

# ACERCA DEL MONTAJE DE "DEFENSA INDIA DE REI"

CUANDO pensamos estrenar "Defensa india de rei", poco después se nos propuso intervenir en la edición de este año del Festival Internacional de Barcelona. Dudamos mucho en aceptar la invitación y, en un principio, pensamos que era mejor no acudir. Los festivales internacionales tienen un tipo especial de programación. Dudamos sobre la conveniencia de llevar "Defensa india de rei" al Festival porque el alto rigor del texto podía hacerlo inasequible a un cierto sector del público. Pero luego consideramos que en las anteriores ediciones del Ciclo de Teatro Latino se habían estrenado obras de autores noveles. Si bien, "a priori", es lógico pensar que el marco de un Festival Internacional no es el adecuado para un autor novel, pensamos que, dado que ya había antecedentes, el estreno de una obra nueva adquiriría gracias al marco de



*"La escena de la estación la encontramos excesivamente llena de color local, de detalles que no añadían nada a la narración fundamental" (Foto Barceló).*

Festival una dimensión y la posibilidad de una amplia polémica que quizá no tendría de estrenarse en una temporada llena de estrenos, como ha sido la de la Compañía Nacional "Ángel Guimerá", que desde el 15 de enero hasta finales de junio ha presentado en el Poliorama: "La filla del mar", "El Caballero de Olmedo", "El tuerto es rey", "Exiliados" y "La noche y el día". Expuse esta duda, de que hablo, al director del Festival. Carlos Lloret comprendió muy bien mis dudas y me dijo que las plantearía a los diferentes miembros del consejo asesor del Festival. Parece ser que todo el mundo estuvo de acuerdo en que era conveniente, incluso muy conveniente, estrenar un novel dentro del marco del Festival. Una vez que Lloret me hubo comunicado el resultado de su cita con los miembros del consejo asesor del Festival, pensamos que, sin dudar más, era conveniente presentar "Defensa india de rei" dentro del ámbito de la máxima manifestación teatral de Barcelona.

Antes de empezar los ensayos tuvimos varias reuniones con el autor para que nos explicara a Jaume Coll, ayudante de dirección, y a mí, el sentido último de su obra. En otras palabras: quisimos que Jaume Melendres, hablando en términos brechtianos, nos indicara cuál debía ser la fábula básica de su espectáculo. Jaume Melendres, en una reunión que tuvimos en mi casa el día 7 de abril, nos dijo que para él lo esencial de su obra era mostrar a una persona que está fuera de la sociedad y vuelve de nuevo a ella. "La fábula es que Jan está con su mujer en el desierto, y que, una vez por año, el ejército llega al sitio en que ellos viven para hacer maniobras. El ejército marca el paso del tiempo. La mujer es la encarnación del desánimo y Jan toma la actitud de confirmar aquello que había admitido con su mujer y todo sigue válido. El hermano envía un mensaje por medio de su hija muda. Han de reunirse unas condiciones para que Jan vuelva a su circunstancia. Un hecho concreto hace que se integre y abandone su antigua actitud. Debe quedar claro que el maestro de armas es un policía y que actúa a favor de unos intereses de la sociedad." Melendres añadió que la intención de la obra podía ser un poco paralela a la de Brecht en "Santa Juana de los mataderos". Se debería poner en evidencia, según Melendres, que unos determinados mecanismos de una sociedad son mecanismos gangsteriles y que Jan lleva a cabo una pura acción individual. Acción

que, precisamente, por ser individual tiene que llevar al fracaso. Melendres nos dijo que pensaba que la obra es ante todo una historia policíaca, la historia de un "chantage", pero que esa historia implicaba unos elementos que no correspondían a la misma, unos elementos que se disparaban y que evidentemente, y ésta es una reflexión puramente personal, me plantearían, de seguir por ese camino, la grave dificultad de lograr que la unidad de tono del espectáculo se consiguiera. Lo ideal para Melendres sería que el público viera en el "mestre d'armes" una especie de Maigret. Al acabar el espectáculo el público, según el autor, habría tenido que descubrir que en la obra hay alguna cosa más que una historia policíaca. Expusimos a Melendres las dificultades que planteaba su obra. Sobre todo la falta de unidad narrativa de la misma. El nos dijo que la obra tenía un tono dramático en la primera parte que volvía a surgir en la tercera y que la segunda parte era buscadamente una rotura.

Previamente a la reunión con Melendres, Jaume Coll y yo habíamos estado analizando la primera versión del texto, que era muy diferente de la que debía estrenarse en el Poliorama y que finalmente se estrenaría en el Teatro Español el día 23 de mayo. Nos inquietaba que, en la primera versión de la obra escrita en el año 66, hubiera tantos monólogos. De hecho, en la segunda parte se sucedían tres escenas: la de la estación, la del baile y la de un auditorio de "escogidos" congregados en un lugar pertinente para escuchar las lecciones magistrales, que eran una sucesión de monólogos. La segunda parte, insistimos, la parte que según Melendres se pretendía buscadamente de ruptura, estaba formada por una serie de largos monólogos que contrastaban con el tono poético simbolista de la primera, tono que volvía a recogerse en parte en el último acto del espectáculo. Pensamos que esa ruptura era excesiva y que exigía un amplio margen de trabajo dramático. Las proposiciones que Jaume Coll y yo hicimos a Melendres fueron las siguientes: recortar la escena segunda de la primera parte, la escena del soldado Nonici y el "mestre d'armes", por parecernos excesivamente larga y porque consideramos que en ella se "veía" demasiado claro que ambos volverían a encontrarse más tarde, lo cual daba un tono excesivamente ingenuo a la narración. Dijimos a Melendres que era bueno para la marcha del espectáculo que no

quedara claro que los personajes se iban a volver a encontrar. En una palabra, era mejor sugerir que mostrar de manera clara algunas de las cartas del recorrido narrativo. La segunda parte, en la versión original, tenía tres escenas: la primera, que sucedía en la estación, la segunda en un baile al aire libre y la tercera en un auditorio para escuchar lecciones magistrales como ya hemos dicho antes. Esta tercera escena tenía un apéndice muy corto, en el que el "mestre d'armes" comía y bebía con sus secuaces. La primera escena, la de la estación, la encontrábamos excesivamente llena de color local, de detalles que no añadían nada a la narración fundamental. Pensábamos que era conveniente acortarla y aconsejamos a Melendres que redujera los monólogos del "mestre d'armes" y que el espectador pudiera escuchar más las razones de la vuelta del personaje de Jan en la voz del personaje. La segunda, la del baile, estaba formada por un enorme monólogo del "mestre d'armes" que, a nuestro parecer, también debía acortarse considerablemente. Seguimos insistiendo en que era conveniente que en esta escena hablara Jan, en que se viera de alguna manera la reacción que sobre Jan producía su circunstancia ambiental reencontrada al cabo de unos años. La tercera escena era para nosotros la más problemática porque estaba compuesta por dos largos monólogos de Adam y Horaci. Concretamente, el de Adam era especialmente interesante por su carga crítica, pero al poseer demasiados elementos de tipo técnico o erudito lo hacían difícilmente comprensible y, por tanto, peligroso. También veíamos claro que el apéndice de esta escena debía fundirse a la escena general y que si era posible convenía localizar la acción en un sitio concreto y determinado. Estas fueron las primeras sugerencias que hicimos a Melendres después de nuestras reuniones iniciales. Pensamos que la tercera parte era la que más se mantenía, aunque abrigábamos unas grandes inquietudes respecto de la escena tercera, la de las prostitutas en la cárcel, y de la escena cuarta, la que sucede en la habitación del "mestre d'armes", cuando Jan vuelve de la cárcel de buscar a su mujer. Encontrábamos que en esta escena cuarta el monólogo de "mestre d'armes" era, de nuevo, excesivo. Y que era conveniente que los secuaces del "mestre d'armes" hablaran, no se limitaran a escuchar: que se viera claro que el grupo de el "mestre d'armes" funcionaba

como un "gang". Pusimos inmediatamente los ensayos en marcha de las escenas que no creíamos necesario cambiar. Nuestra preocupación era montar rápidamente la obra para que Melendres y todos nosotros pudiéramos ver los posibles baches narrativos del espectáculo. La verdad es que Melendres trajo muy pronto las rectificaciones, aunque se negó a seguir algunas de las que le propusimos. Concretamente, no quiso alargar la escena de la cárcel. A nuestro entender esta escena era excesivamente corta y poco expresiva y pensamos que iba a romper el ritmo y la unidad que creo conviene establecer entre la 2 y la 4 de la tercera parte. Melendres, asimismo, creyó oportuno no modificar de la segunda parte la escena del baile, o sea, que no aceptó que se oyeran las razones del personaje Jan y que el espectador pudiera ver la reacción que en él producía el reencuentro de su circunstancia ambiental perdida.

Al mismo tiempo que íbamos montando la obra, tuvimos las primeras sesiones de dramaturgia con el decorador Albert Ràfols Casamada y la figurinista María Girona. La obra de Melendres siempre me interesó por un tono especial que a mí me recordaba el teatro de Büchner y las primeras piezas de Brecht. Pensé que lo ideal era visualizar el texto dentro de unas coordenadas estéticas para expresionistas. Por esto pensé que la persona adecuada para cuidar de la plástica del espectáculo era Albert Ràfols Casamada, dadas las constantes expresionistas que hay en su obra y, muy especialmente, en las primeras etapas de su interesante producción pictórica. En las reuniones de dramaturgia Melendres expresó el deseo de que no se perdiera un cierto tono realista de la plástica, para que la fábula quedara clara y manifiesta. Por otro lado, pensamos que una visualización expresionista requeriría un reparto adiestrado para ese tipo de teatro. El teatro expresionista exige unos actores muy sabios y preparados y un tipo de interpretación que, según cuentan los historiadores, sólo muy pocos actores alemanes llegaron a conseguir en el mejor momento del expresionismo. Convenimos en que una visualización poetizada, pero que no eliminara lo real, era la funcional y conveniente pensando en nuestra circunstancia teatral y, sobre todo, considerando que el espectáculo se iba a estrenar y a representar en un teatro a la italiana y que una obra como "Defensa india de rei", dadas sus innumera

bles y repetidas mutaciones de decorados, exigía un teatro que, como mínimo, tuviera plataforma giratoria y un gran escenario. Pensamos que era conveniente que el espectáculo se viera enriquecido con una música que tuviera un cierto tono evocador de vivencias reencontradas. Decidimos que la persona ideal era Joan Comellas. La música, a nuestro entender, tenía que servir o ayudar también a localizar en el tiempo la parábola de Melendres. En la primera versión de la obra que Melendres nos dio no figuraba ninguna precisión sobre la época en que la obra debía situarse. A nosotros nos pareció oportuno situar la acción en los grises años cuarenta y pensamos que la música podía ayudar a dar ese tono de época cercana en el tiempo pero que todos sentimos o deseamos definitivamente alejada. En un principio pensé que debía haber dos niveles de música: uno, de reconstrucción ambiental, para la escena del baile de la segunda parte, con piezas musicales conocidas de los años cuarenta, y otra de aportación meramente original. Comellas me hizo ver que con estos dos niveles se podría crear una distonía en el oído del espectador. Comprendí que tenía razón y pensé que era conveniente unificar el tono de la música y que toda ella, bailables y comentarios adicionales, fuera compuesta por el propio Comellas.

Respecto a los figurines, pensamos, con María Girona, que era conveniente marcar mucho el tono de los años cuarenta para las figuras del pueblo y vestir a los componentes del "gang" del "mestre d'armes" como un remedo de los gangsters de los años veinte. Para entendernos, diríamos un poco a nivel de pastiche de los films de gangsters. A lo largo de los ensayos, que duraron un mes y medio aproximadamente, tuvimos algunas sesiones colectivas de comentario del espectáculo que estábamos montando. En estos comentarios, los actores expusieron al autor algunos aspectos que para ellos quedaban confusos, como era el que no se viera clara la traición de Jan ni que el espectador pudiera comprender fácilmente que Jan era muerto por su propio hermano al ir a traicionarle. Todas estas dudas de los actores me hicieron ver claro que convenía añadir una escena, en que el espectador viera cómo moría Jan. Sugerí a Melendres que escribiera una nueva escena para clarificar esta nueva situación, pero Melendres no lo creyó oportuno. Optamos por la solución de una escena muda que

se introdujo entre la escena cuarta y la quinta del tercer acto. Melendres estuvo de acuerdo en la introducción de esta escena que, a nuestro entender, al carecer de palabras, de texto escrito, quedó, en el estreno, excesivamente precipitada y aún poco explicativa.

Hemos pensado que era conveniente extendernos un poco en la labor dramaturgica que realizamos con "Defensa india de rei". Quisiéramos que el posible lector considerara que el texto original del 66 fue replanteado y reescrito y que esta dualidad de frentes literarias dificultó la visualización de la obra. Pero esa dificultad convirtió en apasionante nuestro trabajo de dramaturgia.

Para acabar, quisiera decir que el estreno de esta obra fue especialmente polémico y tormentoso. Los comentarios críticos aparecidos después del estreno no nos orientaron, al menos a mí, demasiado sobre los resultados del espectáculo. Sólo quisiera decir que se llegó incluso a decir falsedades. El comentarista de una revista cinematográfica llegó a afirmar: "El señor Salvat, al cual parece importarle un pito estrenar a Melendres o a otro joven cualquiera y vive tan sólo preocupado por su éxito personal, éxito indudable si se tiene en cuenta el escándalo que se arma en cada uno de sus estrenos." Dado que una vez escribí a esa misma revista cinematográfica aclarando otras falsas afirmaciones y no se publicó mi carta, he pensado que esta vez no valía la pena intentarlo y aprovecho esta ocasión para decir que a mí sí me interesa muchísimo el texto de "Defensa india de rei". Quise montarla en el 66 y no fue posible. Después intenté estrenar "Meridians i paral·lels", pero la dificultad técnica de la obra, llena de mutaciones, me hizo pensar que no era oportuno estrenarla en un teatro, como el Poliorama, tan reducido, y me decidí a montar "Defensa india de rei". Entre otras cosas quizá porque sabía que de no montarla yo quizá nadie se atrevería a estrenarla en un teatro profesional. Es un hecho que algunos grupos independientes ya quisieron montarla y no se atrevieron a hacerlo por las dificultades técnicas y estructurales que implica. Agradezco a PRIMER ACTO que me permita aclarar estos aspectos y exponer la marcha de nuestro trabajo dramaturgico sobre una obra en la que pusimos tanta ilusión y tantas esperanzas.

Ricard SALVAT