

# Melendres i la creació col·lectiva.

## Un apartat de la història del teatre català

Enric Gallén

Universitat Pompeu Fabra

Entre la concessió del premi Josep M. de Sagarra 1968 a *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor, i la publicació d'*Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació* (1976), d'Antoni Bartomeus,<sup>1</sup> s'escola un període dilatat de canvis pel que fa al grau d'incidència social dels dramaturgs catalans dels seixanta en un context teatral marcat especialment per la reflexió i el qüestionament de la figura de l'autor dramàtic. Les transformacions que s'estaven produint arreu en el món de l'espectacle van incidir globalment en el replantejament de determinats autors a propòsit de l'escriptura dramàtica en els últims anys de la dictadura franquista. Acomboiats inicialment pels premis teatrals,<sup>2</sup> la nòmina de les obres guardonades presenta un ventall prou ampli de propostes estètiques i ideològiques que abraça bàsicament el realisme, l'expressionisme i una utilització diversa i personalitzada de tècniques i procediments derivats de Brecht, el teatre èpic i el teatre de l'absurd. Tanmateix n'hi va haver una altra, la de la creació col·lectiva, que tal vegada ha quedat diluïda o soterrada dins el conjunt de les iniciatives teatrals d'aquella època. Es tracta d'una proposta estètica que apostava preferentment per una creació dramàtica nascuda i desenvolupada en l'interior d'un grup o una companyia i en el transcurs del procés d'elaboració artística per a l'espectacle.

Si no vaig errat, la primera formulació de creació col·lectiva del teatre català va néixer en el si del grup El Camaleó i tenia com a responsables del text de partida dos dels dramaturgs guardonats amb el premi Sagarra, Jordi Teixidor i Jaume Melendres, aquest darrer guanyador del premi el 1966 amb *Defensa índia de rei*. Va ser precisament Teixidor, un dels conductors del grup El Camaleó, qui el 1969 ja es referia a la necessària implicació de l'autor dramàtic amb un grup determinat:

1. Barcelona: Curial (La mata de jonc, 6), 1976. Vegeu el comentari de Jaume Melendres: «Censo y confesión de dramaturgos. Los marginados que no dimiten», Dins: *TeleXprés*, 27/4/1976, p. 28.

2. Joan CASTELLS: «Els premis de teatre 1963-1973». Dins: *Els Marges*, 4, maig 1974, pp. 106-116.

Los concursos literarios acostumbran a premiar obras «literarias». Quizás no sea culpa de los jurados, sino de los concursantes, los cuales, en el mejor de los casos, tienen un concepto puramente teórico del teatro. El teatro no nace en el escritorio sino en el escenario. Encuentro muy acertada la idea que ha lanzado Frederic Roda sobre unirse un grupo con un autor, es una tarea importante que entra en la noción de trabajo experimental y de cámara. Yo sugeriría incluso que en lugar de trabajar un grupo con un autor, sea el autor el que trabaje en un grupo. Es imposible que salgan autores sin haber grupos que hagan teatro. La actividad teatral hará nacer los autores.<sup>3</sup>

Paral·lelament, Melendres va col·laborar en la seva estada a París amb un grup universitari, «que intentava de fer unes experiències noves de “creació col·lectiva” (obra com a realització de tot un equip conjunt de director, actor, escriptor i muntador)».<sup>4</sup> Finalment, va treballar amb dues persones més, Jean Pierre Dougnac, un director que havia guanyat el premi de Jeunes Compagnies, i François Salvaing, un altre director que era alhora escriptor. Tots tres es van posar a treballar a *Robert et le diable*, un miracle medieval francès:

Tenía la forma de milagro porque era la única que se podía escribir, pero llevaba dentro una fuerte carga crítica del propio milagro y de toda la sociedad de su tiempo. Nos parecía que era un texto de gran validez y empezamos a trabajar sobre él. Al principio intentamos hacer una adaptación, tomada la palabra en su sentido clásico, es decir, introducir algunas modificaciones en el texto, sobre todo a nivel de lenguaje, para hacer la obra accesible y clara a un público de hoy. Luego hemos trabajado en esto durante más de un año y hemos llegado prácticamente a la escritura de una obra a partir de un texto.<sup>5</sup>

Pel que he pogut saber, l'ambició del muntatge, que havia de tenir més de seixanta intèrprets, va fer inviable un projecte que necessitava una important aportació econòmica del Ministeri de Cultura francès —entorn d'uns deu milions de les antigues pessetes, segons Melendres— per dur-lo a terme. Encara que no s'arribés a materialitzar, l'experiència va ser molt profitosa:

3. Miguel ALCARAZ: «Yorick promociona [Jordi Teixidor Martínez]». Dins: *Yorick*, 34, maig 1969, pp. 15-16.

4. Lluís PASQUAL: «Conversa amb en Jaume Melendres». Dins: *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 219, novembre 1970, p. 920.

5. José MONLEÓN: «Melendres, tras el estreno de su obra en el Nacional», *Primer Acto*, 133, juny 1971, p. 39.

...ha habido allí un trabajo en equipo con gente de especializaciones diversas —la mía era más bien la literaria— entre las que dominaban los que poseen un amplio conocimiento de la escena. Este trabajo en equipo ha sido para mí muy importante, contando además con que mis colaboradores tienen una formación brechtiana, es decir, que parten de una aproximación materialista al teatro incorporando todas las experiencias posteriores a Brecht. El trabajo, en fin, me sacó definitivamente del trabajo tradicional del escritor solitario.<sup>6</sup>

La iniciativa també li va servir a l'hora de redactar *Meridians i Parallels*, en què va adoptar un tema que feia temps que tenia entre mans per presentar-se al premi Josep Aladern de Reus a finals de 1970. El va guanyar «y luego volvió a lo anterior. La obra fue, pues, una especie de paréntesis, pero creo que toda la experiencia de *Roberto y el diablo* está ahí metida».<sup>7</sup> I afegia:

Em sembla que entre *Defensa índia de rei* i *Meridians i Parallels* hi ha un salt bastant gran, que només es comprèn amb aquest pas intermedi.<sup>8</sup>

La qüestió és que l'oportunitat de presentar una primera mostra genuïna de “creació col·lectiva” es va concretar arran de la convocatòria del Primer Premi de Teatre Ciutat de Sabadell, posterior a la de Reus. Quan el premi va ser concedit, el 12 de maig de 1971, feia un mes de l'estrena en règim comercial d'*El retaule del flautista* al Teatre CAPSA, i a Melendres li faltaven onze dies per a les dues úniques representacions de *Defensa índia de rei*, que Ricard Salvat va dirigir en el marc del XIII Festival Internacional de Teatre que tenia lloc al Teatre Espanyol. En ser prohibida l'obra per les autoritats franquistes no es va poder representar de manera regular al Teatre Poliorama, que era la seu del teatre oficial.<sup>9</sup>

Abans que es fes pública l'obra guanyadora del premi de Teatre Ciutat de Sabadell, Melendres va fer aquestes declaracions:

Fins ara estaven acostumats a través de molts segles d'experiència al treball de creació individual. Cal descobrir els valors del treball en equip, encara que abans no arribin a dominar-los passarà molt de temps. Serà impor-

6. Ibid.

7. Ibid.

8. Antoni BARTOMEUS: «Jaume Melendres». Dins: *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, op. cit. p. 241.

9. Gonzalo PÉREZ DE OLAGUER: *TNB: història d'una imposició*. Barcelona: Institut del Teatre (col·lecció estudis, 4), 1990, pp. 33-34.

tant de poder confrontar l'obra presentada com a treball en equip amb 40 obres més de treball individual. Al Camaleó hi havia vuit persones; ara potser és prematur parlar-ne: esperem els resultats.<sup>10</sup>

El jurat del premi, que era dotat amb cent mil pessetes i comptava amb l'edició a El Galliner d'Edicions 62, era format per Albert Boadella, Maria-Aurèlia Capmany, Xavier Fàbregas, Feliu Formosa, Fabià Puigserver, Frederic Roda i Ricard Salvat. De les trenta-dues obres que es van presentar, el jurat en va triar inicialment vint-i-una, entre les quals les deu que van rebre vots en la primera selecció pública. Per ordre alfabètic d'autoria eren les de: Alfred Badia (*Crònica desballestada*); Xesc Barceló (*Amagatall per a tres-cents conills*); Josep M. Benet i Jornet (*Berenàveu a les fosques*); Ambrosi Carrion (*L'àngel negre*); Ramon Gomis (*Vermell de Xaloc*); Terenci Moix (*Els fills de la revolta*); Josep M. Muñoz Pujol (*Kux my lord*); Carles Reig (*Repatànies recrescències*) i Xavier Romeu (*Estat d'emergència*). I *Rebombori*, un text elaborat pel col·lectiu d'El Camaleó, «en el qual hom sabia que hi havien pres part de manera decisiva Jaume Melendres i Jordi Teixidor»,<sup>11</sup> basat en uns fets esdevinguts a Barcelona el 1789 coneguts amb el nom del rebombori del pa. La base històrica la proporcionava un estudi del professor Enric Moreu-Rey, publicat feia poc;<sup>12</sup> la data de 1789 evoca necessàriament el muntatge que el Théâtre du Soleil havia representat a París el 1971, després d'haver-lo estrenat a Milà. No sé fins a quin punt Melendres, que no feia gaire que s'havia incorporat al grup, segons explicava Teixidor a Monleón,<sup>13</sup> va tenir personalment molt a veure amb la proposta final.

*Berenàveu a les fosques* es va convertir en l'obra guanyadora del premi en la vuitena votació per quatre vots enfront dels tres que va obtenir l'obra de Romeu; la de Badia es va mantenir fins a la setena votació, després que en la sisena hagués obtingut els mateixos sis vots que la de Benet i la de Romeu. Quant a *Rebombori*, va arribar fins a la cinquena votació i la de Moix va

10. Rosa M. DUMENJÓ: «Joves, no aneu al teatre... Entrevista amb Jaume Melendres». Dins: *Oriflama*, 107, juny 1971, p. 15.

11. X[avier] F[ÀBREGAS]: «El premi de teatre "Ciutat de Sabadell"». Dins: *Serra d'Or*, 141, juny 1971, p. 61. Vegeu també del mateix Fàbregas: «*Berenàveu a les fosques* de Josep Maria Benet. Obra premiada». Dins: *Yorick*, 48, maig-juny 1971, p. 53.

12. *Revolució a Barcelona el 1789*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans (Memòries de la Secció Històrico-arqueològica; 25), 1967.

13. José MONLEÓN: «Entrevista con Jordi Teixidor». Dins: *Primer Acto*, 133, juny de 1971, p. 27.

caure en la quarta. Abans del sopar van actuar Els Joglars amb un espectacle inèdit —probablement *Cruel Ubris*— i com a cloenda de l'acte el grup El Tricicle, dels germans Roda Fàbregas, va cantar i recitar una sèrie de poemes de Martí i Pol.

Sobre les característiques, circumstàncies i resolució final del Primer Premi Ciutat de Sabadell, tres membres en van fer la seva valoració a la premsa. Mentre Fàbregas anotava: «si el premi ha de servir perquè algunes de les obres que acabem d'esmentar siguin estrenades i editades, la seva utilitat haurà quedat ben demostrada»;<sup>14</sup> Salvat assenyalava:

En general pude constatar que los autores de este momento construyen muy bien, pero que utilizan formas y procedimientos teatrales muy antiguos y, nos atreveríamos a decir, superados. Esto realmente resulta muy sorprendente porque nunca como ahora el nivel de información teatral en nuestro país es tan alto. Existen unas revistas de teatro, existen unas colecciones de teatro que hacen posible que nuestro joven autor pueda informarse de lo que pasa en el mundo. Los mimetismos con que se encuentra son fácilmente localizables y muy limitados. La presencia de las formas naturalistas es excesiva. Si exceptuamos la obra de Terenci Moix, la de Muñoz Pujol, y, a otro nivel, la obra escrita en colectivo por El Camaleó, el resto de las obras prescinden totalmente de la más mínima investigación formal. Lo cual me parece bastante grave porque como he dicho antes hay muchas buenas vocaciones teatrales en esa generación que poseen gran capacidad de intuición y de estructuración.<sup>15</sup>

Al seu torn, Maria-Aurèlia Capmany feia pública les posicions d'alguns dels membres del jurat:

Xavier Fàbregas va defensar amb intel·ligència i eficàcia l'obra de Josep M. Benet, i jo vaig defensar l'obra de Xavier Romeu, *Estat d'emergència*, mentre Frederic Roda reservava la seva defensa per l'obra d'Alfred Badia, *Crònica desballestada*, i Albert Boadella reclamava l'interès per l'obra del grup Camaleó, i ens dolia a tots, perdre de vista una obra tan atractiva com a *Amagatall per a tres-cents conills*, de Francesc Barceló. [...] I he d'afegir que el jurat estava tan disposat a defensar les obres que votava que, en un

14. Vegeu supra nota 8.

15. Ricard SALVAT: «El Gran Teatro del mundo de hoy. Reflexiones sobre los premios de teatro y sobre el “Primer Premi de Teatre Català Ciutat de Sabadell”». Dins: *TeleleXprés*, 18/5/1971, p. 22.

incís, quan Ricard Salvat va preguntar si els que defensaven les obres s'atrevirien a defensar-les davant el públic, tothom va dir que sí. Frederic Roda va matisar només: «Ben entès, abans d'alçar-se el teló».<sup>16</sup>

El futur escènic de les deu obres seleccionades, segons la votació del jurat, va ser molt divers: el text de Benet, estrenat en règim comercial al Teatre CAPSA (1973) va ser globalment mal acollit per la crítica;<sup>17</sup> els de Romeu i Gomis van ser estrenats per Skunk i 6 × 7, dos grups independents de Terrassa, el 1972; la resta de textos —Badia (premi Josep M. de Sagarra 1971), Barceló, Carrion, Moix, Reig i el del grup El Camaleó— no es van arribar a representar, que jo sàpiga. Quant al de Muñoz Pujol, cal recordar que se'n va prohibir la representació un dia abans de l'estrena al Festival de Donosti el 1970.<sup>18</sup> El panorama és prou eloqüent de la minsa presència escènica dels autors catalans dels seixanta, limitada a textos que evidenciaven un determinat deute bàsicament cap al teatre èpic (tot i que, en el cas de Benet, la crítica insistís majoritàriament en el vincle estricte amb el realisme), i l'expressionisme. Cap possibilitat escènica, però, per al model de creació col·lectiva, que defensava El Camaleó, precisament quan la dramaturgia gestual i visual, que representaven Els Joglars —*Cruel Ubris, Mary d'Ous*— i l'emergent grup dels Comediants —*Non plus plis, Catacroc!*— va començar a cridar l'atenció de la crítica i el públic amb muntatges de caràcter col·lectiu. En aquest estat de comptes, tant Melendres com Teixidor van continuar manifestant públicament el seu suport i la seva confiança en un model de creació col·lectiva de base textual.

El juny de 1973, Melendres va publicar a *Primer Acto*<sup>19</sup> la ponència sobre *La creació col·lectiva*, que havia presentat a Madrid en una setmana dedicada al teatre universitari. Melendres deixava clar que la creació col·lectiva havia estat «objeto de grandes decisiones polémicas en los medios teatrales», i que havia obtingut «una extraordinaria difusión incluso —o sobre todo— en los países donde la creación individual encuentra mayores dificultades». As-

16. Maria-Aurèlia CAPMANY: «Dia rera dia. La utilitat dels premis». Dins: *Serra d'Or*, 141, juny 1971, p. 39. Vegeu també el comentari de Jaume Vidal Alcover: «Los días contados», dins: *Diario de Barcelona*, 21/5/1971, p. 4.

17. Enric GALLÉN: «Recepció de l'estrena professional de *Berenàveu a les fosques*». Dins: Josep M. Benet i Jornet: *Berenàveu a les fosques*. Barcelona: Edicions 62 (El Cangur Plus, 198), 1996, pp. XXII-XXIX.

18. Josep M. MUÑOZ PUJOL: *El cant de les sirenes*. Barcelona: Edicions 62 (Biografies i Memòries, 76), 2009, pp. 170-187.

19. «La creació col·lectiva». Dins: *Primer Acto*, 157, juny 1973, pp. 9-10.

senyalava també l'atracció que la creació col·lectiva tenia en els grups «más independientes», recordava la reacció contrària que els sectors conservadors francesos havien mostrat davant les primeres manifestacions i remarcava que «En cualquier caso, la no neutralidad ideológica y política de la creación colectiva parece fuera de toda duda». El més interessant de la seva reflexió era el tractament ortodox i singular del model de creació col·lectiva del grup El Camaleó:

El objetivo primordial de tales experiencias es conseguir un nivel de expresión personal lo más elevado posible (que concede una gran importancia a la expresión corporal), y, en el terreno de las relaciones con el público, unos efectos de provocación opuestos a la identificación que suele perseguir el teatro tradicional o al desarrollo de la actitud racional que caracteriza a la dramaturgia brechtiana. Otros grupos, en cambio, no han asumido este objetivo provocador y, sin negar por ello la necesidad de un mayor nivel de expresión personal, se han mantenido fieles a esta dramaturgia con el convencimiento de que la creación estrictamente individual se opone de algún modo a aquellos presupuestos. Este es, por ejemplo, el planteamiento del grupo El Camaleó, de Barcelona, que llevó a cabo, en 1971, la escritura y el montaje de la obra *Rebombari*. Esta experiencia no consiguió llegar a buen término, pero permitió a quienes trabajaron en ella descubrir una parte considerable de los problemas que plantea la creación colectiva. Me limitaré, aquí, a señalar las dos principales conclusiones que pudimos obtener.

En primer lugar, el papel fundamental que desempeñan en tales experiencias tanto los presupuestos ideológicos y estéticos del grupo (que evidentemente están estrechamente relacionados) como la homogeneidad en ambos niveles de las personas que lo integran. Esta homogeneidad es importante porque unas diferencias excesivas o bien pueden reintroducir subrepticamente las mismas divisiones que se pretendía destruir, o bien pueden dar lugar a un producto irregular desde el punto de vista de la calidad e incoherente desde el punto de vista de su contenido.

En segundo lugar, la necesidad absoluta de establecer un método de trabajo que no sólo rentabilice al máximo las aportaciones de cada individuo, sino que además las favorezca y potencie. Es indudable que el peso de una larga tradición de creación individual dificulta la elaboración de este método y su eventual aplicación.

El Camaleó no va arribar, així doncs, a materialitzar la seva proposta de creació col·lectiva en un context teatral, el de Barcelona especialment, en què al marge de l'aposta del Teatre CAPSA, d'alguns grups independents i d'al-

guna altra experiència professional com la relacionada amb l'estrena de *L'auca del senyor Llovet*, de Teixidor al Teatre Poliorama,<sup>20</sup> la presència del teatre de text en català a l'escena professional era cada cop més insignificant i gairebé circumscrita al que programava el Teatre Romea.<sup>21</sup> En aquest marc, Melendres va continuar defensant, tant des d'un punt de vista ideològic com estètic, l'opció de futur que podia representar la creació col·lectiva i d'aquí la valoració positiva de dues experiències estrangeres concretes: la «improvisación creadora» del Teatro Experimental de Cali, de la qual destacava el muntatge *Soldados* «sobre un texto de Carlos José Reyes», i la versió que el grup mexicà El Gesto, fundat per Eduardo Goycolea, va realitzar d'*El retaule del flautista*.<sup>22</sup>

Els plantejaments de Melendres van ser abonats i ratificats de manera immediata amb un escrit de Teixidor «para sentar las bases de lo que pudiera ser, entre nosotros, un trabajo de creación colectiva».<sup>23</sup> La reflexió, que era el resultat de la seva experiència en l'àmbit de l'escriptura, la direcció i la interpretació, «pretende ser contrastada y completada con otras reflexiones y experiencias. Es por tanto un trabajo polémico y como tal lo presentamos». La proposició reordenava les funcions de l'autor dramàtic convencional i analitzava els passos que caldria seguir en un projecte de creació col·lectiva. Un cop concretada la seva iniciativa, Teixidor va qüestionar determinats aspectes de dos muntatges recents de l'escena professional barcelonina: *Berenàveu a les fosques*, de Benet i Jornet, dirigit per Josep M. Segarra, i *Yerma*, de Lorca, a càrrec de Víctor García. D'una banda, considerava que si, en els dos casos, l'autor hagués tingut en compte l'espai previst, un cop acceptat, «habría redactado su texto en función de dicho espacio, sacándole más partido y aprovechando todas sus posibilidades»; de l'altra, recriminava que «el autor tradicional» imposés determinades directrius al director i als intèrprets fins al punt que el treball de l'equip artístic es limités a «interpretar» o materialitzar per regla general l'espectacle concebut pel dramaturg.

Com a cloenda, Teixidor resumia la seva iniciativa en els termes següents:

20. Va ser estrenada per la companyia de Ventura Pons (14/7/1972).

21. Enric GALLÉN: «Entre la supervivència i la institucionalització». Dins: *Romea, 125 anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1989, pp. 95-119.

22. «Teatro/eXprés. Dos experiencias de creación colectiva». Dins: *TeleleXprés*, 18/11/1973, p. 26.

23. «Teatro/eXprés. Tribuna abierta. Creación colectiva». Dins: *TeleleXprés*, 13/11/1973, p. 16.



Esta propuesta elimina al «autor» tradicional y lo substituye por especialistas que coordinan su actividad bajo el control del colectivo, ya que su trabajo puede ser discutido, analizado, y posteriormente modificado. Nadie puede ya imponer todas las directrices del espectáculo: las generales son decididas por el colectivo y las particulares de cada actividad por un especialista y supervisadas por el colectivo. El concepto de «autor» queda así diluído; el verdadero autor del espectáculo sería realmente el equipo artístico, ya que la propuesta apunta a una mayor división del trabajo y exige una mayor compenetración entre todos los miembros del equipo. Creo que ésta sería una forma racional de abordar la creación colectiva del espectáculo.

Se trata de superar el concepto de «autor» tradicional, pero no basta suprimirlo pura y simplemente: alguien tiene que realizar sus tres funciones [«hilvanar una historia»; «componer el guión para teatro»; «redactar los diálogos»], cada una de las cuales exige una formación específica y no puede ser desarrollada satisfactoriamente sin una preparación rigurosa. La función del «dramaturgo» [«compone el guión a partir de la fábula»] es, en este sentido, la de mayor responsabilidad comparable a la del director, ya que un texto es mucho más que unos diálogos y unas acotaciones: es sobre todo una acción dramática y una delicada estructura de elementos interdependientes.

Exposada a les acaballes de 1973, la proposta de Teixidor no va generar cap controvèrsia, però un any després, la qüestió de l'autor tradicional i la creació col·lectiva va generar de nou una certa remor a la premsa. Ara es posava en evidència un fet: les dificultats dels autors convencionals, joves i veterans dels seixanta, de ser representats malgrat la plataforma dels premis i la publicació dels seus textos (en segons quins casos). De 1968 ençà la situació havia canviat fins al punt que el premi de teatre Joan Santamaria 1972 havia estat declarat desert i el de la crítica de teatre *Serra d'Or* 1973 havia estat concedit al muntatge de *Mary d'Ous* d'Els Joglars. El debat, pròpiament dit, el va obrir Guillem-Jordi Graells i el va recollir immediatament Jaume Melendres. «Què en fem dels autors?», es demanava Graells, en no tenir constància o notícia de cap obra nova de Melendres, Romeu, Bordas o Gomis. En el cas de Benet, Graells es preguntava sobre el sentit de «retorn als orígens» de *Berenàveu a les fosques* i en el de Teixidor ho feia arran de les dificultats de representació de *La jungla sentimental*, «que ningú no sembla disposat a muntar». Mentrestant apareixien nous autors com Jordi Bergonyó, que havia guanyat el premi Sagarra 1973 amb *Por*, Joan-Lluís Bozzo i Joan Abellan, Graells puntualitzava:

Tot això respon, òbviament, a una crisi profunda, no caldria si no, que potser ens obliga a replantejar-nos seriosament el paper de l'autor teatral en un futur immediat, ja ara. En un recent col·loqui Melendres exposava que l'autor estava a disposició dels grups per fornir-los textos segons demanda, a partir de peticions concretes i detallades. Gairebé, semblava que oferís uns serveis com si es tractés d'un sastre, d'obres a mesura. No em sembla pas aquest el camí. Les darreres experiències, i no pas les nostres naturalment, indiquen fins a quin punt la imatge de l'autor tradicional, aïllat, que compon el seu producte autònomament, ha periclitat. Oferir com a sortida aquesta possibilitat d'esdevenir sastres, em sembla un pedaç. ¿Cal plantejar-se, doncs, de manera definitiva la necessitat ineludible que l'autor s'incorpori com un element més, com un dramaturg, a la vida i funcionament d'un grup determinat? És aquest un tema que apareix com un fantasma en discussions, taules rodones i entrevistes, però que no ens atrevim a precisar. Modestament, llanço un repte a autors, crítics i tots aquells implicats en el possible debat: ¿Què en fem dels autors?<sup>24</sup>

En la seva resposta publicada al suplement de teatre que coordinava a *TeleXprés*, Melendres va insistir en la idea de la desaparició de la figura de l'autor convencional, en tant que producte d'un determinat sistema polític, econòmic i social:

Esta figura responde —entre otras cosas, pero esencialmente— a los presupuestos políticos y económicos del «laissez faire, laissez passer», es decir, del liberalismo correspondiente a la fase competitiva del capitalismo occidental. En el mercado de textos existe una demanda —los empresarios— y una oferta, que encarnan los autores. El empresario busca obras, actores, escenógrafos, directores y combina estos diversos elementos tras un cálculo económico que tiene en cuenta —lógicamente— el nivel cultural del público, así como sus hábitos en el consumo de productos teatrales.<sup>25</sup>

En relació amb els possibles recels de Graells davant del fet que «se vea menoscabada la libertad artística del autor, su independencia artística», i que «los dramaturgos queden en una posición subordinada, que se “proletaricen”», Melendres tornava a reclamar la integració, que no dissolució, de l'autor «a un colectivo, y que a su vez este colectivo debe tender a la integración de un autor», perquè al capdavall:

24. «Premis, textos i autors». Dins: *Presència*, 323, 15/6/1974, p. 25.

25. «Teatro/eXprés. ¿Deben los autores convertirse en sastres?». dins: *TeleXprés*, 9/7/1974, p. 26.

La pregunta correcta no es «¿qué hacemos con los autores?», sino ¿cómo organizar una nueva división de las tareas propias de la creación teatral capaz de ofrecer productos a los únicos espectadores que pueden asegurar el futuro teatral?

Es el papel de todos el que debe cambiar, y sólo en una nueva concepción del conjunto de los elementos será posible hallar un papel —un puesto de trabajo— distinto para el autor. Y creo firmemente que esta nueva concepción debe caminar en el sentido de una mayor integración.

En un altre ordre, però, Melendres reconeixia també que la proposició de Teixidor <sup>26</sup> no havia rebut resposta, «acaso porque no insultaba a nadie, acaso porque todo el mundo considera la reflexión sobre el futuro un lujo asiático» i conclouia:

Tenía, sobre todo, la virtud de no plantear falsos problemas y de unir indisolublemente el destino de cada uno al destino de todos.

Aquest cop els articles de Graells i Melendres van merèixer la resposta de Xavier Fàbregas, <sup>27</sup> Ricard Salvat, <sup>28</sup> Maria-Aurèlia Capmany, Josep M. Benet i Jornet, i un cop més de Melendres, el qual va voler assenyalar la coincidència bàsica amb Graells en la valoració de l'autor dramàtic convencional:

Sería altamente deseable que los autores dramáticos abandonasen el tradicional aislamiento en que suelen —solemos— ejercer el trabajo de escritura de textos y se integrasen cada vez con mayor frecuencia e intensidad a los grupos teatrales para participar con ellos, desde dentro, en el proceso de creación de los espectáculos.<sup>29</sup>

Per a Melendres, no es podia parlar de «crisi» de l'autor, si es tenia en compte que autors com Benet, Teixidor, Romeu, Bergonyó, o el mateix Graells, que havia iniciat la seva carrera «en una de las tareas más específicas de este oficio: la adaptación de textos», no havien abandonat l'escriptura. Tanmateix assenyalaria que una altra cosa era la insatisfacció compartida pels

26. Vegeu supra nota 22.

27. «¿Qué hacemos con los autores?». Dins: *El Correo Catalán*. Dominical, 14/7/1974, p. 23.

28. Ricard SALVAT: «El “Dramaturg”, sus tareas y sus atribuciones». Dins: *Diario de Barcelona*. Dominical, 25/7/1974, p. 7.

29. «Teatro/eXprés. Polémica. La falsa crisis de los autores», *Tele/eXprés*, 27/8/1974, p. 30.

autors, directors, intèrprets i escenògrafs «más lúcidos» davant una determinada situació teatral:

Es precisamente la amplitud de esta insatisfacción lo que permite ser optimistas ante el futuro, lo que nos permite anunciar la muerte de un cierto teatro y el nacimiento —laborioso, duro— de nuevas formas dramáticas.

Este es, en todo caso —el de las nuevas formas dramáticas— el debate que propongo a nuestros hombres de teatro. ¿Qué es la creación colectiva? ¿Qué problemas suscita? ¿Cuáles son las experiencias llevadas a cabo hasta hoy entre nosotros? He aquí una cuestión que permitiría soslayar toda especulación retórica y entrar de lleno en el terreno de la práctica teatral.

En canvi, Capmany i Benet van qüestionar el nou rumb que havia de seguir el teatre català del futur, si s'havia de replantejar la funció de l'autor tradicional. Amb coneixement de causa, Capmany va respondre, entre escèptica i irònica, de manera prou expressiva:

L'autor, ens diuen, és una mitificació romàntica, fruit de la confiança en l'individu, seqüela d'un esperit liberal errat de comptes. Ara cal utilitzar el text com a música de fons, o com a acotacions al marge, o a tot estirar com a estímulo per a la capacitat creadora del grup.

A mi el projecte em sembla magnífic. Si arriba a bon port, naturalment. I és sobre l'arribada a port que tinc els meus dubtes. Més ben dit, tinc els meus dubtes que arribi a bon port sense un autor. La meua experiència particular sobre aquestes activitats cooperatives sempre ha donat el resultat següent: es reuneix la gent per recollir dades; es recullen dades; es discuteix; tothom hi diu la seva. Algú decideix que allò cal posar-ho negre sobre blanc i es proposa un dia determinat perquè tothom vingui amb una escena esbossada. Quan som al dia determinat tothom arriba ple d'idees, però amb les mans a la butxaca... tothom menys un, que ve amb uns quants papers escrits. De dues vegades una, aquest que porta uns papers amb unes frases amb subjecte, verb i complements es converteix en autor teatral.

Així és com jo he vist, i he de confessar que tinc una certa tendència a dubtar de les meravelles, com sant Tomàs, l'apòstol a qui s'hauria d'atribuir, com deia un meu professor de filosofia, l'origen de la psicologia experimental.<sup>30</sup>

30. «Dia rera dia. Parallogismes teatrals». dins: *Serra d'Or*, 182, novembre 1974, p. 53.

Al seu torn, Benet, després d'assenyalar la necessitat de no oblidar la situació històrica —«la muntanya d'obstacles que amordassa (*sic*) la nostra escena, muntanya del tot aliena a l'autor i, gairebé diria, al públic»; negava la crisi d'autors atès que Pedrolo, Capmany, Melendres, Teixidor, Gomis, Romeu i Sirera continuaven escrivint i anaven apareixent nous autors com Bergeño, Martínez Solbes, Abellan o Vilà Folch. Fonamentalment, Benet es mostrava contrari a acceptar la mort de «l'escriptor tancat a casa seva» enfront d'una nova concepció del teatre, alhora que qüestionava que els espectacles produïts per un col·lectiu «siguin tal cosa». Per a ell, l'actor, «suposat nou amo i senyor de l'escenari, que reivindica la seva sobirania, junt amb l'escenògraf, com ahir la reivindicava el director i abans-d'ahir l'autor, no acostuma a posseir encara la formació necessària —parlo de les nostres terres— per a participar de debò en una tasca de creativitat col·lectiva». I afegia:

I així passa que, en les seves reclamacions de llibertat, substitueix, potser ni sense adonar-se'n, la tirania de l'autor o del director per la d'un company-líder (nou director camuflat, nou autor camuflat) que imposa, en solitari, la seva concepció de l'espectacle. A vegades, donada la moda, en lloc d'un company, qui el mana és un escenògraf que ha imaginat determinat espai escènic i busca uns senyors que l'habitin amb els seus salts i bots suposadament lliures.<sup>31</sup>

Convençut que la figura de l'escriptor tradicional podia continuar sent «vàlida», «respectada per la comunitat» i «profitosa», Benet es mostrava escèptic sobre les possibilitats d'assoliment artístic de la creació col·lectiva en els termes següents:

La creació col·lectiva, sigui pel baix nivell d'alguns dels membres, sigui pel divisme d'alguns altres, em sembla, en la pràctica immediata, difícil, si és autènticament col·lectiva, o bé de resultats pobres en cas d'arribar a port. La col·laboració amb un equip en el qual cadascú té una missió diferent però en el qual és factible l'enriquiment mutu, això, ja és una altra cosa i pot donar excel·lents resultats.

Justament, uns mesos després de la polèmica suscitada per l'article de Graells, s'estrenava *La Setmana Tràgica* (10/1/1975), una mostra de creació

31. P. VERDÉS I JUNCADELLA (pseudònim de Josep M. Benet i Jornet): «Acotacions a la mandra». Dins: *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 262, setembre 1974, p. 1630.

collectiva del Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, amb text i direcció de Lluís Pasqual, l'assessorament històric de Graells, l'espai escènic i els figurins de Fabià Puigserver i la música de Josep M. Arrizabalaga. Un espectacle deutor dels del Théâtre du Soleil, que precedia les altres propostes de creació col·lectiva del nostre teatre. Primerament, *Camí de nit 1854* (1/12/1976), l'espectacle escrit i dirigit per Lluís Pasqual que va inaugurar el Teatre Lliure; en segon lloc, el projecte del *Rebombori* de 1971 del grup El Camaleó va ser assumit personalment per Jordi Teixidor que en va fer un nou text per a un espectacle que va dirigir ell mateix, *Rebombori 2*, i que va ser estrenat al Teatre Bartrina de Reus (5/5/1977) en el marc del Congrés de Cultura Catalana, que el va patrocinar.<sup>32</sup> La tercera proposta materialitzada va ser *Onze de setembre* (Cotxeres de Sants, 10/11/1977), amb text de Graells, que va compartir la direcció amb Josep Montanyès, a càrrec del Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants; el Grup d'Estudis Teatral d'Horta i el Teatre de L'Escorpí. En editar el text, Graells va defensar el seu paper com a «autor», segons uns paràmetres molt semblants als assenyalats en el seu moment per Melendres i Teixidor:

En efecte, des de la idea inicial fins a la forma definitiva que ha pres aquest text hi ha hagut la intervenció fonamental d'una trentena de persones per a les quals, jo inclòs, aquestes planes són només una base funcional, un punt de partida de quelcom més complex i complet: l'espectacle. No és que m'avergonyeixi o em desresponsabilitzi del meu treball. Senzillament, a l'hora d'estrenar-me com a «autor» m'he volgut mantenir fidel a la curta trajectòria professional on, al costat del muntatge i la direcció, la meua especialitat ha estat l'elaboració de textos, o haver-hi participat, segons mètodes no convencionals. I això, no per afany de modernitat, sinó com a resposta a les necessitats que té plantejades el nostre teatre i a la recerca de noves possibilitats dramaturgiques.<sup>33</sup>

32. Jordi TEIXIDOR: *Rebombori 2*. Barcelona: Edicions 62 (El Galliner, 41), 1978. Teixidor va disposar aquest cop, a més de la monografia de Moreu-Rey d'un treball d'Oriol Pi de Cabanyes, «Dos textos inèdits sobre els rebomboris del pa de 1789», que es va publicar a la revista *Miscellanea Barcinonensia*.

33. [Pròleg] dins Guillem-Jordi GRAELLS: *Onze de setembre*. Barcelona: Edicions de La Magrana, 1977, p. 9. Vegeu també el pròleg a *Travessa-deserts*. Mataró: Edicions Robrenyo de Teatre de tots els temps, 12, 1977, en què reflexionava de nou sobre la crisi de l'«autor teatral» convencional.

On hem de situar Melendres, en relació amb la creació teatral, en els anys posteriors a la mort de Franco? On van anar a parar les possibles realitzacions de creació col·lectiva? En un context de lenta reconstrucció del món teatral professional i independent, Melendres va reaparèixer com a «autor teatral». En col·laboració amb Joan Abellan va escriure *El collaret d'algues vermelles*, que va ser guardonada amb el Premi Ciutat de Granollers 1978. En el pròleg a l'edició, els dos justificaven el procediment seguit de demanar «asil a una ficció inventada per altri», en aquest cas, una novella de «sentiments», *Manon Lescaut*, de Prevost, la qual, a diferència de *La dama de les camèlies*, de Dumas, tenia «una estructura èpica, i no aristotèlica». Conscients que podien ser acusats de poc originals, van aprofitar l'avinentesa per parlar de la situació del teatre català, i concretament de la dels autors dels seixanta:

Doncs bé, deixant de banda la provada vocació vampiritzadora del teatre, podríem alludir també a una real dificultat dels dramaturgs catalans a l'hora d'inventar històries. Es tracta, probablement, d'una situació circumstancial, lligada a l'evolució de la societat, a la transformació política i cultural. Però el fenomen és general. Repassem la nòmina, si no: el llarg silenci de Jordi Teixidor (el més professionalitzador dels dramaturgs catalans), la llarga migdiada d'autors com Xavier Romeu, Ramon Gomis, Alexandre Ballester. D'altres continuen escrivint, és clar. Però Josep M. Benet i Jornet o bé reincideix en els seus vells, coneguts temes o, en la seva darrera obra, *Descripció d'un paisatge*, es refugia en un argument inventat per un grec, difunt des de fa segles. Salvador Espriu recopia, amb la calligrafia que li és pròpia, el vell mite de Fedra. I el mateix fa en llengua castellana (però sempre des de Catalunya), Ramón Gil Novales. No. No sabem inventar històries. O no ens hi atrevim. I potser no és cap mal.<sup>34</sup>

Fins a quin punt no sabien «inventar» històries els autors dels seixanta? Una part d'ells es trobava en hores baixes de creació, com també devia succeir en altres àmbits del teatre europeu. Hi ha un aspecte, però, que paga la pena d'anotar: els autors que van continuar escrivint van encetar nous camins en les respectives aventures teatrals. Ho van fer Ballester, Benet, Gomis, Siera, Teixidor... Els nous temps, de la transició cap a la democràcia van marcar un nou «escenari» i uns nous plantejaments; algunes de les experiències realitzades, tant les reeixides com les fracassades o les no suficientment de-

34. J[ Joan ] A[ BELLAN ]-J[ aume ] M[ ELENDRES ]. «Un viatge, un desig». Dins: *El collaret d'algues vermelles*. Barcelona: Edicions 62 (El Galliner, 52), 1979, pp. 12-13.

senvolupades (les de la creació col·lectiva, posem per cas), començaven a ser aigua passada. S'obrien uns nous horitzons:

Por ejemplo, la última obra de Benet i Jornet, *Descripció d'un paisatge* es de franca ruptura con respecto a su obra anterior, a parte de tener gran calidad literaria y teatral. Eso prueba que la adaptación a la nueva época no es sólo una pretensión, sino constituye ya una realidad. Escribimos de manera diferente a como lo hacíamos antes. Está también el caso de *El collaret de algues vermelles*, que hemos escrito Abellan y yo. Escrita a partir de una idea no teatral, hemos hecho un esfuerzo de adaptación para encontrar nuevas formas dramáticas, más ricas y complejas de las que utilizábamos necesariamente bajo el franquismo. El hecho de que hayamos adaptado una novela no indica una crisis de autores sino puede ser todo lo contrario porque, en realidad, ha sido una práctica habitual en los autores de teatro.

Lo menos importante es el origen de una obra, lo que importa son los resultados.<sup>35</sup>

Perquè alguns dels autors dels seixanta van anar derivant amb el temps cap a uns plantejaments teatrals que els allunyaven dels orígens; un procés de desenvolupament lògic i natural en tant que expressió d'una generació d'«éssers mutants, intel·ligents».<sup>36</sup> Al marge de la seva col·laboració amb Abellan, Melendres va trigar temps a reprendre la seva activitat d'autor, tanmateix em fa l'efecte que la seva idea de creació col·lectiva la va poder veure «realitzada», en part i amb el temps, en la seva tasca docent a l'Institut del Teatre:

Iniciado con un taller de cuarto curso de interpretación (con tres actrices y dos actores del Institut del Teatre), este montaje responde a la convicción de que el texto dramático no tiene nada de literario por el hecho —tan simple como esencial— de que sólo puede ser entendido cuando lo encarnan los actores, y que la «interpretación» que el director hace de él cuando lo lee no es más que una mera hipótesis interpretativa que, en el mejor de los casos, no será confirmada en los ensayos. Así pues, el trabajo a mitad de camino entre la pedagogía y la exploración —dos ámbitos que habría que volver a unificar—, se basó en los dos siguientes axiomas:

35. «Jaume Melendres, autor», dins Joaquim IBARZ-TOMÀS DELCLÒS: «Encuesta: los motivos de la crisis teatral (I). Los autores catalanes no estrenan», dins: *TeleXprés*, 11/6/1979, p. 25.

36. «Una generació mutant». Dins: *Pausa*, 9-10, setembre-desembre 1991, p. 29.



– El director [Melendres] decide poner en escena el texto [*Els treballs i els dies*, de Michel Vinaver] precisamente porque su sentido no le acaba de parecer claro.

– Para encontrar este sentido oculto que la lectura no le proporciona, el director recurre a los actores, devolviéndoles su condición de creadores y convirtiéndose él mismo en un co-intérprete. [...]

No son las marcas del director las que dan sentido a un texto; bien al contrario, cuando los actores buscan con sus cuerpos el sentido del texto y escuchan la voz de la mirada que los oye desde fuera, las escenas quedan marcadas por sí mismas. El sentido hallado por los actores en el manuscrito ordena el espacio, determina las distancias, el *tempo* de cada gesto o desplazamiento dando lugar a una coreografía que incluso puede resultar comprensible —tal como pudimos comprobar en las representaciones milanesas— a quienes no conocen la lengua bífida (oral y gestual) de los intérpretes.<sup>37</sup>

## A tall de conclusió

Intentar analitzar i comprendre, des de la nostra perspectiva actual, les vicissituds i dificultats de representació dels autors dels seixanta/setanta i les comptades propostes materialitzades de creació col·lectiva, malgrat el suport crític i teòric de Jaume Melendres, demana conèixer prèviament i al detall la complexa etapa històrica i cultural que arrenca a finals dels seixanta i arriba fins a pocs anys després de la mort de Franco. Estic parlant d'un context caracteritzat per la presència en la cartellera barcelonina d'un teatre professional i independent constituït majoritàriament per companyies, intèrprets i muntatges de procedència madrilenya/espanyola amb una petita representació d'un teatre català de text de poca volada o ambició literària, amb excepcions com la representació puntual d'alguns «joves» autors —Teixidor, Benet, Ballester— en teatres com el CAPSA, el Poliorama o la Sala Villarroel, i amb el contrapunt de la dramaturgia no textual de Comediants i sobretot d'Els Joglars com a eix de referència i representació pública del «nou» teatre català.

37. Jaume MELENDRES: «¿Era una utopía la creación colectiva? Notas sobre el trabajo de escenificación de *Els treballs i els dies*». Dins: *ADE*, 80, abril-juny 2000, p. 182.

Així les coses, enfront d'una realitat indefugible com l'assenyalada, pels volts de Nadal de 1979, el panorama teatral de Barcelona oferia tres altres contrapunts diferenciats de caràcter textual i en català: *Descripció d'un paisatge*, de Benet i Jornet, pel Teatre Estable de Barcelona (Teatre Romea); *Les tres germanes*, de Txèkhov (Teatre Lliure) i *Batalla de cambra*, de Martin Walser, a càrrec de la Companyia Adrià Gual (Orfeó de Sants). Poca cosa més, però potser era molt, atès el moment, quan justament s'era a les envistes d'una important reorganització de l'escena barcelonina i catalana. Que era, al capdavant, el que el conjunt de la professió teatral desitjava i esperava.

