

# Manifest d'adhesió al pensament de Jaume Melendres, escenificador

Joan Castells

Institut del Teatre

Jaume Melendres va ser un director d'escena o escenificador, com ell considerava més adient d'anomenar l'ofici. L'exercici d'aquesta activitat va ser al llarg de la seva carrera ben peculiar perquè, de fet, trenta-dos títols van ocupar un escenari guiats per la seva batuta, però d'aquest repertori, la majoria d'obres (vint-i-sis) han estat vinculades a la pedagogia teatral. Llevat dels diversos terrenys de jocs de l'Institut del Teatre —La Cuina, l'Adrià Gual, l'Alegria, la Casa de la Caritat— al llarg de trenta-dos anys de professió com a director d'escena només cinc obres seves han ocupat escenaris més o menys professionals: *Crac o la irresistible caiguda del teatre vertical* (teatre de l'Orfeó de Sants, 1977), *Les llàgrimes amargues de Petra von Kant* (Regina, 1980), *Vides íntimes* (Atlàntida de Vic, 1992), *Frec a frec* (Ateneu Igualadí, teatre de Salt, Club Capitol i Teatre Bartrina, 2002), *Els jambus* (plaça Vallmitjana de Barcelona, 2008) i *Pària* (Espai Brossa, 2009). La temporada 2005-06 va rebre l'encàrrec de dirigir *Aurora De Gollada* de Beth Escudé dins de la programació del T6 del Teatre Nacional de Catalunya però hi va renunciar responsablement perquè no creia prou en l'obra. En alguna ocasió els treballs realitzats amb alumnes van tenir vida més enllà del món pedagògic. És el cas de *La importància de ser Frank* que va fer temporada al Teatre Condal i al Romea de Barcelona el 1993 i de dos muntatges que van viatjar: *El treball i els dies* (Teatro Grassi de Milà, 1999) i *Agamèmon* (Antic Odeon de Pafos, 2001).

Des dels anys vuitanta s'imposa la figura del director d'escena com el personatge de més èxit d'una producció però Jaume Melendres, bon gestor de la seva pròpia biografia, defuig l'èxit, la fama, la notorietat i decideix no formar part d'aquest «món del teatre». Centra la seva activitat professional a l'entorn del pensament teatral amb una actitud intel·lectual oberta que el porta a fer una bona simbiosi entre la teoria i la pràctica.

## El repertori: de la paròdia a la paradoxa

Malgrat aquestes circumstàncies la seva obra com a director manifesta una visió ètica i estètica del teatre. Per a ell, la paròdia és el motor formal que mou l'aparell crític amb una perfecció semblant als millors ginys i que permet transitar per tots els mecanismes dramàtics. D'aquí ve la tria de tres autors com: Noel Coward (*Vides íntimes*), Oscar Wilde (*La importància de ser Frank*) i John Boynton Priestley (*Ha vingut un inspector* i *El temps i els Conway*) i George Bernard Shaw (*El seductor*). L'obra de tots quatre engrandeix la paròdia i la completa amb implicacions sociològiques i psicològiques. El joc dramàtic de les seves peces esdevenen models d'una part important del teatre del segle XX i, també, influencien notablement la narració cinematogràfica.

*La importància de ser Frank* és una metaparòdia, una paròdia de paròdies: la paròdia d'un "melodrama realista" que és, en ell mateix (sovint de manera involuntària), la paròdia d'una tragèdia que ja va néixer amb Tèspis com un odis individual al costat (*para*) del cant col·lectiu del cor dionisiac. *La importància de ser Frank* es troba, doncs, al final d'una llarga cadena de deformacions progressives de formes artístiques anteriors. De depuracions formals.<sup>1</sup>

En el programa d'*El temps i els Conway* (2004) escriu:

Sota la brillantor del text d'Oscar Wilde, sota la seva comicitat sísmica, sota el rutilant desplegament de jocs i enginyers verbals, ¿hi podem trobar alguna cosa més que una magistral paròdia del gènere? ¿No podria ser que als gèneres canònics els poguéssim aplicar aquell avís dels passos a nivell francesos sense barreres, segons els quals «Un tren pot amargar-ne un altre»? ¿Hi passa un drama —a alta o baixa velocitat— per darrere de cada alta o baixa comèdia? ¿Tenen rostre les màscares? ¿Engendra veritables sentiments la simulació, lírica o grotesca, tant és, de les emocions? ¿Escenografiem l'ideal i idealitzem l'escenografia? ¿És útil per a l'art actoral la frase de Wilde «en matèries importants, compta molt més l'estil que la sinceritat»?

Al llarg de la producció de Melendres com a escenificador veiem una consolidació i un aprofundiment en el terreny del món paròdic. És per aquest

1. Jaume MELENDRES (1998): «La importància de les formes», pròleg a *La importància de ser Frank*, d'Oscar Wilde. Barcelona: Institut del Teatre.

motiu que la completa amb autors francesos com Eugene Labiche (*El més feliç dels tres* i *La meua Ismènia*) i George Feydeau (*Frec a frec*) i que quan es planteja fer un Brecht triï *El casament dels petits burgesos*. L'autor alemany guia Melendres cap a una visió ampliada del món farcesc i el mena pel camí de la “paradoxa”, terme clau per entendre la seva concepció teatral. Aquest edifici de pensament melendrià té una clau de volta en *La paradoxa del comediant* (1830) de Diderot, peça imprescindible per entendre els valors narratius —èpics— del teatre posterior.

En llegir-la (*Mare Coratge*), poden constatar que el brechtianisme no és altra cosa que l'aplicació de l'elemental operació intel·lectual anomenada *Paradoxa*. B.B. la practica d'una manera que podríem qualificar d'intuitiva, des de la seva edat més tendra fins a la redacció, l'any 1925, d'*Un home és un home...* a partir d'aquesta obra, la paradoxa deixarà de ser un simple recurs provocador i apareixerà com una categoria estretament lligada a la noció de distanciament —*Verfremdung*— per no dir sinònims a ella. Paradoxa és, en efecte, una afirmació «que sembla contrària al comú sentir però que de fet és exacta». És, precisament, l'estat de *paradoxa permanent* a tots els nivells, des dels textuals als estrictament escènics [...]

En recórrer a l'ús constant de la paradoxa *a tots els nivells* el que Brecht exigeix és, al capdavall, ben senzill: que com els botiguers prudents, l'espectador examini a contrallum els bitllets valuosos per tal de descobrir-hi la seva veritable entranya.<sup>2</sup>

El pròleg que acabo de citar és escrit el 1976. Vint-i-quatre anys després, l'any 2000, fa una síntesi sàvia de la definició de paradoxa en un manual, *La direcció d'actors*, obra molt clarificadora dels termes comuns que formen part del saber de l'actor i que són emprats en el diàleg amb el director d'escena a la sala d'assaig.

*Paradoxa*, Afirmació no coincident en la doxa —el dogma o que sembla contradir la lògica elemental: per fer que la gira d'un llençol es vegi del dret, cal posar-lo a l'inrevés; al rugbi, l'única manera de fer anar la pilota cap endavant és tirar-la cap enrere. L'ús de la paradoxa és consubstancial a un teatre que pretengui canviar els judicis previs dels artistes i dels espectadors sobre ells mateixos i sobre el funcionament dels mecanismes.<sup>3</sup>

2. Jaume MELENDRES (1976): «Brecht, o com detectar moneda falsa», pròleg a *Mare Coratge*. Mataró: Edicions Robrenyo, Teatre de tots els temps, núm. 6.

3. Jaume MELENDRES (2000): *La direcció dels actors, diccionari mínim*. Barcelona: Institut del Teatre, Escrits teòrics núm. 9.

El repertori melendrià es complementa d'una banda amb títols clàssics: *Agamèmnon* d'Èsquil, *Tartuf o l'impostor* i *L'impromptu de Versailles* de Molière, *Els actors de bona fe* de Marivaux, *L'home de la flor a la boca* de Pirandello i *El pare i Pària* de Strindberg, i de l'altra, amb obres de contemporanis trencadors: *Les llàgrimes amargues de Petra von Kant* de Fassbinder, *El treball i els dies* de Vinaver i *La nit just abans dels boscos* de Koltès, entre d'altres.

### L'aprenentatge a la direcció d'escena dels anys setanta

Melendres s'estrenà com a director d'escena l'any 1977 amb *Crac o la irresistible caiguda del teatre vertical* onze anys després d'haver escrit el seu primer text dramàtic, *Defensa índia de rei*. Forma part d'una generació de directors d'escena que arriben a aquesta activitat a partir de la política i representen un trencament tant en les intencions com en el mètode de treball dels qui programaven els teatres tradicionals (Romea, Poliorama, Español, etc.). Però també s'allunyen dels plantejaments ideològics de l'anomenada «gent de l'ADB» (Agrupació Dramàtica de Barcelona) que protagonitzaven una renovació de l'escena catalana, especialment barcelonina, des del Palau de la Música Catalana.

L'aprenentatge en la direcció escènica d'aquesta nova generació de directors, amb noms com ara Josep Anton Codina, Feliu Formosa, Josep Montanyès, Ricard Salvat, entre d'altres, va anar acompanyat d'unes circumstàncies molt concretes. Eren pares i fills del moviment que es va anomenar, amb una forta càrrega política, «teatre popular». Pretenien l'ampliació i la diversificació del públic per tal de fer-li arribar unes noves idees. «El contacte amb aquest públic s'establia a través dels centres ja existents: centres parroquials, clubs de joventut, organitzacions recreatives, culturals, socials, col·legis, etc. Tan aviat es podia trobar un públic de joves més o menys sensibilitzats, com un públic immigrant, ratllant l'analfabetisme, com un públic menestral d'èdat mitjana, molt deformat per altres representacions de teatre de “parròquia”».<sup>4</sup>

Sovint l'estímul de l'escenificació era fruit de problemes d'ordre tècnic: la manca de condicions dels locals on s'havia de representar (algunes vegades a l'aire lliure, damunt cadafals, d'altres en sales sense escenari, a peu pla, mol-

4. Jaume FUSTER (1970): pròleg a *El retaule del flautista* de Jordi Teixidor. Barcelona: Edicions 62, El Galliner, 3.

tes sense teló, sense bastidors, sense tramoia) i les dificultats de la instal·lació i del transport. Calia una adaptació plàstica dels muntatges als escassos mitjans econòmics i tècnics.

Una bona mostra de la incidència d'aquestes circumstàncies la trobem en l'obra *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya* que en motiu del cinquantenari de la mort de Layret van escriure Maria Aurèlia Capmany i Xavier Romeu el 1970. La difusió d'aquesta obra de teatre document es va haver de fer des de la clandestinitat i aquest fet va obligar a fer una escenificació molt particular. Maria Aurèlia Capmany ho expressa d'aquesta manera en referir-se al *com* del muntatge: «En el teatre més que en qualsevol altre gènere es produeix la servitud dels mitjans. L'espai escènic, la presència del públic, el temps i els executants en determinen la fórmula. Vam decidir, doncs, iniciar aquesta experiència teatral amb els següents elements: (actors: 6 homes i 2 dones; 8 cadires; 1 taula)».<sup>5</sup>

Jaume Melendres participa d'aquest muntatge com a actor al costat de Feliu Formosa, Joan Rendé, Jordi Teixidor, Ramon Teixidor, Miquel Rodamilans, i les actrius Maria Plans i Pilar Codina. La direcció escènica del *Layret* va ser de Josep Anton Codina, un home savi i un director pràctic i enèrgic capaç, després d'argumentar, de fer volar una cadira pel cap d'un actor. Possiblement d'aquesta necessitat de ser simple en la utilització d'elements per a l'escenificació, Melendres en treu els primers ensenyaments com a director.

*Crac o la irresistible caiguda del teatre vertical*, codirigida amb Joan Abellan i Frederic Roda, és programada per l'Associació d'Actors i Directors i Professionals autònoms i va inaugurar la «Campanya Municipal de Teatre 77, per un teatre al servei del poble» a la qual no es va adherir l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle de caire anarquista per desavinences polítiques. L'obra, estrenada al teatre de l'Orfeó de Sants al maig d'aquell any, la va representar la companyia Xocolata amb Melindros, integrada per persones que se sentien compromeses amb la situació política.<sup>6</sup> Com a reclams

5. Maria Aurèlia CAPMANY i Xavier ROMEU (1992): *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*. Barcelona: Institut del Teatre, Biblioteca teatral, núm. 80.

6. Reprodueixo a tall de testimoni la fitxa artística: *Interpretació*: Nadala Batista, Anna Rosa Cisquella, Rasa M. Espinet, Alfred Lucchetti, Francesc Lucchetti, Glòria Llopart, Magüi Mira, Bartomeu Olsina, Noli Rego, Jordi Turró. *Escenografia*: Jaume Batista, Antoni Subirats. *Escenari*: Pep Lucchetti. *Llums*: Joan Shrich. *Coreografia*: Freddy Dalton. *Música*: La Trinca, Francesc Borrul. *Textos*: Josep M.

publicitaris es van exhibir les frases següents: «El suïcidi d'una estrella i una cançó telefonada; inèdites relacions entre una vedette i el senyor Xiringats i dos strep-teasses interromputs, innovació eròtica». Xavier Fàbregas en va fer un crítica molt negativa al diari *Avui* el dia 25 de maig. M'estalvio els qualificatius i cito les darreres frases de l'escrit: «La Campanya municipal ha començat malament; ara que és en bones mans, a les mans que li cal ser. Però a aquestes mans cal exigir-los energia, i rigor. Rigor intel·lectual i rigor dramàtic. Encara som a temps de rectificar».<sup>7</sup>

## El paper de l'escenificador

De fet, Melendres es va formar teatralment treballant en aquestes circumstàncies tan, per què no dir-ho, compromeses socialment. Això li va donar una visió del teatre com a servei públic que mai no abandonaria. Tanmateix, em costa de trobar cap altre nom que amb una llista tan breu de títols hagi generat tant de pensament sobre aquest tema en el panorama del teatre català de tots els temps. Els seus articles, les seves conferències i la seva bibliografia —especialment *La teoria dramàtica*—<sup>8</sup> representen un treball de síntesi extremadament útil a final de segle xx. Melendres va treballar per ser bon coneixedor de totes les teories de l'escenificació quallades en la història del teatre i manifestades amb molta més intensitat al llarg del segle xx:

Vaig voler viatjar a través de la teoria... va ser tranquil·litzador constatar que el llistat de les persones que havien reflexionat sobre el teatre tenia, tirant molt llarg, un miler de noms —sense comptar, és clar, els crítics dels diaris, la producció dels quals no sempre podem incloure al capítol de la reflexió... Aviat vaig descobrir un fet realment singular en la història de la cultura. Deixant de banda alguns filòsofs com Aristòtil, Plató, Agustí d'Hipona, Nietzsche, Hegel o Kierkegaard (gent respectable: no es dedicava a posar en escena les seves fantasies) la immensa majoria de teòrics del teatre són creadors: la teoria dramàtica ha estat formulada, sobretot, per persones

---

Benet, Josep M. Carandell, Jordi Coca, Iago Pericot, Josep Sanchis, Santiago Sans, Manolo Vázquez Montalban. *Dramatúrgia i direcció*: Joan Abellan, Jaume Melendres, Frederic Roda.

7. Xavier FÀBREGAS (1995): *Teatre en viu (1977-1982)*. Barcelona: Institut del Teatre, Monografies de Teatre, núm. 34.

8. JAUME MELENDRES (2006): *La teoria dramàtica, un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona: Institut del Teatre, Escrits teòrics, núm. 11.

dedicades a la pràctica, fins al punt que el terme mateix de «teoria del teatre» va ser inventat, l'any 1657, pel capellà francès François Hédelin d'Aubignac en un llibre intítulat (oh, paradoxa!) *La pràctica del teatre*.<sup>9</sup>

Melendres s'ha referit diverses vegades a la dialèctica que s'estableix entre la labor del director d'escena i el treball de l'actor. Podem obrir una primera reflexió sobre aquest tema fixant-nos en el títol de tres articles publicats a la *Revista de la ADE* però esparsos en el temps: «La relación del director de escena con el actor —ni amos ni esclavos» (1991); «¿Es realmente necesario fusilar a los directores?» (1996), i «El entrenador sin equipo o la renuncia de escribir la historia del futuro» (2004). Esclavatge, afusellament i renúncia, tres conceptes que emmarquen una turbulència. El principi més clar del pensament de Melendres, pel que fa a aquest tema, és la preeminència ètica i estètica de l'actor. En les relacions de treball dels tres agents principals de la creació teatral, —l'autor, el director d'escena i l'actor— aquest darrer és el que ocupa el primer lloc. Durant el segle xx s'ha anat imposant una concepció de preeminència de la figura del director, possiblement el darrer perfil professional que ha aparegut a escena.

Mentre que el paper de l'actor ja figura en el llibre de *Gènesi* en forma de serpent, l'ofici de director té escassament 130 anys (els Meininger, 1874) i, per tant, no podem estar segurs que sigui l'estructura que garanteixi l'estabilitat de l'edifici d'una creació teatral. Una reflexió semblant l'expressen actualment alguns pensadors pel que fa a la professió de mestre, responsable de l'alfabetització dels infants d'un país, i a l'entorn del qual la societat industrial ha tingut necessitat d'establir horaris acadèmics d'acord amb la jornada laboral dels treballadors. Igual que el mestre, el director d'escena ha esdevingut un interlocutor còmplice de la indústria. Els dos oficis són massa recents per donar-los la categoria de fonamentals i ambdós són conseqüència de les necessitats de la societat industrial que actualment s'està transformant en l'era del coneixement. Tanmateix encara hi ha indicis que, de moment, una part del món encara no se n'ha adonat, i està imposant el terme d'indústria cultural quan ja resulta un terme obsolet a no ser que faci referència al negoci que genera o pot generar la cultura.

El punt de partida és una reflexió òbvia però tan elemental que la fa oportuna i clara:

9. Jaume MELENDRES (2009): *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*. Lleida: Punctum & Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral.

Seria banal recordar-ho si no fos perquè avui dia se sol oblidar que cap autor —ni bo ni dolent, ni antic ni modern— ha escrit per al director d'escena; i ni tan sols contra ell. Tots els autors han escrit i escriuen perquè uns éssers emmascarats donin sentit, algun dia, a una ficció ajornada, que mai es duu a terme en el mateix moment de la seva invenció.<sup>10</sup>

En un altre article titulat *Cómo enseñar a amantes y jinetes*, en el qual, i com a pedagog, respon a la pregunta: ¿què cal ensenyar a una persona que es vol formar com a director d'escena?, Melendres torna a insistir en les conseqüències del seu treball sobre l'actor:

Ensenyar un director és ensenyar-li a treballar la matèria actoral amb instruments verbals.<sup>11</sup>

Aquesta afirmació és la conclusió després d'haver analitzat el paper que ha de representar en un pla d'estudis<sup>12</sup> per a directors matèries tan de sentit comú com Escenografia; Il·luminació, Història del teatre, Dramatúrgia, Història de l'art contemporani. Assumits tots aquests coneixements una persona encara no té la capacitat fonamental que el converteix en director d'escena.

Louis Jouvet parla de l'ofici del director perquè és possiblement el pensador que va formular les principals preguntes sobre el tema i, possiblement, també les més encertades. Per a aquest pedagog francès, el director d'escena és: jardiner dels esperits, doctor de les sensacions, llevadora de l'inefable, manya de les situacions, cuiner dels diàlegs, majordom de les ànimes, o rei del teatre i criad de l'escenari. El director d'escena és com un amant perquè aconsegueix el seu propi plaer del plaer dels altres. Totes aquestes respostes en forma de qualificatius pertinents acabaven sent trets que es perden a l'aire. Melendres, un mestre de la síntesi, fa diana d'un sola tirada:

10. Jaume MELENDRES (1991): «La relación del director de escena con los actores. Ni amos ni esclavos», *Revista de la ADE*, núm. 23, novembre, p. 46-47.

11. Jaume MELENDRES (1990): «Cómo enseñar a amantes y jinetes», *Revista de la ADE*, núm. 15, p.17.

12. «Pensant que un pla d'estudis per a directors és sempre un manifest artístic, una aposta sobre el futur del teatre en el seu conjunt, una aposta que inclou també als actors, als autors; a l'equip sencer de persones —mortes o vives— que participen en la creació teatral, és impossible, dic, inventar plans de formació de directors des de la neutralitat estètica i ideològica.» Jaume MELENDRES (2004): «El entrenador sin equipo o La renuncia de escribir la historia del futuro», *Revista de la ADE* núm. 100, pp.229-230.



La tasca essencial del director d'escena és dirigir actors. La seva feina no consisteix en explicar el personatge, ni en imposar la seva "lectura" del text per davant de la de l'actor considerat inferior, sinó a establir amb ell les fronteres de la seva llibertat [...] Perquè, en realitat, el director d'escena no és cap altra cosa que un genet que cavalca un cavall esfereït i, per tant, ha d'aprendre a menar-lo, sabent que no hi ha cap teoria del genet sense una teoria prèvia del cavall i que, al cap i a la fi, els cavalls sense genet sempre acabaran arribant a uns llocs on mai no arribaria un genet sense cavall.<sup>13</sup>

Des d'aquesta perspectiva el treball de l'escenificador consisteix en des-  
pertar i organitzar l'activitat creativa dels actors. Assajar no significa que els actors s'empassin a la força una determinada concepció —idea i pla de moviments— establerta a priori sinó posar-la a prova tenint ben present que sempre hi ha diversos mars per arribar a port.

Anteriorment hem fet esment del paper que la mal anomenada indústria cultural vol atribuir al director d'escena en el procés de producció d'un muntatge. S'ha generalitzat un model de companyia amb rols ben diferenciats segons un escalafó que només té en compte els «sistemes de producció». Al vèrtex de la piràmide hi ha la inversió econòmica —institucional o privada— i per sota un esglaonat de responsabilitats i d'interlocutors perfectament controlats. La base, el més allunyat de la cúspide, s'ha convertit en el lloc de l'interpret. Com en d'altres estructures, l'organització té més força que la funció. Aquest criteri té la mateixa absurditat com si algú, per rendibilitzar l'eficàcia del cos humà, atribuís al sistema digestiu la funció del sistema respiratori o sanguini.

En les arts escèniques l'escalafó només és raonable quan té un sentit dramàtic. És evident que s'estableix tradicionalment una relació de poder entre una supervedet i les vedets; i entre aquestes i les coristes però és una relació fingida implícita en el gènere, posem per cas, de la revista. Aquest fet, llevat d'alguns casos famosos d'atacs de banyes escèniques que han portat a autèntiques escaramusses convertint els camerinos en camps de batalla, té una lògica assumida per les parts. Però tot se subverteix quan el rol de supervedet l'assumeix el productor o aquesta figura anomenada «director del teatre» que cada vegada s'assembla més a la figura de l'«encarregat que feia funcionar la fàbrica» i que era vilipendiat amb l'expressió «la veu de l'amo». Les conseqüències d'aquest panorama són múltiples perquè s'interfereixen en la creació. Els calendaris d'assaigs es programen segons els pressupostats, no els que se-

13. Jaume MELENDRES (1991): «La relación del director de escena con el actor (ni amos ni esclavos)», *Revista de la ADE*, núm. 23, pp. 46-47.

rien necessaris. El treball propi de l'interpret té múltiples interferències; el vestuari, posem per cas, és dissenyat i confeccionat setmanes abans de començar els assaigs i l'actor no té altre remei que revestir-se d'un personatge que ha concretat un figurinista. L'aparició de la figura del *freelance* en forma de director d'escena, d'escenògraf, d'actor, etc., contractat per una empresa, ha suposat un pas enrere en el concepte de «companyia teatral».

El 2004 Jaume Melendres ja feia una radiografia que diagnosticava aquesta realitat i ho feia no amb termes socioeconòmics —camp en el qual era molt competent— sinó parlant de l'essència de l'ofici de director a les proximitats del segle XXI. Després de passar revista a conceptes sobre l'ofici del director d'escena de Jovet, Stanislavski, Copeau, Appia, Meyerhold, etc. escriu:

Els nostres predecessors no van trobar la resposta positiva (què cal fer, què cal saber exactament), però van trobar-hi la negativa: no ser freelancers, una condició tal volta interessant per a un fotògraf o per a un reporter, però no per a nosaltres. Encara que sense saber gaire cosa, si vol ser alguna cosa de semblant a un artista, l'escenificador ha de treballar immers en un conjunt dotat d'una certa estabilitat i si no el té, l'ha de crear. D'aquesta manera, des de final del segle XIX, la història del teatre no és (com s'ha dit tantes vegades sense coneixement de causa) la de l'emergència del director com propietari absolut del sentit, sinó la del naixement dels nuclis que alguns directors insignes van aconseguir de formar (contra vents, censures i burocràcies) per trobar aquest sentit. A partir dels Meininger, és la història del Théâtre Libre de la Independent Society, de la Freie Bühne, del Teatro de Arte; del T.I.M, del Vieux Colombier i del Teatre Íntim; del Guild Theatre, de Les Copiaux, de La Barraca, de la Royal Shakespeare, de la Freie Volksbühne, del Teatro Popular de Artistas, del Piccolo, del Berliner Ensemble, del Teatr Laboratorium, del Living Theatre, del Teatro Campesino, de Cricot 11, d'Els Joglars. Del Teatro Experimental de Cali, de l'Open Theatre, del Théâtre du Soleil, de La Cuadra o del Odin Teatret. Creure que la història del teatre contemporani es llegeix en la biografia d'André Antoine —o en les de Brahm, de Grein, de Stanislavski, de Copeau, de Meyerhold, de Vajtàngov, de Piscator, de Moller, de Dullin, de Lorca, de Strehler, de Brecht, de Grotowski, de Beck i Matina, de Kantor, de Boadella, de Buenaventura, de Chaikin, de Brook, de Moutchkine, de Barba— és alguna cosa com prendre, fent una metonímia sospitosa, el singular pel plural, la part pel tot, el cap pel cos sencer.<sup>14</sup>

14. Jaume MELENDRES (2004): «El entrenador sin equipo o la renuncia de escribir la historia del futuro», *Revista de la ADE*, núm. 100, pp. 229-230.

En la diversificació de funcions entre el dramaturg i l'escenificador és extremadament important el respecte d'aquest pel text dramàtic que ha escollit treballar. No s'hi han de permetre lectures preestablertes abans de l'estudi minuciós del text. En un procés de muntatge, en un primer moment té raó el dramaturg, després intervé l'escenificador que marca un rumb a seguir i que es posa constantment en revisió durant els assaigs, i finalment qui mana —posem-nos-hi com ens hi posem— és l'actor que fa el que vol —on l'ha dut la travessia— en el moment de la representació.

Les idees de Melendres contribueixen de forma clara a enderrocar la pretesa frontera que s'ha volgut alçar entre els dramaturgs i els escenificadors. El futur del teatre depèn de la capacitat dels dramaturgs d'esdevenir professionals de l'escenari. En tenim un exemple clar en l'obra de Vinaver, que en moltes ocasions no especifica ni el personatge que parla ni el personatge a qui parla, i proposa, així, una manera d'entendre el teatre que confia al procés d'escenificació la responsabilitat de desentrellar els sentits possibles d'un text escrit sense didascàlies de moviment o d'estat d'ànim i sense els signes de puntuació que determinen la respiració emocional del personatge. L'actor és l'encarregat de posar les comes, els punts i comes i els punts i recupera això amb Vinaver, la seva profunda condició d'interpret. Amant de la reflexió pels contraris, davant de l'obra d'aquest autor, *11 de setembre*, Melendres escriu:

El valor que s'atorga a les acotacions és un dels fenòmens més curiosos i menys estudiats de la literatura dramàtica. La seva cotització actual és francament lamentable [...] Un director d'escena comença avui la seva feina suprimint totes les acotacions de l'autor, en el convenciment que està realitzant un gran servei cultural i polític [...] Perquè penso que les acotacions no són sagrades però que un bon escenificador les hauria de provar sempre abans de suprimir-les; perquè penso que a causa del seu caràcter arbitrari revelen imatges profundes i fonamentals a l'hora de comprendre un text [...] crec que val la pena conèixer aquestes acotacions que són la saviesa d'aquells que han sabut unir la paraula i el gest perquè saben unir un verb i un predicat.<sup>15</sup>

15. Jaume MELENDRES (2002): «La batalla i el paisatge després de la batalla», pròleg a: *11 de setembre*, de Michel Vinaver. Barcelona: Proa.

## Conclusions de tres processos d'escenificació de la mateixa obra

Els déus van donar a Melendres el privilegi de dirigir tres vegades en disset anys el text de Wilde, *La importància de ser Frank*. Potser va ser un favor diví per la semblança amb el protagonista, un alter ego de Melendres: un home murri, intel·ligent, seductor i divertit.

Crec adient una llarga citació sobre les diverses escenificacions d'aquesta obra per tres raons. La primera perquè és un escrit que porta implícita magistralment l'habilitat que Melendres té de teoritzar a partir de la pràctica. En segon lloc, perquè l'autor planteja qüestions referides als límits dels gèneres, el paper de l'estil i la seva forma interpretativa, temes fonamentals que cal respondre en el moment d'afrontar una escenificació sigui quin sigui el material. Finalment perquè l'objectiu que em vaig plantejar en pensar aquest article era facilitar al lector d'una forma ordenada el pensament de Melendres pel que fa als conceptes principals de l'escenificació.

El primer muntatge (Teatre Condal, Barcelona 1983) va provocar l'efecte revulsiu de presentar una comèdia de saló «sense saló», sense ni un sol sofà o butaca a l'escenari, sota els llums colpidors de la farsa, accentuant els perfils grotescs, buscant el gag «gestual» fins al punt de transvestir alguns dels personatges femenins; era un muntatge dictat per la idea que parodiar significa necessàriament caricaturitzar, convertir els personatges en titelles, i que la condició per fer riure els espectadors és riure's, primer que res, dels personatges. Aquest decantament cap a la farsa (que vaig mantenir en el segon muntatge, encara que més apaivagat) no va ser un acte contra natura: la dimensió farsesca ja era en el text, i jo no havia fet altra cosa que subratllar-la, sense plegar-me als preceptes del model pretesament realista de la interpretació de l'alta comèdia anglesa, que es resumeixen en un: com més elegant sigui l'actor, més realista serà. No era, sens dubte, el punt de vista de Wilde, l'home que es passejava pels salons aristocràtics de Londres amb un gira-sol al trauc.

Ara bé, si *The Importance of Being Earnest* és una paròdia, una forma de formes (com les nines russes plenes, per dins, de nines russes) prenyada per totes les formes parodiades, ¿no podríem tractar escènicaament *La importància de ser Frank* explorant, per exemple, la seva dimensió dramàtica, de (melo)drama? ¿No podria ser que al text de Wilde, sota la seva comicitat sísmica, sota el rutilant desplegament de jocs i enginys verbals, hi hagués alguna cosa més? ¿I si les màscares tinguessin rostre? ¿I si el destí de *La importància...* no fos fer riure a qualsevol preu?

Són les preguntes que em vaig fer en el darrer dels tres muntatges (1997), i la resposta és afirmativa: és possible no fer riure necessàriament amb un Oscar Wilde que semblava condemnat a la comicitat estrepitosa; és possible transformar l'expulsió violenta de l'aire que anomenem «riallada» en una suspensió corprenedora de l'alè de l'espectador. Aleshores, si els construïm en aquesta oculta dimensió, els personatges de Wilde deixen de ser siluetes o arquetips, i es converteixen en éssers ficticis (però de carn i ossos: en això consisteix la meravella del teatre) que viuen les seves decisions com un problema real, no com un pretext per a la hilaritat del públic. Aleshores queda clar que en una comèdia no són ells, els personatges, els qui fan riure, sinó en tot cas les situacions en què es veuen immersos, i que els bons actors són aquells que al marge del seu histrionisme, de la seva «vis còmica» —a la manera dels Capri i Moran—, serveixen la situació i la interpreten com un drama, és a dir, com una acció, no com un gag. Aleshores és possible, fins i tot, que Miss Prism (Lali Feliu al darrer muntatge) faci la seva grotesca confessió —«vaig posar el nen a la maleta i el manuscrit al cotxet»— sense que rigui cap espectador, de tal manera que un error vodevilesca quedi convertit, així, en allò que era inicialment: una veritable *hamartia* tràgica.

En realitat, aquesta experiència no fa altra cosa que reconfirmar la validesa de la més moderna —fins ara— de les teories actorals, nascuda al segle XVIII, el segle de les llums. Enfront de la teoria feudal de *l'emploi*, que postulava, amb Sainte-Albine, que a cada gènere (tragèdia, comèdia, drama) li correspon un tipus d'actor distint, predestinat pel gen(ere), Wilde exigeix un intèrpret total, algú que posseeixi tots els registres actorals, que són en darrer terme els de l'acció pura. Només aquest intèrpret agenèric (però amb sexe), pot mostrar la complexitat del comportament humà i la riquesa del teatre sense plegar-se a convencions restrictives. L'actor total, l'actriu que reclamava el dandy del gira-sol ha de provocar a l'escenari —tal com va dir un dels seus mestres, l'obscur professor oxfordià Walter Horatio Prater— «les màximes pulsacions possibles dins el temps que ens ha estat concedit»; ha de ser capaç —afegirà Oscar— «de divertir-nos terriblement», sense oblidar mai que en les matèries decisives «és més important l'estil que la sinceritat».<sup>16</sup>

Són molts més els fils que es poden estirar analitzant els escrits de Melendres referents a l'ofici de director d'escena o escenificador. Podríem anar teixint peces que parlin de direcció d'actors, de la utilització de l'objecte com a extensió del treball de l'intèrpret, de l'espai escènic i de l'espai dramàtic, de

16. Jaume MELENDRES: pròleg a *La importància de ser Frank*, op. cit.

les falses fronteres dels gèneres, etc. Però, en aquesta primera aproximació, he volgut fixar l'atenció en els aspectes més ideològics amb els quals manifesto la meua adhesió.

#### REPERTORI DE JAUME MELENDRES

*Títol - Autor - Teatre - Data*

*Crac o la irresistible caiguda del teatre vertical* - J. M. Carandell i d'altres - Orfeó de Sants - 1977

*El tartuf o l'impostor* - Molière - IT - 1977

*La meua Ismènia* - E. Labiche - IT - 1978, 1984

*Rites* - M. Duffy - IT - 1979

*Les llàgrimes amargues de Petra von Kant* - R. W. Fassbinder - Regina - 1980

*El pare* - A. Strindberg - IT - 1980

*Conversió i mort de Quim Federal* - S. Espriu - IT - 1981

*L'impromptu de Versailles* - Molière - IT - 1982

*El més feliç dels tres* - E. Labiche - IT - 1982

*La importància de ser Frank* - O. Wilde - IT, Condal, Romea, Principal de Palma - 1983, 1992, 1997

*El temps i els Conway* - J. B. Priestley - IT - 1984, 1990 i 2004

*El seductor* - B. Shaw - IT - 1985

*Eclipsi* - J. Abellan - IT - 1986

*Els misteris del confessor* - P. Lamy i L. Hamon - IT - 1987

*El casament dels petits burgesos* - B. Brecht - IT - 1988

*Ha vingut un inspector* - J. B. Priestley - IT (La cuina) - 1992

*Vides íntimes* - N. Coward - Atlàntida de Vic - 1992

*L'hora de les noies* - L. Helman - IT - 1992

*Un berenar improvisat* - M. Tremblay - IT - 1995

*Estrelles en un cel de matinada* - A. Galine - IT - 1995

*La moral de la senyora Dulsak* - G. Zapolska - IT - 1996

*La nit just abans dels boscos* - B. M. Koltès - IT - 1997

*Els treballs i els dies* - M. Vinaver - IT i Teatro Grassi - 1999

*Stella* - J. W. von Goethe - IT - 2000

*Albertine amb cinc temps* - M. Tremblay - IT - 2000

*Don Gil* - M. de Panella - IT - 2001

*Agamèmon* - Èsquil - IT. Antic Odeon de Pafos (Xipre) - 2001

*Els actors de bona fe* - P. Marivaux - IT - 2002

*Frec a frec* (espectacle a partir d'obres de Nestroy i G. Feydeau) - J. Nestroy i G. Feydeau - Ateneu Igualadí, Teatre de Salt, Club Capitol, Bartrina - 2002

*L'home i la flor a la boca* - L. Pirandello - IT - 2007

*Els jambus* - J. Vallmitjana - Plaça Vallmitjana de Barcelona - 2008

*Pària* - A. Strindberg - Espai Brossa - 2009

