Manoel de Oliveira con esas imágenes «congeladas» en su película sobre Porto. En efecto, dichas fotos en los libros o en la mostración fílmica tejen y destejen hilos de una memoria muy íntima y a la vez colectiva, y crean en la interactividad con el receptor o el *espectador-lector in fabula* (Eco) un auténtico «*Ars memoriae*».

Al fin y al cabo, la memoria que comparto con miles de espectadores de las creaciones teatrales de Nuria Espert (hoy en día por video, Internet y televisión interpuestos —como para *Turandot* en el Liceu de Barcelona—), a pesar del tiempo transcurrido y de la distancia, me es grata.

Y para citar (con las *debidas variaciones*) las últimas palabras de Julio Cortázar en *Botella al mar* (anverso y genial espejismo del relato *Queremos tanto a Glenda*):

«Mientras yo aquí, *en Toulouse*, termino este artículo, *Nuria Espert* en algún lado, pienso que *en Madrid*, se maquilla para entrar en escena o estudia el papel para su *próximo espectáculo*.»

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin (1975). *Messages révolutionnaires*. Paris: Gallimard, Idées.
- BABLET, Denis (1985). *Les voies de la création théâtrale*, vol.12. Paris: C.N.R.S.
- ECO, Umberto (1992). *Les limites de l'interprétation*. Paris: Grasset.
- ESPERT, Nuria (1986). «El Teatro y yo». *Entrevistas en Recherches Ibériques et cinématographiques Strasbourg II*, nº 7 Strasbourg, C.R.I.C.S. 19-34.
- ESPERT, Nuria-ORDÓÑEZ, Marcos (2002). *De aire y fuego. Memorias*. Madrid: Aguilar.
- (2002). <http://www.maestranza.com/espert.html>.
- IRIGOYEN, Ramón (2002). «Nuria Espert en Mérida» <http://www.estrella-digital.es>
- LÓPEZ Aurora y POCINA, Andrés (2002). *Medeas*, tomo II. Granada: Universidad de Granada.
- MARSILLACH, Adolfo (1998). *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*. Barcelona: Tusquets.
- MIMOSO-RUIZ, Duarte-Nuno (1982). *Médée Antique et Moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*. Paris: Ophrys.
- (1990). *Lejanas, «Tanguedia»*. *Recherches Ibériques et Cinématographiques Strasbourg II*, nºs 10 y 11, C.R.I.C.S., 145-159.

- (1996). «Le Mythe de Médée au cinéma: l'incandescence de la violence à l'image». *Médée et la Violence. Pallas*, n° 45, Toulouse, PUM, 251-268.
- (1996-97). «De una escena otra: *Bosque de Eucaliptos* (Film video, 1995)». *Tropelías*, 7 y 8, editor Túa Blesa, Universidad de Zaragoza, 227-235.
- PÁNIKER, Salvador (1969). *Conversaciones en Cataluña*. Barcelona: Kairós.
- RIAMBAU, Esteve (1998). «Nuria Espert». En José Luis Borau, *Diccionario del cine español*, 328. Madrid: Alianza Editorial.
- UNAMUNO, Miguel de (1968). «Séneca en Mérida». En *Obras completas*, tomo V. Madrid: Escelicer.