

# El director d'escena a Catalunya

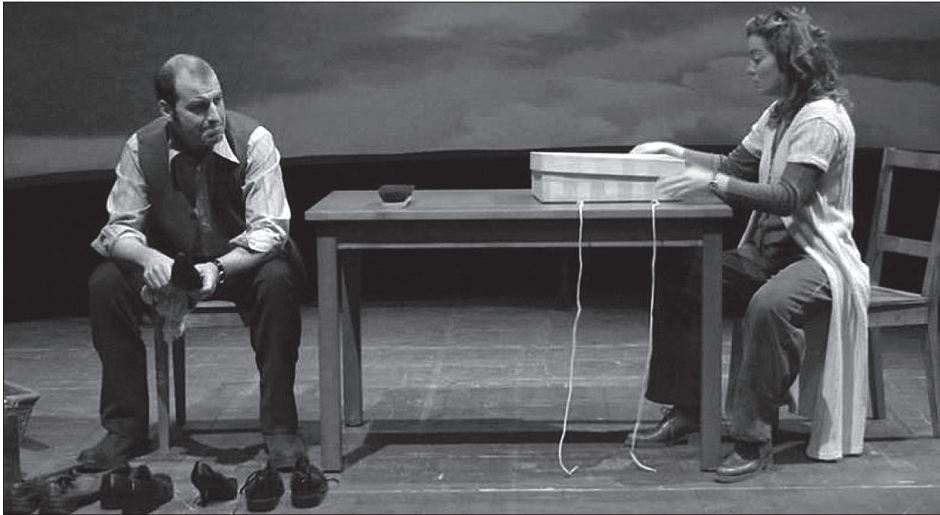
**Jordi Coca**

L'evolució de la figura del director d'escena a Catalunya, durant l'últim segle, corre paral·lela a la del sector teatral. A partir de 1946, quan a Espanya es va aixecar la prohibició de representar teatre escrit en català, sorgeix aquest personatge clau que aglutina entorn d'una idea tot un espectacle. Aquest article ofereix una mirada crítica cap al paper desenvolupat pels directors d'escena a Catalunya, durant els últims cinquanta anys.

No descobriré res de nou si dic que en el nostre món i des del punt de vista del teatre, el segle xx ha estat dominat per la figura del director d'escena. Naturalment, els períodes de renovació profunda sols coincideixen per casualitat amb els números rodons. De fet, el segle dels directors d'escena comença abans de 1900 i s'acabarà probablement després de 2000. N'hi ha prou a fer un cop d'ull al llibre de Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, per adonar-se del que dic. En l'era moderna pel cap baix cal remuntar-se fins a l'actor Tommaso Salvini (1829-1916) i als Meiningen, que entre 1874 i 1890 es van apropar bastant a la figura moderna del director d'escena. I després ja vénen els noms que tot el món coneix: Fuchs, Appia (més des de l'escenografia), Graig, Antoine, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Reinhardt, potser Artaud, i la resta dels grans.

És a dir: amb ells el conjunt de l'espectacle se supedita fèrriament a una manera concreta de veure les coses, a una mirada diguem-ne personal, i la resta dels elements en joc passen a ser subsidiaris.

A Catalunya, la figura del director apareix amb relativa força amb Adrià Gual (1872-1943), que després de diversos intents especialment centrats entorn de la fundació el 1898 del seu anomenat Teatre Íntim (alhora projecte personal i aventura cultural), el 1902 torna de França sorprès per dues realitats que semblen excloents: la força institucional de la tradició, expressada a través dels dos teatres oficials, la Comédie i l'Odéon, i la nova concepció escènica que per a ell s'encarna en una altra dualitat en si mateixa també contradictòria: d'un costat està el naturalista Antoine i de l'altra el simbolista Paul Ford, als quals sense dubte Gual hi afegiria Lugné Poé i d'altres. Però aquesta figura del director —de l'home que imposa una mirada personal a l'espectacle i fins i tot a la institució, petita o gran, que ell dirigeix—, a Catalunya és pràcticament impossible de consolidar. La vida escènica està dominada per una economia exigua, per una falta de suport social i polític evident, i al mateix temps està minada per una visió burgesa i evasiva de la realitat. No hi ha teatres oficials, a Adrià Gual se li nega l'ac-



■ Josep Julien i Teresa Sànchez en una escena de *Mika i el paradís*, de Francesc Cerró. Direcció de Ricard Salvat. CAER-Sala Muntaner. Teatre Fortuny de Reus, 2006. (Arxiu AIET.)

cés al Liceu, que és l'únic coliseu d'òpera a Catalunya, tampoc no s'atén el seu projecte de fer el que amb un altre nom volia ser una espècie de teatre oficial per a la ciutat..., sols aconseguix fundar l'Escola Superior d'Art Dramàtic, una institució docent i cultural que més endavant serà àmpliament coneguda com a Institut del Teatre, i que gairebé un segle després encara funciona com a centre d'ensenyaments teatrals i de difusió cultural. En qualsevol cas, la figura de Gual, encara insuficientment coneguda a nivell internacional, té la grandesa d'encarnar una visió moderna de l'art en un país sense grans vols, i de transitar penosament, però amb amplitud de mires, per un període de profunda transformació social i cultural. Gual és un gran escenògraf, un grafista sorprenent, un pintor considerable, un escriptor de mèrit, un director d'escena esforçat, un increïble promotor d'institucions... A Catalunya és l'home que més s'apropa a aquesta figura

de director d'escena que s'està congriant al llarg de la segona meitat del segle XIX.

### Altres temps

Per trobar clarament consolidada la figura del director d'escena a Catalunya caldria endinsar-nos ja en els anys cinquanta del segle XX. El retard amb la resta d'Europa es deu a l'absurda i temible hegemonia que el món militar espanyol —potser seria més cert dir-ne castellà— va imposar al conjunt dels soferts ciutadans no solament de Catalunya i d'Euskal Herria, però especialment en aquestes nacions. Els ridículs «*pronunciamientos*» militars de l'anomenat «*ejército español*», que sols deixen de ser ridículs per la magnitud dels seus crims; la imposició d'una cultura que és hereva directa de la ira cega provocada per la pèrdua de les colònies l'any 1898; el tossut tancament en unes essències buides o antigues... Catalunya és, efectivament, una



■ *La torna*, espectacle d'Els Joglars d'autoria col·lectiva, dirigit per Albert Boadella i estrenat al teatre Argençola de Barbastro el setembre de 1977. (Arxiu AIET.)

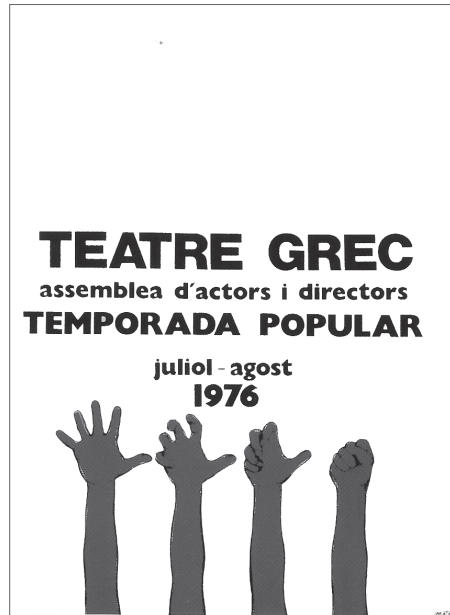
de les víctimes d'aquesta manera de veure el món: l'és perquè sempre s'ha manifestat més progressista, perquè no té la mateixa cultura ni la mateixa llengua, i perquè se sent més propera a Europa i estranya en la lògica castellana que imposa hegemonies delirants. El preu és que de 1714 fins ara mateix l'Estat s'ha manifestat en les seves distintes formes especialment decidit en la seva tossuda lluita per assimilar-nos; l'Estat ha estat i és el nostre enemic perquè ens exclou. Ens usa i ens exclou. I és clar, en aquest ambient, amb només alguns breus moments de pau, com alguns anys de la idealitzada Segona República, gairebé res no és possible. Ni tan sols el teatre, si més no en termes de normalitat.

Aproximadament a partir de 1950 la resistència cultural catalana es comença a recuperar de la derrota de 1939 i, amb tantes limitacions com es vulgui, primer amb l'ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona), de 1954 al 1962, i després amb

l'EADAG (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual), a partir de 1960, tot adquireix un perfil distint. Cal recordar que fins al 1946 estava prohibit fer teatre en català. En tot cas, llavors sí que sorgeix la figura del director d'escena, la figura clau que aglutina entorn d'una idea tot l'espectacle. Per dir solament dos noms, els dels creadors d'aquestes institucions, caldria citar Frederic Roda, ja desaparegut, i Ricard Salvat. Ells, i amb ells, creadors com Josep Anton Codina, Francesc Nel·lo, Hermann Bonnín, Albert Boadella, Josep Montanyés, Iago Pericot, Fabià Puigserver, Joan Font, etc., comencen a construir el que s'anomenarà el Teatre Independent, un teatre independent dels models comercials tant del punt de vista polític com estètic, i independent, també, de l'hegemonia castellanoespanyola. D'aquests dos primers nuclis fundadors, en sorgeixen realitats molt diverses, fins i tot descentralitzades territorialment, i tot el país s'omple de produccions tea-

trals que subverteixen les bases del que fins llavors s'entenia per teatre, fins i tot des dels models de producció. En la seva majoria, i pel cap baix fins a 1970, aquests directors tan sols aconsegueixen ser semi-professionals. Però a partir d'aquesta data l'assumpció per part de Bonnín de la direcció de l'Institut del Teatre va suposar la integració de la majoria d'ells en aquesta institució i la possibilitat d'alternar el seu treball per a l'escena amb una dedicació a la docència en el renovat Institut del Teatre fundat per Gual i a partir d'aquesta data centrat en nous plantejaments pedagògics i artístics.

El tomb és espectacular i la figura del director d'escena adquireix la seva raó de ser fins i tot en aquells grups que treballen amb models d'improvisació col·lectiva, com és el cas d'Els Joglars o Els Comediants. En el fons, darrere del treball de conjunt hi havia, si més no en part, la mà i la manera d'entendre l'espectacle i el món d'Albert Boadella (Els Joglars) i Joan Font (Els Comediants). En tot cas, a ningú no se li oculta que en aquesta situació, estant en plena lluita per recuperar la pròpia veu i davant la possibilitat d'un nou teatre en llengua catalana, la immensa majoria de directors d'escena no es proposen guanyar diners ni construir espais per al negoci teatral. El que es proposen és crear un públic nou, fer que es torni a veure l'art escènic com una creació seriosa, que s'entenguin les diferents especialitats que conviuen en el teatre (escenògrafs, actors, músics, coreògrafs, tècnics, dramaturgs, directors, etc.) com a parts d'un projecte global que tendeix a plantejar en viu les eternes qüestions que preocupen i ocupen als éssers humans. Potser l'exemple més clar del que estem dient es concreta en la vaga d'actors que el 1976 aconsegueix autogestionar un festival d'estiu anomenat Grec-76, i en la fundació el mateix any per part de Fabià Puigserver, Lluís Pasqual, Carlota Soldevi-



■ Cartell que anunciava la primera temporada del festival Teatre Grec, promoguda per l'assemblea d'actors i directors l'estiu de 1976. (Arxiu AIET.)

sones... De qualsevol manera, hi ha dues o tres generacions de directors d'escena que veuen el seu treball com un eix entorn a com s'organitza una lluita cultural i política que al mateix temps reivindica els drets d'una llengua i d'una nació.

### Altres interessos

Amb els anys vuitanta i la democràcia, afortunadament, tot comença a canviar. Es construeixen nous teatres, apareixen les ajudes i les subvencions, sorgeixen per fi els teatres públics, fins i tot hi ha empreses privades que es dediquen al teatre amb profit... Hi ha gairebé de tot, fins i tot nous directors. Però la figura del di-

rector tal com s'havia entès fins aleshores canvia, i forçosament cal considerar-la a partir de nous paràmetres. I no es tracta de nostàlgia de cap tipus: és lògic que les coses evolucionin, és completament comprensible que aquesta nova generació de creadors teatrals, sense la necessitat imperiosa de lluitar contra la dictadura i pels drets col·lectius, se centri més en els seus interessos privats, i fins i tot és acceptable que la millora de les seves condicions de treball, el major grau de perfecció formal que això els permet, traspuï en un cert narcisisme estètic que, treballant amb els diners públics, no controli prou les despeses escenogràfiques, que es converteixen en el protagonista absolut a l'hora d'aconseguir vistositat i efectes especials, el que ja Aristòtil anomenava l'art que es fa amb els trastos... Tot això sembla lògic, però no ho és en absolut que aquesta nova etapa —en la qual els joves directors es fan amb gairebé tot el poder fàctic en el teatre català—, comporti realitats del tot injustes. Per exemple, l'oblit del passat més immediat, amb una relegació a les ombres de tot l'anterior a ells —és a dir: la lluita contra la dictadura des d'un punt de vista polític, ideològic i també artístic i professional—; la consegüent reescriptura de la història teatral catalana, en el que s'ha convingut a dir-ne una espècie d'estalinisme cultural, que esborra literalment de la realitat, o els redueix a la marginalitat, pel cap baix tres generacions de dramaturgs, i «casualment» els qui van suposar una clara aposta per plantejaments ideològics i estètics avançats —així, per exemple, desapareixen de la realitat durant molts anys autors cabdals com Joan Oliver, Carles Soldevila, Salvador Espriu, Joan Brossa, Manuel de Pedrolo, Josep Palau i Fabre, Josep M. Muñoz Pujol, Alexandre Ballester, Jordi Teixidor, Manolo Molins, etc. Aquest tema, certament molt important, no el podem desenvolupar aquí, però



- Cartell d'*Un lloc entre els morts*, de Maria Aurèlia Capmany. Companyia Teatre Estable de Barcelona. Direcció de Josep Muntanyès i Josep M. Segarra. Teatre Romea, 1980. Disseny gràfic de Francesc Espluga. (Arxiu AIET.)

ha suposat una esgotadora lluita de més d'una dècada. Podria semblar que es tracta només del ja esmentat i endèmic desagraïment d'una generació amb els seus precedents immediats, però la cosa va molt més enllà si es té en compte que en detriment d'aquests autors es dona una certa potenciació d'alguns noms del teatre comercial, com Josep Maria de Sagarra, que en el fons enllaça molt millor amb la nova estètica dels directors emergents. Els responsables màxims d'aquesta situació són Domènec Reixach, que va ser director del Centre Dramàtic de la Generalitat i més endavant del Teatre Nacional de Catalunya, i Sergi Belbel, que formava part del seu equip i finalment el va substituir en aquest càrrec, des d'on rectificà lleument els majors dis-

barats.

Amb aquests plantejaments, d'una altra banda, no es demana gran cosa als nous directors emergents i, en general, tret d'honroses excepcions —entre les quals vull citar les de Joan Oller, Carme Portaceli i Àlex Rigola—, ells mateixos tampoc no s'exigeixen massa. Sens dubte els seus espectacles estan ben presentats, els acabats artesanals i tècnics funcionen bé, els millors recursos ajuden a oferir una factura agradable..., però, en conjunt, se sol renunciar a la idea forta del terme director per passar a una accepció més suau, més tradicional i anterior al veritable sorgiment d'aquesta funció artística i ideològica a mitjan segle XIX. Ara, a Catalunya, els joves directors, sense mirar al passat, o mirant en aquesta direcció només de reüll i forçats per les campanyes que s'han organitzat, són gairebé sempre mers organitzadors del conjunt. No treballen en profunditat, es perden en l'estètica i ofereixen productes profundament burgesos, adormidors i buidament ben fets.

Amb tot, el més greu és que els teatres públics desvirtuen la seva funció educadora, de repertori i d'actualització dels clàssics propis i aliens amb noves lectures, per

passar a convertir-se en edificis de luxe, pagats pels ciutadans, que programen com si es visqués en un festival perpetu i especialment dedicat a la cultura inofensiva i a l'evasió.

En fi, potser també es tracta dels signes dels temps que ens ha tocat de viure en el món occidental. Confiem que, efectivament, sigui una cosa temporal, un episodi, un llarg episodi, que al marge de les injustícies que ha generat hem d'interpretar en la clau històrica habitual: les generacions que no han conegut les dificultats solen mostrar-se egoistes i s'equivoquen quan cauen en la superficialitat. Quant a la direcció d'escena, res d'això no es pot valorar suficientment sense un context àmpliament ben informat. Però per als qui viatgen, per als qui coneixen les diferents realitats teatrals europees, el cas és molt clar: si apliquéssim a la resta dels països veïns els criteris que actualment dominen en el teatre català, no existiria res del que caracteritza la dramaturgia del segle XX. Tot seria molt bonic i agradable, però en el fons profundament inútil i tòpic. Per això, aquest article s'hauria d'haver titulat «Vida i mort dels directors d'escena a Catalunya».