

LOS PERFILES DEL DIRECTOR DE ESCENA EN LOS DIFERENTES MODELOS DE PRODUCCIÓN: DE «LA NOVELA NEGRA AL TAMPAX»

Jordi Mesalles

ARTICLE PUBLICAT A *THEATRUM* AL SEGON SEMESTRE DEL 2000

Los aficionados a la novela negra sabrán de la vinculación irreductible entre el artista y el poder; entre los ardidés más o menos creativos del detective o del gánster de turno, el eterno y verdadero director de escena de las novelas negras, casi siempre escritas además en primera persona, y su capacidad para seducir a las hijas pijas o locas de millonarios, gobernadores, jueces o alcaldes y de corromper y sobornar a policías y funcionarios. Todo para conseguir sus objetivos. Es decir, sobrevivir o morir con la dignidad de los héroes, la final de la ficción, habiendo resuelto el caso u obtenido un buen botín, dejando tras de sí un reguero de cadáveres.

La novela negra era un espacio ficcional indicativo de libertad y aprendizaje en los años del franquismo, en que el enemigo era muy claro y concreto. Con la novela negra nos instruimos por aquel entonces en lo difuso, magmático, laberíntico y neblinoso que era precisamente el ejercicio de la libertad, de la justicia y sobre todo de la creatividad en el capitalismo salvaje, en la sociedad liberal y en las democracias formales, donde era muy claro que cualquier anhelo creativo pasaba sobre todo por la conquista del espacio de poder, por la conquista del territorio, desde donde exhibir el hipotético talento. Aunque posiblemente el talento de los héroes se perdiera en la energía gastada en mamporros y codazos, traqueteos de metralletas, corridas por los pasillos, besamanos, zancadillas y putadas y todos esos ceremoniales, que como sabrán, forman parte de los estilemas del género.

Mi acercamiento al definir el perfil del director de escena en los diferentes modelos de producción me parece que queda muy claro y sólo sería necesario mirarnos los unos a los otros para percibir cómo somos capaces de camuflar entre bostezos y alguna que otra sonrisa nuestros rictus de pasados, presentes o futuros depredadores, aunque en algún momento la autosuficiencia y la soberbia del ave de rapiña, parafraseando a Koltés, pueda tener la apariencia de gallina desplumada.

En todo caso, deseo que la revista *Theatrum* nos sirva para buscar un vínculo solidario y de actuación teórica y práctica que nos haga reflexionar y comunicarnos sobre la responsabilidad

ética y estética, y al menos intentemos acabar con la atomización y el individualismo que durante estos últimos años nos ha llevado a este estado de las cosas teatrales y culturales que nos envuelve, y que en esa tendencia natural que tenemos los seres humanos a la esclavitud podemos llegar a considerar como normales.

En algún momento a muchos de nosotros, y no me excluyo de la quema, nos habrán hecho creer, las instituciones, los poderes mediáticos, los gacetilleros dipsómanos, los productores privados, el alcalde o el presidente de la nación que el teatro somos cada uno de nosotros, en exclusiva e infaliblemente. Y esto nos ha hecho olvidar que en el inicio de nuestra vocación, la mayoría de nosotros llegó a la práctica teatral por lo que tiene de creación compartida, de travesía interrelacionadora, con sus fiestas y sus derivas. Desde las instituciones, de una manera fatídica y controladora, han ido haciéndonos creer que la práctica teatral sólo es una colección de talentos individuales cada vez más implicados entre ellos, no tanto por el acuerdo o el desacuerdo estético, sino por el hecho de que están subvencionados y que se deben a los deseos de trabajo «bien hecho», es decir, «políticamente correcto» de los subvencionadores.

Lo concretaba sabiamente Albert Boadella en una entrevista televisiva: «en nuestro país actualmente ya no existe el teatro satírico porque las subvenciones de las diferentes administraciones bloquean el sentido crítico de los creadores... Todo el mundo quiere ser bueno... el humor blanco es más rentable... los espectáculos no se piensan para el público, sino para los políticos subvencionadores.»

Es así como la institución legitima al artista, lo consagra y lo compra, y es así como cada artista queda condenado a ser el teatro personalmente. Poco a poco la historia del teatro, si es que todavía queda historia, empezará a ser sólo la historia de la institución, la crónica de la administración que escoge un teatro y no otro. Y con ello las productoras independientes desaparecerán, si no le ponemos remedio. El teatro público y el teatro privado se conchaban para usurpar al teatro un título genérico: el espectáculo. Se va imponiendo el espectáculo contra el teatro. Se va consensuando la idea de espectáculo contra la idea del arte del teatro: que ha de ser conflicto, fricción, que no consiente la concelebración unánime, que debería ser el laboratorio público y ciudadano del escándalo, de la palabra escandalosa, insensata, es decir, un espacio de disensión. Sino, como dice Jean François Peyret: «el teatro está condenado a ser una rama muerta de la cultura, o una rama muerta del turismo cultural, protagonizada por una nueva especie de notables, obsesionados en ocupar cargos importantes.»

En su altamente recomendable *Diccionario de las Artes* Félix de Azúa explica: «como en las sociedades cuyo modelo Administrativo es la Mafia, el arte ha alcanzado su máxima racionalidad: el valor artístico lo fija la venta y punto. Pero no por ello ha acabado la tarea de los artistas». Y cita a Arthur Gravan: «desde que el arte ha muerto, sabemos que es sumamente fácil disfrazar de artistas a los policías». «De manera que los artistas hacen de policías (nos sigue diciendo Azúa), dicen quien es artista y quien no lo es, denuncian a los ciudadanos que detestan las obras de arte que ellos producen. Recuerdo al lector que muchos artistas son ahora galeristas, críticos de diario, presentadores de televisión o simplemente burócratas de la Administración. Todos ellos están obligados a mantener el orden en y del arte.»

Como ya he contado alguna vez, una de las razones principales por las que me contrataron para encargarme una puesta en escena en un teatro institucional, era porque estaba atravesando

do un «buen momento». Estos «buenos momentos», estos «estados de gracia», que supongo que en cada director pueden tener mayor o menor duración, muestran el lógico sentido de la oportunidad por parte de los gestores de los teatros públicos. Es obvio que trabajar en el teatro institucional puede ser un objetivo codiciado. Presupone unas posibilidades de producción y de publicitación inusuales y por supuesto unos honorarios normalmente superiores a los de la iniciativa privada, y por supuesto de las producciones independientes.

Estos «buenos momentos», estos «estados de gracia» intuyo que en la realidad dependerán de la consideración que pueda tener nuestra firma asociada al grado de éxito y de soborno libidinal a los portavoces del público. «La voz del público siempre es Verdad, aunque sus portavoces sean unos sinvergüenzas», dice acertadamente Félix de Azúa. Aunque también el «buen momento», el «estado de gracia» puede estar asociado a que el director escogido goce de un carisma políticamente correcto o excepcionalmente, como contraste, políticamente incorrecto, por aquello de confirmar la regla. El amigo Ricard Salvat en un significativo *Magazine* de *La Vanguardia* del 23 de abril de 1995 dedicado al teatro, escribía que «una generación excepcional había entrado en escena gracias a los privilegios excesivos para los directores elegidos por los responsables de nuestra política cultural». Muchos de los que formábamos parte de la lista hemos demostrado con nuestra frecuente sobreexplotación, con nuestras propias iniciativas, con nuestras propias producciones que si en alguna ocasión ha habido brillantez, no ha sido ni mucho menos sólo adjudicable a los favores de los poderes públicos. Lo matiza gentilmente también el Sr. Salvat cuando dice que «los mejores momentos de la puesta en escena los han conseguido los directores relacionados con grupos más o menos estables, muy parcialmente ayudados». Lo que sí que subtextualmente está muy claro en el artículo del Sr. Ricard Salvat es lo que él llama «el aniquilamiento total, radical y absoluto de la generación anterior», que es una práctica rutinaria y depredadora que, si no la intentamos remediar, irá deglutiendo directores, generación tras generación. Es decir, tal como está montado el aparato, como si de la colonia penitenciaria se tratara, irán utilizando fugaces o no tan fugaces artistas cortesanos en progresivas «razias» transgeneracionales. Como dice Azúa, en el también muy recomendable *El aprendizaje de la decepción*: «el artista cortesano es un especialista preparado por la sociedad para producir objetos que esta sociedad considera útiles a efectos rituales, del mismo modo que organiza procesiones, desfiles, fiestas populares, elecciones de reinas de belleza o divulgación de vidas abyectas. La obra de arte ha de ir firmada porque el único soporte que posee es el soporte de la firma. El artista debe complacer a la sociedad, ya que se trata de una función tribal, de reconocimiento ante grupos y clanes, por los que está obligado a producir unos objetos que no tengan nada de sorprendentes pero que lo parezcan, que los simulen. Deben producir objetos para todas las familias, bajo el disfraz de lo único y lo original».

Para ofrecer una imagen plural y democrática se tenderá a que exista cada temporada una cierta variedad de firmas. El teatro, en el mercado cultural, como cualquier otra práctica artística contemporánea ha de tender a inventar novedades y simular expectativas. En eso se basan los productos del mercado artístico. Juan Antonio Ramírez en su libro *Ecosistema y explosión de las artes* escribe: «el modelo histórico modas de temporada no se plantea si existen o no objetivos finales... pero sí realiza las innovaciones de cada moda artística respecto a la que predominaba la temporada anterior. Este énfasis en lo diferente le lleva a fomentar la idea de lo contrapuesto:

tras el predominio de una tendencia se sucede la contraria...» Y esto, quizá de una manera menos evidente que en las artes plásticas, es aplicable a la práctica del teatro. Por todo ello las instituciones irán usando y tirando directores, que cuando carezcan de venta, dejarán de existir y serán tachados de la lista y de la programación. Estos «directores-tampax» carecerán de venta cuando ya no respondan a las demandas de amor de algunos creadores de opinión, cuando empiecen a ser envidiados, este vicio tan mediterráneo que no deja a nadie indemne y que en una lograda estrategia hace de esa práctica de la utilización, un buen sistema, en apariencia democrático, pero que no deja de ser el viejo truco del dividir y vencer; privilegiando a unos para ir excluyendo a otros, propiciando una profesión individualista e insolidaria.

En una sociedad consumista que acostumbra a olvidar el pasado, a inventar un precario presente y a esconder el futuro, la política cultural oficialista irá, según convenga, utilizando directores, escenógrafos, dramaturgos (la última moda por razones de respetabilidad y dignificación lingüística), actores, periodistas, gestores culturales, empresarios, jóvenes promesas, excombatientes, según convenga a la coyuntura.

En un memorable film de Alexander Kluge de 1968, *Los artistas bajo la lona del circo perplejos*, Leni Peickert, la hija de un artista que ha perdido la vida en el circo, quiere transformar el circo porque lo ama, y Kluge, sagaz humorista brechtiano, no se cansa de repetir que el amor es una tendencia conservadora. Leni Peickert llega a ser empresaria porque sólo como capitalista puede 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, no será apoyado por lo que existe. Antes de que empiece la temporada y que pueda abrir su circo, tiene que hacer su declaración de insolvencia. Después empieza a dedicarse a la televisión e incluso llega a soñar en ofrecerse como subsecretaria de Asuntos Exteriores. No sé si recuerdan el film, pero una de las obsesiones de Leni Peickert era la de acabar con el clasicismo del circo para reinventarlo y reconvertirlo en un espectáculo *kitsch* lleno de efectos especiales y artefactos modernos. Y claro está, el circo perdía toda su poética... Este recuerdo del argumento del film de Kluge es aplicable a lo que le puede pasar al teatro obsesionado por lo espectacular y la viabilidad comercial, apoyada sin reservas por las instituciones.

Esa compulsiva búsqueda del éxito nos lleva a repetir fórmulas que muchas veces están más cerca de la espectacularidad que puede irradiar de una verbena, de un concurso, de un musical televisivo o de un campo de batalla o de unas ejecuciones públicas. Quizá este momento de júbilo teatral, que parece que hemos atravesado, no sea más que una dirigista concelebración mítica de reafirmación nacional de un teatro dócil, cómodo y acomodaticio, conservador y panegirista de esta sociedad del bienestar simulado en que se pretende que vivimos.

Por supuesto el productor privado si quiere llenar su teatro postulará para que el gran consumidor llegue a su platea. Como dice Manuel Vázquez Montalbán: «ese Gran Consumidor es el que delimita el espectro social y cultural mayoritario, el que da las mayorías: electorales, culturales, el que respalda las rebajas de los grandes almacenes... Es el personaje referente que se convierte en el objeto de los programas de los partidos políticos. La extirpación o la anquilosis de las minorías desidentificadas sería la condición imprescindible para la hegemonía definitiva del Gran Consumidor. La organización de la cultura conduce a la fijación de este prototipo, sobre todo a través de la sabiduría convencional y de la que transmite los medios de comunicación.

Los medios suplen una función jibara, achicadora de cabezas, porque dentro de las sociedades democráticas es fundamentalmente desidentificadora: sólo identifica y ratifica al sujeto social privilegiado». Y al sujeto social privilegiado, al gran consumidor, ¿para qué nos hemos de enganñar?, quién y cómo dirija un espectáculo le preocupa relativamente poco o nada. Si es una firma mínimamente reconocible, como la de Miguel Bosé, pongamos por ejemplo, los más enterados se darán por satisfechos en su predisposición a la recepción del producto, pero lo que más importará a la mayoría será el reconocimiento en vivo de sus héroes televisivos. Lo explicaba muy claramente mi amigo Joan Ollé hablando de la estabilización del «*star system* local»: «pueden pasar dos cosas: o bien el tirón televisivo arrastre a la audiencia a seguir las andanzas de sus ídolos catódicos en aventuras teatrales de mayor voltaje cultural, o bien que sus admirados sucumban ante los oropeles de la popularidad, renunciando al rigor a favor del calado popular, llenen los escenarios de intrascendencia».

El hecho de que una de las únicas opciones de aparente organización política teatral haya sido la de destacar en los ochenta el papel del director, de convertir al director en el vértice de una pirámide del proceso de creación teatral, de transformar al director en un agente político-cultural, no deja de ser una cómoda y perezosa estrategia heredada de las políticas de antaño, lo mismo que ensalzar y primar en los noventa la figura de los dramaturgos. No dejan de ser chapuzas que propician divisiones gremialistas, decimonónicas y obsoletas. Al fin y al cabo directores, autores, escenógrafos y actores no dejamos de ser chivos expiatorios que se usan y se tiran según les convenga a los políticos, que lo que quieren evitar a toda costa es una deseable organización teatral en todo el país y una ley de teatro que impida que todo sea a dedo y por decreto.