

LA INSTITUCIÓN CREADORA Y EL DIRECTOR DIRIGIDO. REFLEXIONES PARA UN DEBATE SOBRE LA PUESTA EN ESCENA Y LA PRODUCCIÓN

Jordi Mesalles

Después de un estreno, la temporada pasada, se me acercó un empleado de una oficina de distribución y producción teatral y con sonrisa seca y autosuficiente me felicitó por mi puesta en escena, para a continuación advertirme de que aunque mi trabajo era «bueno» al espectáculo le sobraba media hora para que fuera «comercial y vendible». Me costó contener el estu-por y mantuve el tipo, porque ese individuo, según me habían dicho, nos podía ayudar a vender el espectáculo. Reprimí los exabruptos que saltaban ya por la punta de mi lengua, razonándole que ya habíamos hecho un trabajo de dramaturgia y adaptación a las posibilidades actorales del grupo y que ya había cortado lo que creía superfluo, pero que de ninguna manera podía seguir cortando —me es inconcebible que se pueda plantear la venta del teatro a metros, pero cada vez las cosas funcionan más así—, sin traicionar la intencionalidad del autor y la claridad de la historia que estábamos contando. Luego reflexioné sobre el perfil de mi antagonista, para poder coger una cierta distancia, un extrañamiento reflexivo... Ese sujeto que sin ningún tipo de pudor se atrevía a cuestionarnos el metraje del espectáculo, por otra parte excelentemente recibido por el público y la crítica locales, hacía menos de tres años que formaba parte del grupo que me había encargado el montaje. Era un actor seguramente con muy poco talento para actuar pero con las dosis adecuadas de exhibicionismo para vender. Desde que trabajaba en la productora-distribuidora su *look* cambió y la confianza en sí mismo había ido en aumento. No son necesarias grandes capacidades hermenéuticas para leer subtextualmente la relación que este sujeto establecía con el grupo y conmigo. Su Burberry Trench Coat contrastaba con las trencas de ropavejero de sus antiguos compañeros. Había pasado de la hamburguesa con patatas al pato a la naranja, y eso le adjudicaba unos efectos de saber, que no un saber, donde podía discernir sobre lo humano y lo divino, matar o dar vida, como si fuera un *sheriff* de una novela de Jim Thompson. Nerviosos, acomplejados sus ex colegas de grupo y yo, debatíamos la posibilidad de empezar a cortar a troche y moche, para transformar el espectáculo en «comercial y vendible». Al final ganó la ética, el amor al teatro y el respeto al espectador; y la obra continuó con la duración que tenía, a costa seguramente de que el empleado de la productora-distribuidora pasara absolutamente de él y el grupo tuviera un menor número de funciones. El espectáculo duraba dos horas, y en nombre del sentido común, la experiencia y la lógica dependencia al

signo de los tiempos hicieron que mi siguiente espectáculo durara setenta minutos, una hora y diez. Seguramente una trampa favorable del inconciente para evitarme sofocos, represión y evacuaciones progresivas de adrenalina, como las que tuve que pasar con el Eduardo Manostijeras de la productora-distribuidora. Esta anécdota tan trivial nos sitúa en un estado de cosas en el cual me imagino que entre los aquí presentes yo no seré la única víctima. Sé que los mitos son formaciones irracionales pero dotadas de una lógica interna sorprendente y que después del desmoronamiento de los mitos de la izquierda se alza la ausencia de escrúpulos como manera de exhibir un estilo postmoderno, donde antes que en los valores específicos del teatro se piensa en los valores del mercado. Normalmente los productores-distribuidores Manostijeras no están faltados de razón. La falta de una tradición sólida, la deficiente preparación técnica de nuestros actores, de nuestros dramaturgos y, por supuesto, de nosotros mismos, hace que se elija en el postfranquismo una vía, la del formalismo, como solución chapucera para esconder, bloquear o desviar nuestras deficiencias. La vía formalista representa la preocupación por la renovación de las formas e incluso por la aparente búsqueda de nuevos lenguajes, pero se preocupa básicamente de impresionar. A partir de aquí se empiezan a manejar desde las instituciones costosos presupuestos y desde la risiblemente llamada búsqueda de nuevas tendencias el enganche al mimetismo de las modas y la búsqueda de la inspiración (agotada ya hasta la saciedad) en el carnaval, la tradición medieval, el circo, la verbena, el *music-hall* y el trabajo fisiologista llegándose a caer en el monologismo vacío de las formas. Esto incluso se lleva al límite, para demostrarnos que la mejor opción de teatro popular son las batallas y las ejecuciones públicas o los fastos fascistas o las premoniciones de un mundo de zombis y androides, que viene a ser lo mismo. Los Manostijeras son los que propician escribir la segunda parte de aquel librito emblemático de José Monleón: *Cuarenta años de teatro de derechas*. Ahora el tresillo de cretona es un polimórfico sofá de diseño, pero los contenidos no dejan de ser los mismos. Los Manostijeras no se cansan de repetir con sus diplomas de animadores culturales y sus cursos acelerados de marketing verdades tan inútiles como que la buena salida del producto está en relación con una buena reproducción, pensando que los directores en nuestros obnubilados limbos no nos enteramos de lo que vale un peine. Sabemos de la importancia de la reproducción, sabemos o deberíamos saber de la importancia de un cásting o de un buen reparto, sabemos de la necesidad de un tiempo racional de preparación y ensayos etc., etc., y sabemos también que tal como acostumbran a estar organizadas las cosas en nuestro contexto, donde se propicia la operación puntual y la estrategia del prestigio inmediato, difícilmente escaparemos del teatro de tresillo o quizá de otro sucedáneo, un poco más arriesgado, del teatro «de monólogo». A los Manotijeras les preocupa la búsqueda compulsiva del éxito y esto nos lleva a repetir fórmulas anquilosantes, que a veces incluso nos alejan del teatro para acercarse al telefilm, al concurso televisivo, al videoclip o a la verbena, o como ya hemos dicho a montar auténticos campos de batalla o ejecuciones públicas... No nos quedemos como «los artistas bajo la capa del circo, perplejos» de aquel memorable film de Alexander Kluge, donde Leni Peickert, la hija de un artista que ha perdido su vida en el circo, quiere transformar el circo porque lo ama, y Kluge, humorista brechtiano, no se cansa de decir que el amor es una tendencia conservadora. Leni Peickert llega a ser empresaria porque sólo como capitalista podrá cambiar lo que existe. Compra animales, contrata empleados, contrae deudas y llega a la conclusión de que si

el capitalista hace lo que a él le gusta y no lo que es útil, no será apoyado por lo que existe. Antes de que empiece la temporada y que se pueda abrir su circo tiene que hacer su declaración de insolvencia. Después empieza a dedicarse a la televisión e incluso llega a soñar en dedicarse a ser «subsecretaria del Ministerio de Asuntos Exteriores». Un colega que no para de dirigir exitosos musicales, cuando se pone melancólico, dice que a él lo que le gustaría dirigir es *Romeo y Julieta*, pero que su empresa no se lo permite. Y casos como el de Leni Peickert, que empezó queriendo cambiar el circo porque lo amaba y acaba soñando en ser diplomática, como ustedes sabrán los tenemos a montones. Como dice un compañero, la sensación que dan nuestros gestores culturales es que eran de casa pobre y ahora son nuevos ricos. Han olvidado su pasado. Dicen: «voy en avión a ver teatro fuera y las cosas de aquí no me interesan». Una parte del problema viene de que los gestores culturales no distinguen entre las responsabilidades públicas y sus gustos personales... Delante de cada institución acostumbra a haber un ex-teatreiro o un ex-filósofo que se ha cansado de su oficio y acostumbra a filosofar sobre los otros y lo único que acostumbra a apreciar es la docilidad. Los sueños de Leni Peickert han pasado a formar parte de la realidad, y entre Manotijeras y Peickerts no nos toca otra cosa que esconder nuestras batutas, ir de esclavos libres y aceptar que somos directores dirigidos. Parafraseando a Manuel Vázquez Montalbán, quizá soñábamos que con la democracia los nuestros podían ser unos teatros más libres y ahora nos vamos dando cuenta que compartimos un teatro de mercado, una cultura de mercado, unos políticos culturales de mercado, unos actores de mercado, unos gacetilleros de mercado, unos escenógrafos de mercado, unos técnicos de mercado y nosotros mismos somos unos directores de mercado. Exhibidos y expuestos como odaliscas, dependerá de nuestra gracia en maquillarnos o de nuestras estrategias de seducción. Quizá gustemos al sultán o al mandarín de turno y podamos montar nuestros sueños más recónditos. Aquel Shakespeare que llevábamos años y años releendo e imaginando, con el que nos llegaremos a sentir émulos de Brook, Bergman o Chéreau. O quizá, incluso, aquel autor de misteriosa poética que está tan de moda en el extranjero y que quizá sólo nosotros sabremos clarificar. Realizaremos nuestros ensueños aunque los payasos de la tele, truco aprendido de los festivales de circo, tengan que hacer de Othello o de Lear y una tonadillera desparpajada y vehemente protagonice nuestra Señorita Julia o Lady Macbeth. Haremos así, quizá, nuestro espectáculo rentable e hipotéticamente al gusto de todos los públicos. Podremos rendir cuentas ante el sultán de turno y aunque no quiera declaradamente monises sí se querrá adjudicar nuestros polifónicos teatros integrales para sus particulares campañas de soborno libidinal electoralista. La diferencia de gusto entre «los vendedores y compradores del teatro a metros» y los productores institucionales acostumbra a ser mínima. En todo caso los dos están poseídos, como dice David Mamet, por el «fantasma del espectador teatral de clase media»: El productor postula la existencia del denominado «espectador teatral de clase media» y se pregunta, siquiera sea de modo subconsciente: ¿Esta obra ofrece una solución (complace) a ese individuo? Pero el «espectador teatral de clase media» sólo existe en la mente del productor.

Nadie cuestionaría, por citar nombres conocidos, que Brook, Bergman, Ronconi, Stein, Mnouchkine, Chéreau o Langhoff puedan hacer un espectáculo de más de una hora y media, ni nadie cuestionaría que los espectadores de los países donde estos directores hacen sus creaciones no tengan la preparación y la predisposición para aguantar lo que seguramente el productor



Libreta personal de Jordi Mesalles.
Dibuixos i comentaris.

que se erige en representante del «espectador teatral de clase media» clasificaría al menos de cara a la galería, como una «impresionante vivencia teatral».

Como decíamos ya en el primer Congreso con mi compañero Joan Ollé, la mayoría de estos colegas extranjeros no hubieran llegado a la pertinencia que caracteriza sus prácticas si no hubiesen recibido apoyos institucionales, y sus productos y su explotación posterior no fueran mimados y promocionados por políticas teatrales con voluntad de velar por la tradición teatral y su evolución.

El provincianismo tercermundista disfrazado de cosmopolitismo hace que los promotores institucionales creen delirantes propuestas como ofrecer zarzuelas a Peter Brook y otros colosales no menos demenciales que se nos ofrecerán próximamente. No quisiera parecer terruñero o gremialista y poner en duda el rigor y el saber de nuestros colegas extranjeros, siempre y cuando esas operaciones populistas no excluyeran o asfixiaran políticas teatrales razonadas

y razonables, pensadas a medio y largo plazo que posibilitaran esa envidiable continuidad de trabajo que sería el único medio que transformaría el listón teatral del país.

Seguiré citando a David Mamet; acabo de montar una obra de él y lo tengo fresco. Sus reflexiones sobre la producción me parecen óptimas, y tomando las debidas distancias, pueden ser aplicables a nuestra coyuntura teatral y le vienen como anillo al dedo al tema que estamos tratando: «A pesar del teatro que se hace en Broadway, la mejor producción es la menor producción. La mejor producción tiene lugar en la mente del espectador. Nosotros, el público, estamos mucho mejor con un letrero que diga "un páramo marchito" que con los efectos más brillantes del mundo». Decir «Unos efectos brillantes» es como decir «hizo que los trenes llegaran puntualmente». Y como testimonio ahí tenemos la tendencia más bien fascista del cine en el último decenio. Pregunta: ¿Qué te ha parecido la película? Respuesta: Unos efectos fantásticos. Sí, bueno, ¿y qué? Hitler tenía unos efectos fantásticos. La pregunta que ya no formulamos es: ¿A qué servían estos efectos brillantes o fantásticos?

Del mismo modo en que los efectos fantásticos han sido la muerte del cine estadounidense, la producción ha sido la muerte del teatro estadounidense. «Producción» o «valores de producción» son expresiones en clave que significan prescindamos de la historia. «Los "valores de producción" es un término acuñado por los que recibían el nombre de *Ángeles* cuando se dedicaban al teatro para salir con las coristas y ahora reciben el nombre de *productores*, y sabe Dios por qué se dedican al teatro... Vivimos en una época opresiva. En cuanto a nación, nos hemos convertido en nuestra propia policía del pensamiento, pero en vez de llamar «censura» al proceso mediante el cual restringimos la expresión de nuestras dudas y disensiones, lo llamamos preocupación por la «viabilidad comercial». Como quiera que se llame es una censura. Es una forma de coartar la libertad de expresión y de imaginación, y, como dice Tolstoi, esta opresión, como de costumbre, se comete en nombre de la tranquilidad pública. ¿Qué diferencia hay entre decir «provocará agitación en el pueblo» y decir «no se venderá, nadie querrá comprarlo»? Creo que debemos aprovechar estos encuentros para reflexionar y apoyarnos en los problemas que sugerimos, intentando encontrar nuevos puntos de vista y nuevas maneras de concebir nuestras producciones, más allá de la visión obtrusa y tópica que pueden tener tanto los productores privados como los institucionales. Creo que no es el teatro el que está en crisis, sino la sociedad. Y hacer percatar de ello a la sociedad puede ser uno de los objetivos más hermosos de nuestra profesión. No creo que la manera sea obsesionarnos en llevar a la gente al teatro, a base de convertir los teatros en tebeotecas, en una exhibición videoclipera o en hacer que los payasos, los futbolistas y las folclóricas aprendan a escanciar a Shakespeare. Todo hubiese podido ser de otra manera. En el primer Congreso, en nuestra ponencia «Por un teatro del presente» apuntábamos algunas ideas. En este país, en teatro y en tantas otras cosas parece que añoremos los tiempos del dictador; cuando todo era a favor o en contra y la elección resultaba facilísima. En el mercado teatral reina la confusión y cada cual se las tiene que arreglar con los criterios establecidos en tensión con los suyos propios. Desgraciadamente la tendencia humana a ser esclavo, a dejar que otros piensen por nosotros, es la más difícil de erradicar. Quizá podamos empezar a intentarlo desde aquí; como decía Godard «un *travelling* es cuestión de moral». Como creo que amamos el teatro, o lo odiamos, pero el odio es también una forma de amor; sería mejor que pensáramos que hacer un Lorca, un Shakespeare, teatro-

tebeo o teatro minimalista o teatro-concurso también lo es. Y más allá de los Manostijeras que nos envuelven, más acá de productores privados o de los institucionales, habría que plantearse cómo y por qué se hace y por qué las instituciones producen y promocionan uno y no otro, o por qué los programadores programan esto y no lo otro. Así quizá lleguemos a procurarnos, algún día o en algún sueño, un teatro verdaderamente democrático. Si no, seguiremos siendo ingenuos tontos útiles o graciosillos regadores regados.