Mis relaciones con **los autores**

[Ricard Salvat]

Francamente, no sé demasiado qué puedo decir o escribir sobre mi relación con los autores vivos que he ido poniendo en escena a lo largo de mis casi cincuenta años de actividad profesional. ¿Ha sido buena? No siempre. ¿Ha sido mala? Sólo en algunas, muy pocas ocasiones. Lo que sí sé es que, en el plano humano, no ha sido muy satisfactoria.

A lo largo de los años, noto que he acabado con la sensación de un cierto resquemor y desencanto por tanto esfuerzo llevado a cabo sin casi ninguna correspondencia. Incluso con aquellos autores que, en algún momento, tuve una relación inmejorable.

Antes de seguir adelante, o de hablar de mi experiencia personal, me vienen a la memoria algunas relaciones entre autores y directores. Recuerdo que fue José María Valverde en el lejano año 1956 —Valverde fue el primero que permitió y organizó cursos de teatro en la Universidad de Barcelona— quien me dio a leer un libro sobre las relaciones entre Stanislavski y Chéjov. Era un libro publicado en Italia. Valverde había estado allí como lector o profesor invitado y trajo, al venir a Barcelona para ocupar la Cátedra de Estética, unos libros que, en las penurias de todo tipo del desierto de los años cincuenta, nos llegaban como lluvia enriquecedora. Recuerdo que me sorprendió comprobar que Chéjov no estaba nada de acuerdo con el tono excesivamente metafísico que Stanislavski daba a sus textos. Chéjov por lo visto quería un tratamiento más "*terre à terre*", más natural, más cercano al realismo del sainete. Aunque, claro está, sin caer en los estereotipos. Este libro, con los muchos viajes de Valverde, desapareció, y no he podido verificar todo lo que Chéjov decía. A mí me sorprendió esta incomodidad, aquel no estar de acuerdo del autor con su director de privilegio. Yo siempre había pensado que había habido entre aquellos dos grandes maestros una sintonía admirable.

Luego los caminos de mi trabajo como ensayista me llevaron a estudiar las relaciones entre Jules Romains y Louis Jouvet. No lo he analizado a fondo, pero esta colaboración podría verse como modélica. Luego, con los años, he ido pensando que quizá se entendieron tan bien los dos creadores franceses porque Romains no tenía ninguna idea del teatro y Jouvet era un director de actores, un director ilustrador a gran nivel, nunca un director creador. Los pocos espectáculos que vi de él me dieron esa impresión. Por tanto, siempre he pensado que Jouvet debía ser demasiado respetuoso con el verbo de Romains.

Sé de las opiniones que mi admirado Alberto González Vergel tiene sobre la mayoría de autores españoles que ha estrenado. Es muy crítica, y lo expresó en una conferencia reciente. Habla siempre de dos o tres excepciones —la de Buero Vallejo, fundamentalmente—, pero...

Pero vayamos a lo nuestro, o sea, a lo mío. Voy a hacer un repaso de mis relaciones con los autores vivos que yo he estrenado y que he tenido a mi lado de una u otra manera en el proceso de los ensayos. Puedo hablar de mi dimensión como director, pero no quiero

A lo largo de los años, noto que he acabado con la sensación de un cierto resquemor y desencanto por tanto esfuerzo llevado a cabo sin casi ninguna correspondencia.

Con quien no hubo sintonía fue con Joan Brossa. Yo fui el primero en montar sus textos en teatros que tenían taquilla abierta al público.

olvidar mi dimensión como productor. Creo que, al igual que González Vergel, debo de ser uno de los directores que más autores del país ha estrenado.

Mi primera experiencia con un autor vivo fue con Joan Oliver. Estrené *Primera representació* por encargo de Frederic Roda (y del A.D.B.). Oliver consideró que yo era muy joven y quiso venir a los ensayos e intervenir en los mismos. Yo no se lo permití y se enfadó tanto que acabó no viniendo al estreno. No entendí bien esa reacción suya porque, si no estaba de acuerdo conmigo, no tenía por qué hacerlo pagar al productor y a los actores, pero fue así. Años después acabamos siendo muy amigos, incluso vecinos, pero yo no tuve nunca ganas de montar ninguna obra suya directamente. Sí produje una de sus mejores textos, *La fam,* que interpretó Juanjo Puigcorbé. Me dijo que no le gustó nada el espectáculo y me quedé tan sorprendido que no hice nada especial para que el espectáculo tuviera larga vida escénica.

Con A.D.B. había hecho, antes del texto de Oliver, uno titulado *Tu i l'hipòcrita* de María Aurelia Capmany. Con María Aurelia, nunca hubo ningún problema. Ella partía de la base de que quien sabía algo de teatro era yo y aceptaba encantada las propuestas que yo le iba haciendo. Así sucedió con el texto mencionado y con *El desert dels dies* y *Vent de garbí* y *Una mica de por* que yo dirigí y produje. Este último texto fue un encargo mío y María Aurelia fue aceptando todas las propuestas dramatúrgicas que le hice. Pienso que fue un momento muy especial y mágico.

Con quien no hubo sintonía fue con Joan Brossa. Yo fui el primero en montar sus textos en teatros que tenían taquilla abierta al público. La historia de nuestro teatro se está contando muy mal, de una manera condicionada que valora sólo la acción del A.D.B., pero las cosas del mundo del teatro barcelonés anduvieron de muy distinta manera de cómo las cuentan los improvisados historiadores que editan las ediciones del Institut del Teatre de Barcelona. Produje dos espectáculos de Brossa, *La Jugada* y *El bell lloc,* con la E.A.D.A.G. Estos estrenos tuvieron lugar en el año 1961. Brossa decía siempre que no había director en Barcelona que estuviese a la altura de sus textos. Por eso nos pidió que dirigiera sus propuestas teatrales el gran escultor Moisés Villelia, que hizo dos escenografías fabulosas, increíblemente imaginativas. Pero no tenía ni la más remota idea de lo que era dirigir. Para que los espectáculos pudieran ver el éxito que el E.A.D.A.G. y Brossa necesitaban, preparábamos con María Aurelia unas estrategias para ir tirando el espectáculo hacia delante. En el fondo, Moisés siempre agradeció nuestra ayuda. Sí dirigí y produje un texto de Brossa, *Gran-Guinyol.* Fue un buen éxito de crítica y público. Pero Brossa nunca me habló del espectáculo y siempre que podía comentaba que aquí no había directores, que habría que ir al extranjero. Encontré tan, tan injusta su actitud, que pensé que siendo yo en parte alumno suyo y luego amigo, era mejor no volver a montar ni producir ninguna obra suya. Así nuestra amistad podría continuar. Y de hecho, continuó y se fortaleció. Brossa me dio alguna demostración de gran generosidad humana. Por ejemplo, cuando puse un pleito a las instituciones del país, por haberme expulsado del Festival Internacional de Teatre de Sitges, él aceptó ser testigo a favor mío, y este acto fue de gran valentía. Lo que él explicó fue muy determinante para que yo ganara el pleito.

Por tanto, siempre le estaré agradecido por esta ayuda y por todo lo que aprendí de él, en mis años de estudiante en la Universidad. Periódicamente me recibía en su casa y me leía y comentaba sus obras, sus colaboraciones en la revista *Dau al set.* Pero nunca, a lo largo de nuestra amistad, me comentó nada positivo de los montajes (que han sido muchos) a partir de sus obras. Esta actitud sería para mí paradigmática de la posición del autor de nuestras latitudes respecto a sus directores.

En otra dimensión podría estar mi relación con Salvador Espriu. Hice los siguientes espectáculos a partir de sus textos: *Antologie Lyrique,* según la traducción que Jordi Sarsanedas hizo de algunos de sus poemas; *La pell de brau* (1960); *Primera història d'Esther,* de la que hice cuatro versiones entre 1962 y 1977; *Antígona; Gent de Sinera* y *Ronda de Mort a Sinera,* de la que hice también cuatro versiones, y en el momento de escribir este artículo estoy llevando a cabo otra. El último trabajo en común fue *D'una bella i encerclada terra.*

Convendría quizá recordar que de estos siete espectáculos sólo dos fueron escritos para el teatro: *Antígona* y *Primera història*

d'Esther. Esta última sin ningún tipo de acotación. El resto de los espectáculos fueron llevados a cabo por mí a partir de textos poéticos y textos en prosa. En una ocasión, con *Ronda de mort a Sinera,* él llegó a escribir bajo mi orientación seis diálogos (los de Teseu y Ariadna) para unir los diferentes textos poéticos, narrativos y dramáticos con los que yo quería dar una lectura "de la totalidad" de la obra de Espriu. El maestro siempre decía que no tenía ningún conocimiento del teatro por dentro. Por tanto, nunca tuve problemas con él a la hora de visualizar los textos. Pero sí a otros niveles. Cuando se produjeron los grandes éxitos, las gentes del ambiente que rodeaban a Espriu (digamos algunos aparentemente amigos comunes) empezaron, por lo visto, a decirle que yo utilizaba sus textos para defender una estética contraria a la suya, o sea, la brechtiana. Supongo que los muy buenos amigos comunes que le decían esto querían dar a entender que yo llevaba el prestigio de los textos de Espriu a las procelosas aguas del brechtismo y, por tanto, del marxismo. Él nunca me dijo abiertamente nada sobre este particular, pero yo sí noté, aparte de que acabó siendo *vox-populi,* que Espriu cada vez estaba más receloso. Sólo tuvimos un pequeño desacuerdo y fue en el año 1960, cuando se me ocurrió algo absolutamente insólito para la época, que es, convertir en espectáculo, un libro de poemas, con movimientos, coreografía, diferentes voces, etc. Yo le dije que creía que una parte de la autoría del espectáculo me pertenecía. Nadie había pensado en que aquel poema se podía convertir en materia teatral y yo me arriesgué a hacerlo. Él se negó absolutamente y yo le repliqué, amistosamente, lo que había sucedido con las cartas de George Bernard Shaw que, si no recuerdo mal, un tal Jerome Quilty convirtió en espectáculo. A nadie se le había ocurrido hacer esto, Quilty lo hizo y Quilty tuvo derecho a la autoría del espectáculo. Le di este ejemplo a Espriu porque en el año 1962 vino a Barcelona, al inmenso Teatro Calderón, Fernando Fernán Gómez con Conchita Montes para representar *Querido embustero.* Fernando se negó a actuar más de dos veces por día, y solía actuar de tarde. El empresario del Calderón nos preguntó si por las noches nosotros podíamos representar *Primera història d'Esther.* Esa fue, de hecho, mi entrada en un gran teatro profesional. El espectáculo *La pell de brau* fue un muy buen éxito y luego, cantidad de grupos independientes y algún que otro grupo de aficionados repitieron la hazaña de poner en escena aquellos poemas. Nunca nadie recordó que la primera idea había sido mía.

Antes de seguir quisiera decir que considero a Salvador Espriu como uno de mis más importantes maestros. Lo poco que sé como escritor lo aprendí de él y él fue decisivo para mi formación intelectual en el periodo inmediatamente posterior a la universidad. Hubo momentos en nuestro trabajo absolutamente luminosos y, para mí, muy enriquecedores. Y, en los grandes momentos, hacia el año 1965, creo que llegamos a constituir un binomio creador cuyos resultados ahí están y que ahora, en el momento en que estoy montando *Ronda de mort a Sinera,* se podrá corroborar si aquel hito conseguido se mantiene en su rotundidad estética o fue simplemente una suma de conjunciones afortunadas producidas por un momento histórico muy particular.

Con Rafael Alberti las relaciones anduvieron de muy diferente manera. Monté *El adefesio* (1966) para estrenarlo en el teatro Municipal de Reggio Emilia de Italia. Fue un encargo del alcalde de esa ciudad Renzo Bonazzi. De hecho fuimos clandestinamente a actuar allí y la compañía se distribuyó los figurines y decorados de Guinovart, que por cierto, eran bellísimos, en las maletas para no llamar la atención de la policía en la frontera. Alberti vino a Reggio Emilia y pude comprobar que en ningún momento agradeció el riesgo que comportaba ir a una ciudad italiana a representar una obra de un autor que era comunista, y por tanto, considerado enemigo del gobierno. Me dijo claramente que creía que la actriz era demasiado joven para el papel y, para una segunda salida que tuvo lugar en París en el teatro Gérard Philipe, dado que ninguna actriz profesional quiso correr el riesgo de interpretar ese papel, le pedí a María Aurelia Capmany que se hiciera cargo del personaje que había estrenado Margarita Xirgu en Buenos Aires. En París, Rafael estuvo algo más generoso y más dispuesto a escuchar las razones del director y de los actores. Este espectáculo fue absolutamente prohibido en Cataluña, pero lo dimos clandestinamente en la Cúpula del Coliseum, incluso para grupos de escolares franceses

Considero a Salvador Espriu como uno de mis más importantes maestros.

Foto: Institut del Teatre.

Escena de *Primera representació* de Joan Oliver dirigida por Ricard Salvat.

que venían de vacaciones por Semana Santa. El decorado, todo él pintado, fue una ruina para la compañía de Adrià Gual. Rafael me dijo siempre que yo tendría la prioridad de estreno de esta obra en España cuando la democracia llegara. Incluso lo tengo por escrito, pero resultó que Fabià Puigserver y Mario Gas la montaron en el Institut d'Estudis Nordamericans y luego en el Teatro Capsa. Cuando yo le pregunté a Rafael por qué les había concedido los derechos, me dijo que se los había pedido Fabià Puigserver y que había entendido que eran para mi grupo. Como recordará el posible lector, ya en el campo más profesional, quien acabó estrenando en España la obra, en Madrid, fue María Casares, de la mano de José Luis Alonso. Yo estaba preparando el estreno para Madrid y una de las actrices, María Luisa Ponte, me informó de que había otro proyecto paralelo. Llamé varias veces a Roma para hablar con Rafael, pero nunca fue posible que habláramos.

Pero volvamos atrás. En el año 1973 una compañía italiana, Teatro Incontro, cuyos directores habían visto *Ronda de mort a Sinera* en el Festival de Venecia, me propusieron que les ayudara a montar la versión italiana de *Noche de guerra en el Museo del Prado.* Acepté, pero sólo la supervisión y preparación dramatúrgica del espectáculo, porque mi trabajo en Barcelona me impedía estar más de dos semanas seguidas en Roma. El espectáculo, hecho con muy poco dinero, fue un gran éxito, y esto nos abrió al año siguiente, las puertas del Teatro Belli, en aquel momento una reputada escena experimental. Entre la primera y la segunda versión, yo sugerí a Rafael que escribiera, para la segunda propuesta, algunas escenas nuevas para equilibrar más los planos narrativos de la obra. Todo esto se explica en la edición española de *Cuadernos para el diálogo* de *Noche de guerra.* La segunda versión, sensiblemente ampliada, y de cuya puesta en escena me responsabilicé plenamente en 1974, hizo una amplia *tournée* por Italia, por México y Suiza. Hubo muchos problemas para el estreno, que se tenía que producir poco después del atentado a Carrero Blanco. Hubo todo tipo de juegos, que algún día habrá que explicar, para que se aplazara el estreno en Italia, cosa que se consiguió. Un buen día, siete de los quince actores, fueron contratados a precio de oro, para hacer *spaghetti western* en Almería. Todos estos problemas, que hicieron aflorar el complicadísimo papel del espionaje franquista en Roma, nos unieron de manera muy especial, sobre todo a María Teresa León y a mí. En esa ocasión, cuando ya por fin estrenamos, en un restaurante de Trastevere, Rafael Alberti me dijo que si volvía en España al teatro, lo haría de mi mano. Estaban presentes su abogado y María Teresa. Como ya he dicho, no fue así. Y quizá, porque algunos consideraron que había hecho una gran injusticia, el grupo asesor de Adolfo Marsillach en su etapa del director del María Guerrero, ya en plena democracia, hizo que me propusiera dirigir el texto original de *Noche de guerra en el Museo del Prado,* que es, no el editado por Losada sino el publicado en *Cuadernos para el diálogo* con mi prólogo. Hubo en ese estreno todo tipo de problemas. Convinimos en que Álvaro del Amo y Miguel Ribatúa escribieran *Exposición histórica* para servir de prólogo a la representación de *Noche de guerra.* Como es lógico, la figura de María Teresa León, tenía en esa pieza de teatro documento, un papel fundamental. Alberti prohibió a los autores que el personaje de María Teresa saliera a escena. Y a mí, me pareció absolutamente injusta esa situación y se lo dije abiertamente. También hubo problemas con un pasaje de la obra, un pasaje en que se insulta a la monarquía española de manera muy cruel. En el estreno romano, yo le sugerí a Rafael que se prescindiera de dos o tres frases muy concretas. Él, delante de los actores, me dio una lección digamos "política". Me callé y, en Italia, se representó como él quería. Curiosamente

esas frases, aquí, Rafael quiso que se cortaran. Empezaron todo tipo de insinuaciones veladas por parte de Adolfo Marsillach y de otras personas del colectivo para que yo prescindiera de ellas y yo hice siempre oídos sordos a estas sugerencias. Siempre, insisto, veladísimas. Estábamos llegando al estreno y había un cierto nerviosismo cada vez que se decían esas frases. Hasta que, finalmente, Adolfo Marsillach me dijo claramente que había que cortarlas. Yo le dije que, si no me lo decía por escrito Rafael, no lo haría. Rafael le escribió una carta a Marsillach, no a mí. Éste me la enseñó y yo dije a los actores que cortaba las frases por petición expresa de su autor. Como puede ver el lector, la relación con Rafael no fue demasiado buena y nunca recuerdo que agradeciera nada de todo lo que hice para que su teatro fuera estrenado.

De los estrenos que hice de Muñoz Pujol, *Kuk, My Lord,* con dirección mía y *Antígona* (1968), que yo produje y dirigió María Aurelia Capmany, no recuerdo ninguna especial incomodidad, muy al contrario. Sólo que uno y otro texto nos fueron entregados en estado muy magmático y tuvimos que estructurarlos dramatúrgicamente, cortarlos y replantearlos. *Kuk, My Lord* tuvo una vida cortísima. Se representó una noche en la Cúpula del Coliseum, nuestra sede social y luego fuimos al Festival 0 de San Sebastián, donde fue prohibida. Las compañías asistentes, en solidaridad con nosotros, decidieron boicotear el festival, que cerró sus puertas antes de tiempo. Ángel Facio tuvo en ese momento una actuación admirable y muy valiente.

Tengo buen recuerdo de mi trabajo con Ramón Gil Novales. Dirigí y produje *Guadaña para un resucitado* y produje *La olla,* que dirigió José M. Rodríguez Méndez. La relación fue siempre muy cordial, respetuosa y creo que se lograron dos buenos espectáculos. También lo fue con Arrabal en Sitges, con *Gernika.*

Supongo que no debí quedar muy contento en mis relaciones generales con los autores catalanes y castellanos que había montado, porque cada vez que miro mi teatrografía, publicada por J. M. García Ferrer y Martí Rom en la editorial del Colegio de Ingenieros Industriales de Cataluña veo que, a partir de un cierto momento, cada vez monté menos autores del país. La verdad es que siempre es más enriquecedor y menos problemático montar clásicos. Sí tengo muy buen recuerdo del espectáculo que dirigí y produje, y de hecho, orienté dramatúrgicamente, *Dones i Catalunya,* escrito por Lidia Falcón, Carme Riera, Marisa Hijar, Isabel Clara Simó, Marta Peçarodona y Maria Josep Ragué. También, a otro nivel, tengo muy grato recuerdo del estreno de *Mort de dama* de Llorenç Villaronga. Y, de hecho, no he vuelto a montar un autor español hasta el año 2000, cuando estrené, traducida al catalán, *Okupas en el Museo del Prado,* de Alberto Miralles. Y, al mismo tiempo, en la cárcel Modelo, con actores reclusos mezclados con actrices profesionales, *César, es necesario que hablemos,* en lengua brasileña, castellana, croata e italiana. Cada recluso hablaba en su idioma. Tuve la impresión de que a Alberto no le gustaron en absoluto mis espectáculos, o sea, mis lecturas de su texto. Además, yo cometí la ingenuidad, dado que somos amigos de hace muchos años, de no pedirle los derechos de *Okupas en el Museo del Prado* hasta el momento de estrenar. Yo le pedí que me los diera por dos años como mínimo para toda España y él me los concedió por siete meses. Esto hizo que no pudiéramos explotar el espectáculo en tournée, y luego ir a Madrid, como teníamos previsto. Curiosa y muy extraña situación. Una de las noches que vino al teatro habló con el actor Massotkleiner y le dijo que el papel que interpretaba él, que era el de Ortega y Gasset, en septiembre de 2001 lo haría en Madrid López Vázquez. De esta manera, me enteré que había un segundo estreno de la obra. Tuvo que ser un actor de la compañía, y no el autor directamente, quien me informara del futuro de la obra. Ignoro si López Vázquez ha estrenado la obra pero, en todo caso, ese espectáculo, muy querido por mí, no ha podido presentarse en Madrid. Y la verdad es que a mí me hacía mucha ilusión dar a conocer esta propuesta en Madrid.

Con todo, ahora que ensayo *Ronda de mort a Sinera,* creo que después de no tener relación con textos de mi país, me emociona, aún más que la primera vez, oír en catalán las razones de los personajes y comprobar que todos ellos me ayudan a entender mejor a mi país y a mis gentes. Hace poco me sucedió con una obra cubana, *Cruzando el puente,* de mi amigo José Triana, pero es que Cuba, en algunos años de mi vida, fue como un segundo país para mí. ■

Supongo que no debí quedar muy contento en mis relaciones generales con los autores catalanes y castellanos que había montado, porque cada vez que miro mi teatrografía, veo que, a partir de un cierto momento, cada vez monté menos autores del país.