

## El director de escena en Catalunya

**Jordi Coca**

La evolución de la figura del director de escena en Catalunya, durante el último siglo, corre paralela a la del sector teatral. A partir de 1946, cuando en España se levantó la prohibición de representar teatro escrito en catalán, surge ese personaje clave que aglutina entorno a una idea todo un espectáculo. Este artículo ofrece una mirada crítica hacia el papel desarrollado por los directores de escena en Catalunya durante los últimos cincuenta años.

No descubriré nada nuevo si digo que en nuestro mundo y desde el punto de vista del teatro, el siglo xx ha estado dominado por la figura del director de escena. Naturalmente los períodos de renovación profunda sólo coinciden por casualidad con los números redondos. De hecho, el siglo de los directores de escena comienza antes de 1900 y probablemente se acabará después del 2000. Basta con ojear el libro de Mireia Schino, *La nascita della regia teatrale*, para darse cuenta de lo que digo. En la era moderna como mínimo hay que remontarse hasta el actor Tommaso Salvini (1829-1916) y a los Meiningen, que entre 1874 i 1890 se acercaron bastante a la figura moderna del director de escena. Y luego ya vienen los nombres que todo el mundo conoce: Fuchs, Appia (más desde la escenografía), Graig, Antoine, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Reinhardt, quizás Artaud, y el resto de los grandes. Es decir: con ellos el con-

junto del espectáculo se supedita férreamente a una manera concreta de ver las cosas, a una mirada digamos personal, y el resto de los elementos en juego pasan a ser subsidiarios.

En Catalunya la figura del director aparece con relativa fuerza con **Adrià Gual** (1872-1943), que después de diversos intentos especialmente centrados en torno a la fundación en 1898 de su llamado Teatre Íntim (a la vez proyecto personal y aventura cultural), en 1902 regresa de Francia sorprendido por dos realidades que parecen excluyentes: la fuerza institucional de la tradición, expresada a través de los dos teatros oficiales, la Comédie y el Odéon, y la nueva concepción escénica que para él se encarna en otra dualidad en sí misma también contradictoria: de un lado está el naturalista Antoine y del otro el simbolista Paul Ford, a los que sin duda Gual añadiría Lugné Poé y otros. Pero esta figura del director —del hombre que impone una mirada personal al espectáculo e incluso a la institución, pequeña o grande, que él dirige—, en Catalunya es prácticamente imposible de consolidar. La vida escénica está dominada por una economía enclenque, por una falta de apoyo social y político evidente, y al mismo tiempo está minada por una visión burguesa y evasiva de la realidad. No hay teatros oficiales, a Adrià Gual se le niega el acceso al Liceo, que es el único coliseo de ópera en Catalunya, tampoco se atiende a su proyecto de hacer lo que con otro nombre quería ser una especie de teatro oficial para la ciudad... Sólo consigue fundar la Escuela Superior de Arte Dramático, una institución docente y cultural que más adelante será ampliamente conocida como el Institut del Teatre, y que casi un siglo después sigue funcionando como centro de enseñanzas teatrales y de difusión cultural. En cualquier caso, la figura de Gual, aún insuficientemente conocida a nivel internacional, tiene la grandeza de encarnar una visión moderna del arte en un país sin grandes vuelos, y de transitar penosamente, pero con amplitud de miras, por un período de profunda transformación social y cultural. Gual es un gran escenógrafo, un grafista sorprendente, un pintor considerable, un escritor de mérito, un director de escena esforzado, un increíble promotor de instituciones... En Catalunya, es el hombre que más se acerca a esa figura del director de escena que se está fraguando a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

### Otros tiempos

Para encontrar claramente consolidada la figura del director de escena en Catalunya deberíamos entrar ya en los años cincuenta del siglo XX. El retraso con el resto de Europa se debe a la absurda y temible hegemonía que el mundo militar español —quizá sería más cierto decir castellano— impuso al conjunto de los sufridos ciudadanos no sólo de Catalunya y Euskadi, pero especialmente en estas naciones. Los ridículos pronunciamientos militares del llamado ejército español, que sólo dejan de ser ridículos por la magnitud de sus crímenes, la imposición de una cultura que es heredera directa de la ira ciega provocada por la pérdida de las colonias en el año 1898, la tozuda cerrazón en unas esencias vacías o antiguas... Catalunya es, efectivamente, una de las víctimas de esa manera de ver el mundo: lo es porque siempre se ha manifestado más progresista, porque no tiene la misma cultura ni la misma lengua, y porque se siente más cercana a Europa y extraña en la lógica castellana que impone hegemonías delirantes. El precio es que de 1714 hasta ahora mismo el Estado se ha manifestado en sus distintas formas especialmente decidido a una tozuda lucha por asimilarnos; el Estado ha sido y es nuestro enemigo porque nos excluye. Nos usa y nos excluye. Y claro, en este ambiente, con sólo algunos breves momentos de paz, como algunos años de la idealizada Segunda República, casi nada es posible. Ni siquiera el teatro, al menos en términos de normalidad.

Aproximadamente a partir de 1950 la resistencia cultural catalana se empieza a recuperar de la derrota de 1939 y, con tantas limitaciones como se quiera, primero con la ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona) de 1954 al 1962, y después con la EADAG (Escola d'Art Dramàtic

Adrià Gual), a partir de 1960, todo adquiere un perfil distinto. Recuérdese que hasta 1946 estaba prohibido hacer teatro en catalán. En todo caso ahí sí surge la figura del director de escena, la figura clave que aglutina entorno a una idea todo el espectáculo. Por decir solamente dos nombres, el de los creadores de esas instituciones, deberíamos citar a **Frederic Roda**, ya desaparecido, y a **Ricard Salvat**. Ellos, y con ellos, creadores como **Josep Anton Codina**, **Francesc Nel-lo**, **Hermann Bonnín**, **Albert Boadella**, **Josep Montanyès**, **Iago Pericot**, **Fabià Puigserver**, **Joan Font**, etcétera. Empiezan a construir lo que se llamará el Teatro Independent, un teatro independiente de los modelos comerciales tanto desde el punto de vista político como estético, e independiente también de la hegemonía castellano-española. De esos dos primeros núcleos fundadores surgen realidades muy diversas, incluso descentralizadas territorialmente, y todo el país se llena de producciones teatrales que subvierten las bases de lo que hasta entonces se entendía por teatro, incluso desde los modelos de producción. En su mayoría, y como mínimo hasta 1970, estos directores sólo alcanzan a ser semiprofesionales. Pero a partir de esta fecha la asunción por parte de Bonnín de la dirección del Institut del Teatre supuso la integración de la mayoría de ellos en esta institución y la posibilidad de alternar su trabajo para la escena con una dedicación a la docencia en el renovado Institut del Teatre fundado por Gual y a partir de esta fecha centrado en nuevos planteamientos pedagógicos y artísticos.

El vuelco es espectacular y la figura del director de escena adquiere su razón de ser incluso en aquellos grupos que trabajan con modelos de improvisación colectiva, como es el caso de Joglars o Comediants. En el fondo, detrás del trabajo de conjunto había al menos en parte la mano y la manera de entender el espectáculo y el mundo de Albert Boadella (Joglars) y Joan Font (Comediants). En todo caso, a nadie se le oculta que en esta situación, estando en plena lucha por recuperar la propia voz y ante la posibilidad de un nuevo teatro en lengua catalana, la inmensa mayoría de directores de escena no se proponen ganar dinero ni construir espacios para el negocio teatral. Lo que se proponen es crear un público nuevo, hacer que se vuelva a ver el arte escénico como una creación seria, que se entiendan las diferentes especialidades que conviven en el teatro (escenografía, actores, músicos, coreógrafos, técnicos, dramaturgos, directores, etc.) como partes de un proyecto global que tiende a plantear en vivo las eternas cuestiones que preocupan y ocupan a los seres humanos. Quizá el ejemplo más claro de lo que estamos diciendo se concreta en la huelga de actores que en 1976 consigue autogestionar un festival de verano llamado Grec-76, y en la fundación el mismo año por parte de Fabià Puigserver, Lluís Pasqual, Carlota Soldevila y otras personas, del pequeño Teatre Lliure, ahora instalado en un magnífico edificio recuperado y que siempre se inspiró en los modelos de los teatros estables italianos surgidos durante la postguerra, y muy especialmente en el Piccolo de Milán.

En conjunto, se trata de un teatro comprometido con la lucha por la democracia y por la expresión libre. A raíz de un incidente de orden público quedó más claro que nunca que esa vida teatral nueva que había surgido en Catalunya defendía la libertad de expresión y se entendía a sí misma como un servicio público. Naturalmente nada de eso fue fácil y ahora, viéndolo año a año, nos damos cuenta de hasta que punto se trataba efectivamente de luchar por la recuperación de la democracia más que de hacer gloriosas carreras personales. Quizá era así porque no podía ser de otra manera, quizá no debemos idealizar sistemáticamente a las personas... En todo caso ahí están dos o tres generaciones de directores de escena que ven su trabajo como un eje entorno al cual se está organizando una lucha cultural y política que al mismo tiempo reivindica los derechos de una lengua y una nación.

## Otros intereses

Con los años ochenta y la democracia, afortunadamente todo empieza a cambiar. Se construyen nuevos teatros, aparecen las ayudas y las subvenciones, surgen por fin los teatros públicos, incluso hay empresas privadas que se dedican al teatro con provecho... Hay casi de todo, incluso nuevos directores. Pero la figura del director tal como se había entendido hasta entonces cambia, y forzosamente hay que considerarla a partir de nuevos parámetros. Y no se trata de nostalgia de ningún tipo: es lógico que las cosas evolucionen, es completamente comprensible que esa nueva generación de creadores teatrales, sin la necesidad imperiosa de luchar contra la dictadura y por los derechos colectivos, se centre más en sus intereses privados, e incluso es aceptable que la mejora de sus condiciones de trabajo, el mayor grado de perfección formal que eso les permite, redunde en un cierto narcisismo estético que, trabajando con el dinero público, no ciñe lo suficiente los gastos escenográficos, que se convierten en el protagonista absoluto en aras de conseguir vistosidad y efectos especiales, lo que ya Aristóteles llamaba el arte que se hace con los trastos... Todo esto parece lógico, pero no lo es en absoluto que esa nueva etapa en la que los jóvenes directores se hacen con casi todo el poder fáctico en el teatro catalán, que esa nueva etapa conlleve realidades complementemente injustas. Por ejemplo, el olvido del pasado más inmediato con una relegación a las sombras de todo lo anterior a ellos —es decir: la lucha contra la dictadura desde un punto de vista político, ideológico y también artístico y profesional—; la consiguiente reescritura de la historia teatral catalana, en lo que se ha dado en llamar una especie de «estalinismo cultural», que borra literalmente de la realidad, o los reduce a la marginalidad, como mínimo a tres generaciones de dramaturgos, y «casualmente» a aquellos que supusieron una clara apuesta por planteamientos ideológicos y estéticos avanzados —así, por ejemplo, desaparecen de la realidad durante muchos años autores capitales como 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.

Este tema, ciertamente muy importante, no lo podemos desarrollar aquí, pero ha supuesto una agotadora lucha de más de una década. Podría parecer que se trata sólo del ya mencionado y endémico desagrado de una generación con sus precedentes inmediatos, pero la cosa va mucho más allá si se tiene en cuenta que en detrimento de estos autores se da una cierta potenciación de algunos nombres del teatro comercial como Josep Maria de Sagarra, que en el fondo enlaza mucho mejor con la nueva estética de los directores emergentes. Los responsables máximos de esta situación son **Domenech Reixach**, que fue director del Centre Dramàtic de la Generalitat y más adelante del Teatre Nacional de Catalunya, y **Sergi Belbel**, que formaba parte de su equipo y finalmente le substituye en este cargo y rectifica levemente los mayores desaguisados.

Con estos planteamientos, por otro lado, no se pide gran cosa a los nuevos directores emergentes y en general, y salvo honrosas excepciones de entre las cuales quiero citar a **Joan Oller**, **Carme Portaceli** y **Àlex Rigola**, ellos mismos tampoco se exigen demasiado. Sin duda sus espectáculos están bien presentados, los acabados artesanales y técnicos funcionan bien, los mejores recursos ayudan a ofrecer una factura agradable... Pero en conjunto se suele renunciar a la idea fuerte del término director para pasar a una acepción más suave, más tradicional y anterior al verdadero surgimiento de esta función artística y ideológica a mediados del siglo XIX. Ahora, en Catalunya, los jóvenes directores, sin mirar al pasado, o mirando en esa dirección sólo de reojo y forzados por las campañas que se han organizado, son casi siempre meros organizadores del conjunto. No trabajan en profundidad, se pierden en la estética y ofrecen productos profundamente burgueses, adormecedores y vacuamente bien hechos.

Con todo, lo más grave es que los teatros públicos desvirtúan su función educadora, de repertorio y de actualización de los clásicos propios y ajenos con nuevas lecturas, para pasar a convertirse en edificios de lujo, pagados por los ciudadanos, que programan como si se viviera en un festival perpetuo y especialmente dedicado a la cultura inofensiva y a la evasión.

En fin, quizá también se trata de los signos de los tiempos que nos ha tocado vivir en el mundo occidental. Confiemos que efectivamente sea algo temporal, un episodio, un largo episodio, que al margen de las injusticias que ha generado debemos interpretar en la clave histórica habitual: las generaciones que no han conocido las dificultades suelen mostrarse egoístas y se equivocan cayendo en la superficialidad. En lo tocante a la dirección de escena nada de eso se puede valorar suficientemente sin un contexto ampliamente bien informado. Pero para los que viajan, para los que conocen las diferentes realidades teatrales europeas, el caso es muy claro: si aplicásemos al resto de los países vecinos los criterios que actualmente dominan en el teatro catalán, no existiría nada de lo que caracteriza la dramaturgia del siglo xx. Todo sería muy bonito y agradable, pero en el fondo profundamente inútil y tópico. Por eso, este artículo debería titularse «Vida y muerte de los directores de escena en Catalunya».

---