

# La dirección de escena en España

*Juan Antonio Hormigón*

## 1

La profesión de director de escena hizo su ingreso en el teatro español muy tardíamente respecto a la mayor parte de los países de Europa. Podemos rastrear con bastante esfuerzo un puñado de nombres que serían pioneros en la materia. Unos, como Emilio Mario o Enrique Rambal, son actores que adoptan en sus escenificaciones un criterio estético o utilizan unas técnicas propiciadoras de la espectacularidad. Otros, como Adriá Gual o Masriera, tienen un poderoso componente plástico y ejercen también como escenógrafos. Rivas Cherif, proveniente del mundo literario, es quizás quien se aproxima a la dirección con planteamientos más específicos. Escritores como Gregorio Martínez Sierra, García Lorca, Valle Inclán o María Teresa León, llevan a cabo en mayor o menor medida labores de puesta en escena e incluso, como en el caso de Federico, no vacilan en calificarse de directores en algunas de sus entrevistas.

Posiblemente un rastreo más minucioso nos proporcionaría una nómina más amplia pero la valoración no sería diferente. En un periodo en que aparecen grandes creadores escénicos como Appia, Gordon Craig, Brahm, Reinhardt, Stanislavski, Fuchs, Jessner, Meyerhold, Piscator, Vajtangov, Tairov, Copeau, Gémier, Juvet, etc., con espectáculos emblemáticos e importantes publicaciones en su haber, en España no se llegó a superar en líneas generales el plano tentativo y el director de escena siguió sin alcanzar sus plenas funciones, ni aparecer de forma explícita en referencias críticas o programas. Lo dominante durante los primeros cuarenta años de nuestro siglo fue que las escenificaciones bastante simples y rutinarias que se hacían, corrieran a cargo del primer actor o la primera actriz y, en ocasiones, del propio autor.

Estos antecedentes históricos explican no pocos despropósitos que son moneda corriente en nuestro país a la hora de calificar un trabajo de puesta en escena o definir en qué consiste la profesión de director. El concepto de ciencia teatral que formuló Max Hermann en 1914, en sus *Estudios sobre historia del teatro alemán de la Edad Media y el Renacimiento*, permitió establecer con claridad que literatura dramática y teatro eran dos entidades autónomas, aunque la primera actúe como elemento motivador del

segundo, e incidió poderosamente en el desarrollo de la puesta en escena sobre todo en la Europa central y del Este. Al mismo tiempo en el ámbito de la práctica y sus reflexiones específicas, las escenificaciones adquirirían una entidad expresiva que se alejaba de la literalidad engañosa que había imperado con anterioridad y alentaba todavía en las más comunes. En este sentido las propuestas de Gordon Craig y de Appia, las puestas en escena de éste último junto a las de Brahm, Meyerhold, Tairov, Reinhardt, Jessner o Piscator, por citar a algunos de los más notables maestros de la dirección, fueron sumamente demostrativas y convergieron con las formulaciones conceptuales de Hermann.

Las tentativas de renovación de la puesta en escena que se iniciaron en España con la timidez que hemos expresado, apenas inciden en el concepto del director en su acepción contemporánea. Excepto las opiniones explícitas de Lorca, que no pasan de la proclama; las más incisivas y minuciosas de Rivas Cherif, que visitó a Gordon Craig en su laboratorio florentino; algunas breves alusiones de Valle Inclán a los aspectos plásticos y capacidad renovadora de la escenificación, o ciertos textos de Adriá Gual y Masriera, el resto de la abundante literatura que gira en torno a la renovación teatral en España, salvo los libros y artículos de Carner, Pedroso y Gómez de Baquero («Andrenio»)<sup>1</sup>, se dedica mayoritariamente a cuestiones relativas a la literatura dramática, los centros de formación y propuestas organizativas. La guerra civil interrumpió este proceso incipiente dando paso a un misérrimo teatro de evasión tosca, aunque resulte paradójico, y a las expresiones militantes del teatro de urgencia. Quizás una de las pocas excepciones la constituya la puesta en escena que llevó a cabo María Teresa León en 1937, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, de *La tragedia optimista* de Vsevolod Vishnievsky, en la que ponía en práctica lo que había asimilado de su conocimiento de la obra de Piscator y de las realizaciones del teatro soviético.

Era imprescindible efectuar este sucinto balance histórico no sólo para comprender nuestro retraso en la incorporación del director a la práctica escénica española, tal y como dije al principio, sino para sopesar aquellos aspectos que siguen gravitando sobre nosotros. Cuando aparecieron los pri-

<sup>1</sup> Carner, Sebastián J.: Tratado de arte escénico, Barcelona: Establecimiento tipográfico de «La Hormiga de Oro», 1890.

—Pedroso, Manuel: «Nuestras campañas. Hacia un teatro Nuevo», Heraldo de Madrid», 8-VIII-1925, y «El teatro del actor», Heraldo de Madrid, 14-VI-1924.

—Andrenio: «El director de escena», Fantasío, 25-VIII-1925.

Una aportación documentada al tema en el Capítulo II de: Aznar Soler, Manuel y Aguilera, Juan: Rivas Cherif y el teatro de su época (1891-1967), libro inédito de próxima aparición en las publicaciones de la ADE.

meros directores identificados como tales en los años cuarenta y cincuenta, Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena, José Luis Alonso y más tarde González Vergel, Adolfo Marsillach, Ángel Fernández Montesinos, Armando Moreno, Salvador Salazar, Miguel Narros, José María Morera, Francesc Nello, Frederic Roda, Antonio Chic, Julio Diamante, Antonio Malonda, Feliú Formosa, etc., todos eran autodidactas en lo referente a su nuevo ámbito profesional. Unos procedían de la universidad e hicieron sus primeras lides en los teatros estudiantiles. Otros se iniciaron como actores o pertenecían a familias ligadas al teatro. Las diferencias de formación cultural entre unos y otros eran grandes en muchos casos. Unos intentaban informarse de lo que se hacía más allá de nuestras fronteras y a otros no les importaba o no podían acceder a ello. Fue un grupo humano sin maestros específicos ni estudios teatrales sistemáticos, pero intentaron aprender de todo aquello que tenían a su alcance.

A partir de los años sesenta las filas de los directores se vieron engrosadas por nuevas incorporaciones entre las que figuran José Carlos Plaza, Angel Facio, Ricard Salvat, Pere Planella, Guillermo Heras, Juan Margallo, Luis María Iturri, Manuel Lourenzo, José María Rodríguez Bouzon, Josep Montanyés, Fabiá Puigserver, Antonio Díaz Zamora, Ángel Alonso, Juan Antonio Quintana, Lluís Pascual, Mario Gas, Pau Monterde, Jesús Cracio, Juanjo Granda, César Oliva, Eduardo Alonso, Juan Carlos Sánchez, etc, y yo mismo, del que sería pintoresco olvidarme. También, tras su experiencia alemana, vuelve a comienzos de los setenta José Luis Gómez. Los que llegaban ahora provenían igualmente de los teatros universitarios y de los independientes, así como de la interpretación. Algunos habían cursado estudios en las escuelas de arte dramático o instituciones extranjeras, otros eran actores o se iniciaron como ayudantes de dirección. Las diferencias culturales y de formación eran grandes también entre unos y otros, pero en general tenían una información más amplia sobre el teatro de otros países, quizás por tener mayor curiosidad y acceso a fuentes más amplias que las que existían años antes. Todos manifestaban un nivel acusado en sus preocupaciones políticas explicitado con énfasis y compromisos diferentes, pero eran claramente antifranquistas antes de que la dictadura sucumbiera.

Los directores que se incorporan a la práctica profesional en los años ochenta, lo hacen en pleno proceso de consolidación democrática. La práctica totalidad ha cursado estudios específicos de interpretación complementados, con frecuencia, con los universitarios. Aunque quizás algunos no lo estimaran en su momento en toda la dimensión y beneficio que ello supone, tuvieron en algunos casos maestros y en otros referentes a los que remitirse o contraponerse. Dispusieron además de unos medios y sobre

todo posibilades técnicas totalmente diferentes a las que existían pocos años antes. Con independencia de edades, es en este momento en que se instauran como directores Francisco Nieva, Jaume Melendres o Gerardo Malla, junto a Pedro Álvarez Ossorio, José Luis Castro, Emilio Hernández, Jordi Mesalles, Ernesto Caballero, Juan Pastor, Joan Ollé, Simón Suárez, Juan Carlos Pérez de la Fuente, Helena Pimenta, Fernando Urdiales, Xulio Lago, Roberto Vidal Bolaño, Etelvino Vázquez, María Ruiz, Ricardo Iniesta, Casimiro Gandía, Juli Leal, etc.

Los directores de la última promoción que tienen ya un cierto recorrido profesional a sus espaldas, proceden del ámbito formativo de la dirección de escena en su mayor parte. Desde Alfonso Zurro, Eduardo Vasco, Rosa Briones, Josep María Mestres, hasta Calixto Bieito, Carlos Rodríguez, Adrián Daumas, etc; otros del autodidactismo, como Adolfo Simón, Cándido Pazó, Angeles Cuña, Santiago Sánchez, Maxi Rodríguez, Javier Yagüe, etc, aunque todos reflejen en sus currículos abundantes cursillos con diversos especialistas en diferentes materias escénicas.

## 2

La situación se modificó sustancialmente en los años ochenta y noventa. La llegada del Partido Socialista a la gobernación del Estado y de numerosas autonomías, supuso un notable incremento en las partidas del presupuesto destinadas a cultura y al teatro, aunque a éste en menor medida. Sin embargo, escasamente logró sacar adecuado rendimiento a tales decisiones ni alterar las formas de producción existentes, por carecer de un proyecto organizativo globalizador en el terreno políticocultural. Paralelamente y como consecuencia de un planteamiento voceado como de progreso pero que era puro y simple populismo, se desdibujaron hasta desaparecer prácticamente las fronteras entre lo profesional y lo vocacional, dicho con todos los respetos hacia quienes actúan en este campo con total consecuencia y sin pretender pasar por lo que no son. Al mismo tiempo se abrió paso una noción perversa: legitimar y valorar a quien adquiriría entidad en el mercado del espectáculo por los medios que fuera, al margen de las capacidades artísticas reales que objetiva y realmente pudiera poseer.

Estas transformaciones incidieron de forma ambigua en el ámbito de la dirección. Poco a poco se acrecentó la exigencia de que se implantara la especialidad de dirección escénica en el marco de los estudios de Arte Dramático. La Asociación de Directores de Escena de España, creada en 1982, además de otras muchas actividades de las que hablaremos después, apoyó

decididamente dicha propuesta. Durante varios años el Instituto del Teatro de Barcelona mantuvo una diplomatura de este género con una duración de tres años. La Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid, impartió un curso experimental sobre la materia. En el marco de la reforma de los estudios de Arte Dramático aplicada en 1992, se incluyó ya de pleno derecho la especialidad de dramaturgia y dirección de escena. Desde este punto de vista se había dado un paso importante y las consecuencias ya se perciben.

La situación de conjunto existente en el ámbito teatral limitó sin embargo enormemente el alcance de estas importantes reformas. La ausencia de criterios estructurados en torno a lo que es un director y una puesta en escena, el desconocimiento de que hicieron gala numerosos espectadores, programadores, dirigentes políticoculturales e incluso mucha gente de teatro, permitió que una *harka* de advenedizos que consideran que dirigir es cuestión de echarle valor y desparpajo, individuos con nula formación en la materia y carentes de respeto hacia la profesión, u otros que se erigen en cabeza de grupos diversos para «hacer su obra», etc, invadieran el territorio escénico revueltos con los auténticos profesionales. La responsabilidad máxima compete no obstante a quienes pudiendo establecer una correcta separación entre unos y otros se lavaron las manos por ignorancia o desdén, o se limitaron a aplicar criterios mercantilistas.

En 1992, para el inicio en la RESAD del curso escolar en el que se instauraban los nuevos programas y especialidades, la entonces directora del centro, Lourdes Ortiz, me encargó que pronunciara la lección magistral preceptiva. Al acto asistieron los entonces ministros de Educación, Pérez Rubalcaba, y Cultura, Solé Tura. Por mi parte hice hincapié en la importancia que tenía para el ámbito docente y profesional la puesta en marcha de la especialidad de dirección de escena y pedí que la licenciatura tuviera algo más de valor que el puro testimonio o la presea de quincalla que prenderse en el *currículum*, y delimitara condiciones de contratación para el acceso profesional en los ámbitos dependientes de las administraciones o para el acceso a la docencia especializada en la materia.

Mi intervención produjo un pequeño terremoto y ambos ministros decidieron obviar los papeles que llevaban escritos y responder directamente a lo que había planteado. Por una vez y para disfrute de los allí presentes, la tenida protocolaria se metamorfoseó en algo vivo y polémico, lo cual era de sumo interés. No obstante, Pérez Rubalcaba expuso claramente que en ningún caso pensaban otorgar a la titulación un marco específico de priorización en la práctica profesional. Una vez concluido el acto y de manera privada vino a decirme: «Con la cantidad de problemas que tenemos no me