

ESTUDIS ESCÈNICS | QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

Jaume Melendres i Inglès (1941-2009)

L'AUTOR

Àlex Broch * *L'obra narrativa de Jaume Melendres o de com l'insòlit esdevé possible* | Feliu Formosa * *Jaume Melendres, poeta* | Pere Riera * *La producció dramàtica de Jaume Melendres*

EL CRÍTIC I TEÒRIC

Joan Casas * *Jaume Melendres crític de teatre* | Jordi Coca * *Paradoxes del pensament teatral* | Enric Gallén * *Melendres i la creació col·lectiva. Un apartat de la història del teatre català* | Jaume Mascaró Pons * *La volta al món... en 55 entrades* | Maite Pascual Bonis * *Una mirada al profund viatge de Jaume Melendres* | Roberto Scarpa i Giulia Puccetti * «*La delicadesa de pensar*» i «*un coixí de dubtes*»

EL DIRECTOR

Joan Castells * *Manifest d'adhesió al pensament de Jaume Melendres, escenificador*

EL PEDAGOG

Genoveva Pellicer * *Jaume Melendres. La pedagogia de la direcció d'actors* | Ramon Simó * *La pedagogia teatral de Jaume Melendres: el joc del saber*

EL TRADUCTOR

Jordi Sala Lleal * *La traducció com a expressió de la creativitat teatral*

UN HOMENATGE

Patrice Pavis * *Jaume Melendres. Un record* | *El teatre intercultural avui* (2010)

VENTALL MELENDRES

BIOBIBLIOGRAFIA DE JAUME MELENDRES





Estudis Escènics

37



Estudis Escènics

Quaderns de l'Institut del Teatre

37

Tardor de 2010

ESTUDIS ESCÈNICS. QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

Direcció: Àlex Broch

Cap de Redacció: Lluís Hansen

Coordinació del Quadern de Dansa: Jordi Fàbrega

Producció: Anna Pedreira

Traduccions i correccions: Nàdia Casellas, Pilar Comín, Marta Fontanals, Mariana Miracle, Rosina Nogales, Paulino Rodríguez, Maria Zaragoza.

Consell de Redacció: Sílvia Ferrando, Enric Nolla, Pere Riera, Mercè Saumell, Marília Samper, Victoria Szpunberg i Helena Tornero.

Amb la col·laboració de Teresa González Borrajo del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE).

Consell Assessor: Rossend Arqués (UAB), Manuel Aznar (UAB), Carles Batlle (IT), Joan Casas (IT), Jordi Coca (IT), Jaume Mascaró Pons (UB), Antoni Ramon (UPC) i Jordi Sala Lleal (UdG).

Comunicació: Jordi Aubach

Tel. +34 (9)3 227 39 15

aubachj@institutdelteatre.cat

Subscripció i distribució: Artur Arranz

Tel. +34 (9)3 227 3000 - ext. 267

arranzga@institutdelteatre.cat

Estudis Escènics

Institut del Teatre

Plaça Margarita Xirgu, s/n

08004 Barcelona

estudisescenics@institutdelteatre.cat

© DELS AUTORS

Primera edició: novembre de 2010

Maquetació: Josep Molí

Impressió: Gràfiques Viking SA

Dipòsit legal: B. 10888-1983

ISSN: 0212-3819

Estudis Escènics no es fa responsable de les opinions expressades en els articles signats.



Sumari

9 *Àlex Broch*
Editorial

L'AUTOR

17 *Àlex Broch*
L'obra narrativa de Jaume Melendres
o de com l'insòlit esdevé possible

29 *Feliu Formosa*
Jaume Melendres, poeta

33 *Pere Riera*
La producció dramàtica de Jaume Melendres

EL CRÍTIC I TEÒRIC

49 *Joan Casas*
Jaume Melendres crític de teatre

56 *Jordi Coca*
Paradoxes del pensament teatral

62 *Enric Gallén*
Melendres i la creació col·lectiva. Un apartat
de la història del teatre català

80 *Jaume Mascaró Pons*
La volta al món... en 55 entrades

87 *Maite Pascual Bonis*
Una mirada al profund viatge de Jaume Melendres
cap a, després de, davant de, en, entre, per, des de,
sobre, contra i amb el pensament teatral

95 *Roberto Scarpa i Giulia Puccetti*
«La delicadesa de pensar» i «un coixí de dubtes»

EL DIRECTOR

111 *Joan Castells*
Manifest d'adhesió al pensament de Jaume
Melendres, escenificador

EL PEDAGOG

129 *Genoveva Pellicer*
Jaume Melendres. La pedagogia de la direcció
d'actors

- 145 *Ramon Simó*
La pedagogia teatral de Jaume Melendres:
el joc del saber
EL TRADUCTOR
- 155 *Jordi Sala Lleal*
La traducció com a expressió de la creativitat teatral
UN HOMENATGE
- 177 *Patrice Pavis*
Jaume Melendres. Un record
El teatre intercultural avui (2010)
- 197 VENTALL MELENDRES
- 205 BIOBIBLIOGRAFIA DE JAUME MELENDRES I INGLÈS
- 219 VERSIÓN EN CASTELLANO
- 341 EDITORIAL IN ENGLISH



Fotografia: Antonio Olza

J. L. G.

Editorial

Àlex Broch

El número 37 d'*Estudis Escènics* ret memòria a la persona i obra de Jaume Melendres i pot fer-ho, resulta paradoxal, perquè Jaume Melendres, com a Cap de Serveis Culturals de l'Institut del Teatre, va impulsar i va fer tot el possible perquè aquesta nova etapa de la revista, sota la direcció de Joan Casas en els primers anys, pogués tornar a ser la revista acadèmica de l'Institut del Teatre. També, doncs, la nova etapa d'aquesta revista és deutora i fruit de la visió de la seva necessitat i de la decisió que prengué Jaume Melendres.

En el moment en què amb aquest editorial tanquem el procés de redacció de la revista, estem segurs que a Jaume Melendres li hauria agradat llegir i conèixer moltes de les coses que s'hi diuen. I lamentem força que la nostra comunitat acadèmica i professional no sàpiga dir-ho en vida dels seus representants més significatius. Saber-ho ajuda i estimula els vius, i ara només ens queda el consol d'il·luminar, amb tot allò que hem sabut construir en l'elaboració d'aquest número d'*Estudis Escènics*, la memòria dels morts. En aquest cas la fecunda acció i treball de Jaume Melendres.

Una personalitat, qualsevol personalitat complexa, no s'esgota amb una sola mirada. Tampoc, és clar, la de Jaume Melendres. Per això sabem que som en l'inici d'un procés, d'una descoberta, la d'oferir l'itinerari i el camí seguit per Jaume Melendres al llarg de la seva vida professional. Oferim aquí un Jaume Melendres polièdric però també sabem que no totes les cares han rebut la mateixa llum i que és ben possible, i ben segur, que algunes quedin per il·luminar i que, per tant, són camins que haurem de transitar en el futur.

Hem orientat el perfil d'aquesta mirada cap a cinc trets que ajuden a configurar-lo. Són, per ordre alfabètic —tant els cinc trets que assenyalen com l'ordre intern dels redactors dels articles dins de cada apartat sempre segueixen un ordre alfabètic— la seva condició d'autor, de crític i teòric, de director, de pedagog i de traductor. Considerem que amb la suma de totes cinc condicions ens apropem a la diversitat, riquesa i complexitat de Jaume Melendres. Com hem dit estem segurs que no exhaurim el trajecte però voldríem creure que orientem el camí.



Jaume Melendres fou un autor dramàtic i com a tal forma part d'un capítol de la història del nostre teatre recent. Pere Riera segueix, explica, el procés i actualitza els referents que, per a molts lectors i espectadors, encara estaven ancorats en una primera dramaturgia circumscrita als anys seixanta i setanta, moment de l'entrada de Melendres en l'escena de la vida intel·lectual i cultural del país. Però, com autor, aquesta entrada tingué una complexitat més àmplia i la veu creadora de Melendres abasta altres gèneres literaris. Feliu Formosa ens recorda el primer Melendres poeta, com un autor a la recerca d'una veu personal, mentre Àlex Broch ens situa davant de la complexitat narrativa de l'autor, una obra, com es diu, «breu però no menor», que elabora una forma molt personal de construcció narrativa al servei, bàsicament, de les complexes i difícils relacions interpersonals.

La personalitat crítica i teòrica ha adquirit una important dimensió en el conjunt d'aquest número especial d'*Estudis Escènics*. És la imatge i la força de la personalitat intel·lectual que ha dominat i domina en ell durant aquests darrers anys i que és, no hi ha dubte, el fruit del treball de tota una vida dedicada a la reflexió sobre el fet teatral. S'imposa, quasi, com una lògica inevitable. Hi ha autors l'obra dels quals està lligada a uns títols, aquells que millor expliquen tant l'obra com els interessos que l'han configurat. Jaume Melendres és l'autor de *La teoria dramàtica* que és única en la història de la dramaturgia catalana i un llibre de referència que, pel seu saber acumulat, dignifica l'autor i la cultura dramàtica a la que pertany. Joan Casas ens introdueix en les particularitats de l'exercici de la crítica per part de Melendres i del seu pes i paper, principalment des de les pàgines de *Tele/èXprés*, en la creació d'un estat d'opinió durant els difícils anys finals de la dictadura i els inicis de la transició democràtica, una intervenció crítica que el converteix en un clar i principal testimoni d'aquell moment. Jordi Coca, amb el seu text, inicia la primera de les diverses reflexions i aproximacions a la principal i importantíssima obra teòrica de Jaume Melendres, la seva teoria dramàtica. Amb una lectura atenta i crítica introdueix tant algunes observacions precises com els reconeixements a les formulacions i el discurs interpretatiu construït per Melendres que formen part, amb tota lògica, del debat intel·lectual que una obra com *La teoria dramàtica* posa sobre la taula. Enric Gallén ens presenta el paper i la funció que Melendres va tenir en un dels debats essencials del teatre català en els anys setanta i que fa referència a dues actituds que, des d'una posició teòrica i —sense cap mena de dubte— ideològica, enfrontà a la professió teatral entre defensors i detractors del teatre d'autor o la creació col·lectiva. Jaume Mascaró que fou qui, el 14 de juny de 2007, presentà oficialment *La teoria dramàtica*, explica com formulà aquella presentació ex-

cloent i afirmant alhora què no és i què és *La teoria dramàtica* amb un exercici que acaba per construir i definir la mirada, més de director que no pas de dramaturg o actor, que orientà Melendres en la confecció de la seva magna obra, recordant com Shakespeare, Aristòtil i Diderot són els tres autors més citats en el llibre. Maite Pasqual esmenta com l'estructura de composició de *La teoria dramàtica* suggereix l'estructura de l'obra dramàtica en tres actes amb les seves escenes i unes didascàlies de situació. Descriu i analitza també l'ordre i composició de cada acte amb el que és una anàlisi de l'evolució per aquest «viatge a través del pensament teatral», que no solament és un subtítol sinó que és l'esperit que anima a l'autor en la redacció d'un llibre que té, necessàriament, un final obert. Roberto Scarpa recorda com va conèixer en Jaume Melendres i el lligam i relació que, al llarg dels anys, s'establí entre ells a San Miniato. I fa un especial esment a la "Lliçó Magistral" que va fer Melendres l'estiu del 2007 a San Miniato, on explicà el record i alhora metàfora que sobre els trens de l'estació d'Èmpoli va sentir i viure, i que avui sabem que, amb el títol de *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*, també fou la conferència amb la qual inaugurà el Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral del curs 2009/2010 a la Universitat Autònoma de Bellaterra. Un text, també, que ha esdevingut la seva darrera publicació. Com un complement i activitat a San Miniato, Giulia Puceti, alumna i actriu, explica la seva experiència amb les formes, maneres i actitud que seguia Melendres en el procés de treball i direcció d'actors. El que explica Giulia Puceti ens reporta al primer dels tres eixos fonamentals que, més endavant, Genoveva Pellicer ens recordarà i explicarà en el seu article al parlar de l'acció pedagògica de Melendres com a director d'actors.

Joan Castells presenta i dibuixa el Jaume Melendres director d'escena o escenificador. Castells recorda que en aquesta tasca el seu treball ha estat molt més extens en el camp de la pedagogia teatral que en els escenaris directament professionals, fa un seguiment de les raons que subjauen en l'elecció d'un cert tipus d'obres en les quals el joc de la paradoxa no és aliè, entra en el pensament que orienta el seu treball de direcció i ho exemplifica, recollint les paraules del mateix Melendres, en relació amb un muntatge com *La importància de ser Frank* d'Oscar Wilde que, al llarg de disset anys, va muntar tres vegades. Un oportú i útil quadre del repertori que dirigí Jaume Melendres tanca l'article.

Genoveva Pellicer i Ramon Simó tracten del Jaume Melendres pedagog, el professor de l'Institut del Teatre. Genoveva Pellicer ens explica com va compartir al llarg de deu anys l'assignatura de Direcció d'actors amb Jaume Melendres, del qual en fou també alumna. Això li permet fer una exposició

i anàlisi del treball de Melendres des de dins mateix de l'acció pedagògica i dels principis orientatius. Així, es van construir els principis, les estratègies, les precisions —terminològiques, per exemple—, els estímuls, potencialitats, els elements a seguir o incorporar que entraven en joc a les classes per tal que els alumnes/actors fessin i fossin el personatge que els pertocava interpretar. No solament es descriu una atmosfera i una pedagogia de treball sinó també les formes i els camins per arribar a construir un personatge. Ramon Simó entra en els replecs ocults que veu i intueix que s'amaguen darrera d'una de les darreres obres de Melendres, *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel*, i de les relacions que s'estableixen i s'expliquen en l'obra entre la doctora psicoanalista, Helena Karsunkel, i la seva alumna, Estefania. Simó planteja no solament possibles significacions del nom de la doctora, Karsunkel, sinó el que podria ser una transferència en el comportament, actitud i la relació pedagògica entre mestra i alumna per arribar a afirmar que Melendres, com a pedagog, pretenia que els seus alumnes aprenguessin a ser «lliures en l'exercici de la seva feina».

Jordi Sala incideix en un vessant, el de traductor, que no es pot pas negligir al configurar la personalitat de l'home de teatre que fou Melendres perquè, també, en la traducció, en la relació i elecció de les obres traduïdes, trobem claus i indicis per comprendre i conèixer millor els seus interessos intel·lectuals i dramàtics. A principis dels setanta, Melendres desenvolupa una tasca professional de traductor de temes sociològics i econòmics, després ja més pròpiament de teoria dramàtica, fins arribar a la traducció més important, quasi en paral·lel en importància amb allò que seria la redacció de la seva *Teoria dramàtica*, com és el *Diccionario de teatro* (1998) de Patrice Pavis. Quant a les obres de creació dramàtica, Sala també fa una útil relació de les traduccions que realitzà entre 1972 i 2009 i, el que és més important, fa una interpretació de les raons i significació de la continuïtat en la traducció i l'elecció dels autors i obres escollides. La conclusió final també és clara: només per les traduccions realitzades, Jaume Melendres ja tindria un lloc de privilegi en la història del nostre teatre.



La Institució que fa possible la revista *Estudis Escènics*, l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, i tots aquells que des dels nostres diferents àmbits de responsabilitat tenim el compromís de fer-la realitat, vàrem saber i acceptar, des del primer moment, que el número que dedicàvem a la memòria de Jaume Melendres no podia ser ni un número hagiogràfic, ni un recull

de records i de sentiments d'amistat. Sabíem i sabem que la millor defensa de l'amic i el company és, com sempre, l'estudi, l'anàlisi i la difusió de la seva obra. És allò que el dignificarà i el restituirà millor en la memòria de tots. I això és el que hem volgut i hem pretès fer.

Però l'amistat i el respecte professional cap a la persona de Jaume Melendres també té sentiments i dolors que no podem ni volem ocultar. Per això el darrer bloc de la revista té una significació especial. Patrice Pavis, amb unes sentides i sinceres paraules, ha volgut col·laborar amb un text a la memòria de l'amic. D'un amic que, com ell recorda, a l'inici només era el traductor del seu *Diccionario de teatro* al castellà. Pavis ha escrit unes paraules que recorden la relació entre tots dos, una relació que malauradament no es va arribar a aprofundir tal com ell hauria volgut, i col·labora amb un text que parla del teatre avui i d'avui, una manera de testimoniar que el present i el passat tenen igual importància. D'altra banda parlar de la interculturalitat en el camp teatral, de la crisi d'identitat nacional, la desterritorialització o el teatre globalitzat són idees i conceptes que, segur, no serien estranys en el pensament humà, social i polític de Jaume Melendres.

Joan Castells, sota la denominació 10.5.10. *En record de Jaume Melendres*, dirigí la tarda del 10 de maig del 2010, a la seu de l'Institut del Teatre de Barcelona, una sessió en record de qui havia estat professor d'aquesta institució al llarg de força dècades. Professors, alumnes i amics ens vàrem trobar per fer-nos companyia en el record de l'amic absent. En aquesta sessió es llegiren diversos i breus textos que com a memòria o gloses d'amistat o record lligaven els presents amb Jaume Melendres. Cadascú des de la seva relació personal. Totes aquestes intervencions, més de vint-i-cinc, és el que recollim ara amb el títol de *Ventall Melendres*.

A l'inici d'aquest editorial hem dit que amb aquest número especial d'*Estudis Escènics* sabíem que no exhauríem els camins d'accés que ens puguin portar al coneixement de tota l'obra de Jaume Melendres, però que crèiem que orientàvem el camí. En aquest propòsit i en el normal desenvolupament dels darrers números de la nova etapa d'*Estudis Escènics*, el suport i treball efectuat des del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) de l'Institut del Teatre ha estat constant i imprescindible. Per aquest número dedicat a Jaume Melendres, el MAE, en la persona de Teresa González, ha elaborat un Quadern Bibliogràfic on es fa un inventari i es relaciona l'obra escrita de Jaume Melendres per facilitar el seu coneixement i estudi i així ajudar en aquest trajecte que obre el present número d'*Estudis Escènics* i que vol deixar obert. La informació és tan àmplia que el que oferim és una síntesi del material recollit i ens remet a l'adreça electrònica per tal de com-

pletar-lo. És una informació del tot imprescindible per acarar, d'ara endavant, qualsevol aproximació i/o estudi que es vulgui fer de la personalitat i l'obra que va desenvolupar Jaume Melendres al llarg de tota la seva vida.

L'article de Roberto Scarpa que recollim en aquest número recorda unes paraules de Jaume Melendres pronunciades a San Miniato: «Convençut que la mort no representa cap frontera, em sembla raonable emprendre un viatge pel temps a la recerca d'un pensament còmplice». Són les seves paraules i el millor colofó per aquest número 37 d'*Estudis Escènics* dedicat a ell. També nosaltres estem convençuts que les complicitats intel·lectuals amb un autor viuen molt més que la seva vida.





L'author

L'obra narrativa de Jaume Melendres o de com l'insòlit esdevé possible

Àlex Broch

Institut del Teatre

I. Aproximació

L'obra narrativa de Jaume Melendres és breu però d'una singularitat que obliga a una necessària reflexió tot i que la seva obra no sigui prou o suficientment coneguda i reconeguda. O, precisament, per això la reflexió és necessària. Perquè la singularitat i la diferència no solament incita i justifica l'interès per trobar les raons i els motius que la expliquen sinó perquè, una singularitat, sempre és un acte i una manifestació que s'allunya d'una pràctica literària habitual i, justament, en aquest allunyament i particularitat, trobem la novetat i l'aportació a la riquesa del conjunt i a la diversitat d'una literatura.

Com tantes altres vegades en el món de la creació i el treball literari, en la personalitat de Jaume Melendres hi ha diverses imatges que conflueixen i una que domina i que, quasi inevitablement, afebleix les altres manifestacions que no han tingut la mateixa pràctica i continuïtat que la que ha esdevingut dominant. Jaume Melendres és un home de teatre que ha abastat camps molt diversos i que ha entrellaçat teoria i pràctica. Aquesta, sens dubte, com a dramaturg que ha estat acompanyada de les no menys importants de teòric, crític, director, traductor o pedagog. Diverses de les necrològiques que van aparèixer amb motiu de la seva mort assenyalaven com, des de la discreció, Melendres era un «home al marge de l'escena oficial», «crític sempre amb les tendències oficialistes» o un «hàbil i brillant outsider». Tots sabem, els que el coneixíem, que si això era així és, també, perquè Jaume Melendres havia fet de l'Institut del Teatre el seu “laboratori” de treball i investigació. I a l'Institut va poder lligar i entrellaçar tots els llenguatges, teòrics i pràctics, que el defineixen com a home de teatre. Curiosament, per cronologia, el dramaturg pertany en una major intensitat als primers anys, a la dècada dels setanta. Després, encarant-se al teatre amb tota la seva complexitat, vindran totes les altres i importants manifestacions que certifiquen l'esfera del seu camp de treball i coneixement. La força d'aquesta imatge afebleix les altres i, molt especialment, la de narrador quan, amb tota rotunditat, cal dir que també, en aquest camp, ha estat un «hàbil i brillant outsider». I aquests dos adjecti-

tius, «hàbil» i «brillant», que recullo de la necrològica d'Esteve Soler, em semblen una bona manera d'introduir-nos en el intent d'explicació de la singularitat narrativa que abans esmentàvem. També la consideració d'«outsider» és ajustada perquè, com a narrador, mai no va guanyar una consideració especial perquè, per a molts, no era més que una activitat complementària i menor en relació a la principal que el definia. I no és així. És breu però no menor.

L'itinerari narratiu de Jaume Melendres passa pels següents títols. El primer text narratiu és *El cavall no és de cartró* que quedà finalista en el premi Joan Santamaria de 1970 i que, posteriorment, fou publicat en un llibre col·lectiu el 1973. El conte, però, s'incorporà, com a darrer del volum, en el primer llibre de narracions que publicà i que marca l'inici públic del seu vessant narratiu: *Cinc mil metres papallona* (1975). El 1981 publicava *Un avió damunt dels vidres i altres narracions d'intriga* amb el qual havia guanyat el Primer Premi Treball de narrativa organitzat per la revista Treball, setmanari del PSUC. Potser, en un exercici de memòria històrica, seria bo recordar la composició del jurat que, per ordre alfabètic, era format per Àlex Broch, Joaquim Molas, Dolors Oller, Ignasi Riera, Francesc Vallverdú, José María Valverde, Manuel Vázquez Montalbán i Andreu Claret, director de la revista, amb veu i sense vot.

Cinc mil metres papallona està format per sis narracions i *Un avió damunt dels vidres*, per cinc. Per tant, doncs, la narrativa breu publicada per Jaume Melendres està formada per onze narracions. La seva única novel·la és *La dona sense atributs* (1990), que va guanyar el Premi Prudenci Bertrana 1989. Si també volem recordar el jurat direm que era format per Josep M. Castellet, Narcís Comadira, Oriol Pi de Cabanyes, Modest Prats i Jordi Sarsanedas. *La dona sense atributs* és una novel·la escrita conjuntament i fruit de la col·laboració amb Joan Abellan com anteriorment ho havien fet amb l'obra teatral *El collaret d'algues vermelles*, que havia estat Premi Ciutat de Granollers 1979 i Crítica Serra d'Or 1980. Com tot treball de doble autoria és quasi impossible atribuir parts d'un tot que, en el cas d'una novel·la, no es pot deslligar, de manera que la novel·la pertany, de manera indestruable, a tots dos. El dia que s'analitzi l'obra de Joan Abellan caldrà tenir en compte els mateixos comentaris que seguiran avui sobre la novel·la. Amb tot també cal dir que hi ha unitats de coherència entre els tres llibres esmentats. Unitats d'estil i procediments narratius. També de situacions i relacions interpersonals. Per tot plegat no és estrany que ara puguem analitzar els tres llibres com un tot —sabent que una part és de doble autoria— i que ens preguntem sobre les raons i els recursos narratius emprats en els tres llibres perquè en la res-

posta trobarem la singularitat narrativa que esmentàvem a l'inici i que particularitza la narrativa de l'autor.

II. La “forma” Melendres

Pensem que es pot parlar d'una “forma” Melendres i que establir-la és el que millor pot ajudar a comprendre i entendre el que defineix i explica aquesta obra. Hem acompanyat sempre la narrativa de Melendres, ja sigui com a crític del primer llibre, com a jurat del segon o com a editor del tercer. I sempre després de les lectures, espaiades per anys —1975, 1981, 1990—, teníem una sensació de trobar un ús específic de la forma narrativa que havíem anat explicant des de l'inicial *Cinc mil metres papallona* (*El Correo Catalán*: 20/12/1975) però que ara, rellegant de nou tots tres títols per a redactar aquest text, prenen una coherència major i permet establir el lligam i la unitat de forma que abans hem esmentat.

En la presentació a una entrevista que Joan Rendé li va fer per a l'*Avui* (Art i Lletres, 19/7/1981) amb motiu de la publicació d'*Un avió damunt dels vidres*, quan parla de les dues escriptures, la teatral i la narrativa, Rendé estableix una distinció quan diu que el procés de creació és diferent: «segons que es tracti de l'escriptura de teatre (a la qual imposa una dosi superior del seu tarannà racionalista d'economista) o de narrativa (on domina el vessant intuïtiu)». I Melendres no solament ho corrobora sinó que també defineix i explica el seu punt de vista sobre el tractament de la realitat:

Em despreocupo de l'estilística, del que vulguin dir o no els contes, aplico una fórmula molt poc reflexiva, és un tipus d'obra en el qual em deixo endur més pels fantasmes que per una programació inicial de propòsit. La meva narrativa té en comú amb el teatre que tant l'una com l'altre defugen tota temptació autobiogràfica; no m'ha interessat mai explicar la meva vida, aquesta malaltia que pateix des de fa anys la nostra literatura. Tampoc no puc copiar models vius de la realitat, me'ls he d'inventar; per això em surt un tipus de realitat que no és real, que no ho és tal com estem acostumats a veure-la descrita. També les relacions entre les persones són objecte d'aquesta síntesi imaginativa.

De la presentació i la resposta sembla deduir-se una dicotomia en la composició entre teatre i narrativa on en el primer hi ha un ús més alt de la raó mentre en la segona, en la narrativa, un major ús de la intuïció. La lectura

dels tres llibres permet veure, però, que intuïtivament o des de la intuïció, Jaume Melendres construeix, sabent-ho o no, una teoria o pràctica narrativa que es desenvolupa i se segueix de manera quasi idèntica en la majoria de contes i que arriba, de manera plena i amb una major complexitat, a la novel·la *La dona sense atributs*. Dit d'una altra manera, hi ha una estructura de composició (joc/contrajoc; acció/reacció) i els usos d'uns recursos narratius que es donen com una constant en la majoria de les narracions i també en la novel·la. Melendres havia fixat, intuïtivament o no, racionalment o no, una "forma" i la segueix, conscientment o inconscientment, fins al punt que acaba per definir el seu estil i la seva pràctica narrativa i atorgar-li la seva singularitat atès que d'una manera tan evident i continuada no la trobem en cap altre autor.

Per explicar-ho, primer disseminem unes paraules i després intentarem un discurs d'interpretació. Les paraules i els conceptes serien o podrien ser: distorsió, intriga, enigma, ocult, aparença, ambigüïtat, equívoc, paradoxa, insòlit, xoc, contrast, sorpresa, inesperat, estrany, perplexitat, intensificació o simulació. El camp semàntic de totes aquestes paraules estan en les antípodes d'altres com transparència, seguretat, lògica, evidència, certesa, claredat, previsible, explícit o normalitat. En la tensió entre aquest dos camps semàntics hi ha i trobem la forma de la narrativa de Jaume Melendres que pren la base de totes les paraules del llistat primer a partir de les quals construir i crear les situacions i arguments narratius dels seus contes i de la novel·la. Quan Melendres diu a Rendé: «Tampoc no puc copiar models vius de la realitat, me'ls he d'inventar; per això em surt un tipus de realitat que no és real, que no ho és tal com estem acostumats a veure-la descrita», està introduint el concepte de distorsió sorpresiva de la realitat —potser no estem tan lluny dels miralls còncaus i convexos— que ens allunyen d'un realisme mimètic i ens situen davant d'un altre realisme possible, no freqüent, ni normal però possible. I això és, senzillament, una operació estrictament literària. Hi ha molt joc literari en la narrativa de Melendres. És a través de la ficció narrativa, de l'enginy de la imaginació, que construeix els arguments on l'insòlit esdevé possible però no d'una manera previsible. Hi ha la construcció d'un clar artífici literari al servei de la descoberta d'una situació imprevista. Hi ha el cansament d'un tipus de realisme transparent i la recerca d'una manera de narrar que voreja les parts ocultes de la lògica. Melendres, en una resposta a un qüestionari de la revista (*Pausa.*) també fa una autoreflexió sobre el procés de la forma i l'escriptura dramàtica que, en aquest moment, ens pot ser també útil: «La meva opció ideològica és el realisme, entès com un decantament poètic de la realitat i no de la seva reproducció —brutal o amable, tant és.

No suporto els bodegons ni en pintura. Altrament dit, conreo el realisme del floricultor, capaç de generar roses estranyes» (1991, núm. 9/10).

Si encara fos possible una doble reordenació entre paraules amb valor de fonament i amb valor de recurs narratiu del primer llistat de paraules que abans hem esmentat, podríem dir que els conceptes i fonaments principals per imaginar una narració en l'obra de Melendres són: intriga, enigma, aparença, ambigüitat, equívoc, paradoxa, o insòlit i els recursos principals de construcció narrativa serien: distorsió, xoc, contrast, intensificació o simulació. Així unes situacions narratives que s'identifiquen i sorgeixen dels valors del camp lèxic de fonaments s'articulen literàriament utilitzant formes i usos del camp lèxic de recursos. És, com hem dit, la forma i fórmula Melendres. Per tant, si partia de intuïcions, la intuïció pot tenir, també, una lògica interpretativa que explica com la intuïció també pot moure's per raons aparentment ocultes però que estan en la base de les actituds i de les decisions que prenem. Creiem que la pràctica narrativa de Jaume Melendres no està massa lluny de la que acabem d'explicar. Solament cal afegir, per tancar el cercle, que, com ell mateix ha explicat, les seves narracions defugen qualsevol ombra autobiogràfica però també qualsevol ombra del que se n'ha dit literatura social. La seva narrativa descriu relacions personals dins d'una quotidianitat. Aquestes relacions socials lliguen sovint la relació entre home/dona i, en alguns casos, amb una clara història d'amor o els conflictes de les relacions amoroses com és *La dona sense atributs*. I al parlar de la relació entre dos personatges entrem de nou en el camp dels recursos perquè, narrativament, aquesta relació de dos podrà donar lloc a desdoblaments, confluències, intensificacions, paral·lelismes, suplantacions, ambigüitats entre personatges, tots els recursos que permetran, com hem dit, situacions «on l'insòlit esdevé possible però no d'una manera previsible».

III. Els tres llibres

El que hem dit de la “forma” Melendres sorgeix de la lectura dels seus tres llibres amb el propòsit d'assenyalar la unitat de tractament narratiu que explica i identifica la singularitat de l'autor. Els contes i la novel·la exemplifiquen el que acabem de dir i és la seva lectura el que permet descobrir-ho.

A la crítica que Josep Faulí va fer a la publicació de *Cinc mil metres papallona*, al suplement dominical del *Diario de Barcelona*, a més d'assenyalar la clara maduresa del primer llibre de narracions de l'autor i d'acabar amb una afirmació orientadora dient que les narracions «interessen més pel *com*

que pel *què*» —és a dir, la forma, el tractament narratiu i l'artifici literari que nosaltres hem intentat explicar—, fa una referència al títol del llibre que també clarifica l'actitud que haurà de prendre el lector davant del tipus d'obra que ens trobem. Faulí, per esmentar la complexitat de lectura a què sovint ens sotmet l'autor, cita una frase del conte que dona títol al llibre: «nedar, com qui diu, cinc mil metres papallona, brutal i sense pietat» (p.98). Nedar, brutal i sense pietat, cinc mil metres papallona és o pot ser la metàfora de l'«esforç» com actitud de lectura. I aquesta complexitat de lectura es dona en alguns dels contes de *Cinc mil metres papallona*. L'autor, a l'entrevista que li va fer Joan Rendé, ens confirma que els contes foren escrits entre 1970 i 1974. També, com hem dit, la seva voluntat de fugir d'un realisme tradicional. Melendres buscava un llenguatge propi, una manera de dir en un temps on estava en joc i en debat a la literatura catalana o es començava a debatre sobre l'ús de la forma narrativa i que, en els anys següents, contraposaria a tradicionalistes i textualistes i aquests entre transformadors i transgressors. I en algunes de les narracions d'aquest primer llibre Melendres no està lluny del textualisme. Sobretot la primera que va escriure, *El cavall no és de cartró*, finalista del premi Joan Santamaría, i que ara, incorporant-la al llibre, la reserva i la potencia com a darrera narració que tanca el volum. Però la complexitat de lectura d'aquest primer llibre s'atenua en els següents. A *Un avió damunt dels vidres* i a *La dona sense atributs* les situacions seran ambigües i constantment varien de focus i perspectiva que és el que dona l'enjòlit i interès per descobrir l'enigma i arribar al desenllaç. Però la descripció no tindrà la dificultat de comprensió que poden arribar a tenir alguns dels contes de *Cinc mil metres papallona*. Per tant també hi ha una evolució entre els tres títols passant d'un major artifici a una més gran transparència. La complexitat lectora no estarà tant en el tractament i, sobretot, descripció de la situació narrativa, que és el que dificulta i entrebanca la comprensió, com en l'ambigüitat de la situació argumental que és el que crea l'interès del final.

1. *Cinc mil metres papallona, duplicitats, desdoblaments, falses identificacions i manipulacions del jo*

El tema del jo o la personalitat està constantment present a *Cinc mil metres papallona*. Però és un jo desidentificat o problemàtic. Un jo en dispersió, obert, que poden ser molts jos possibles. Si la identificació del jo és el nom, si el nom dona la identitat del personatge i el reconeixement, si a través del jo accedim a una biografia concreta aquesta seguretat es trenca amb l'ús d'una

desidentificació i contraposició constant de personatges que tenen el mateix nom. Tot i l'explicitació de detalls i de diferència són biografies que s'entrellacen i es confonen fins al punt de confondre qui és qui en la narració. A la darrera narració, *El cavall no és de cartró*, hi ha dos Juli Peracanta que es diferencien per la seva alçada, metre noranta i metre setanta-tres, mentre cadascú manté una interlocució escrita, un epistolari, amb Zoa i Estefania. La veu narradora, que és femenina, descriu, a través de multiplicitat de plans i l'encreuament de tots els personatges el record de les relacions. Duplicitat i desdoblament que es dona d'igual manera a la narració que obre el llibre, *Pinyó lliure*, on dos ciclistes Joppe de Bustamante i Joppe pre-Bustamante, es retroben, anys després, en una cursa per vèncer el seu històric competidor, Luigi Roma. Astorats, els organitzadors es troben amb dos Bustamantes mentre només n'esperaven un, el real, l'únic, l'autèntic que ara ja no saben qui és dels dos mentre el públic que segueix la cursa només en veu un, l'històric Ferdinand Joppe. Finalment els dos Bustamantes, també competidors entre ells, havent vençut a Luigi Roma, marxaran en parella, primers i junts, però no arribaran a la meta perquè equivocaran el camí.

Aquestes distorsions del jo poden prendre altres formes i passar del desdoblament o duplicitat a la transposició o falses identificacions. A *Gin, Gina* un personatge femení —Thöne— pren, sense voler-ho, la personalitat de Gina, dona de Claudi. Gina marxa i abandona Claudi, i els seus amics veuen i reproduïxen en Thöne la personalitat de Gina. I Thöne es troba vivint una realitat que pertany a Gina sense que ella faci res per evitar-ho. *Maquillatge* és un altre narració on, en aquest cas, hi ha un joc específic de manipulació de personalitat que és una falsa negació intencionada, un engany assumit pels personatges, Fèlix (que s'identifica amb la marca de cotxes Morris), i la veu narradora (que s'identifica amb BMW). Per evitar conflictes entre ells donen per morta a Lídia, la seva doble amant, i així cadascú mantindrà la seva relació sense interferir ni neguitejar l'altre. Tots dos assumeixen una falsa mort i tots dos assumeixen un doble engany aparent perquè cadascú sap que Lídia és viva, però un dia assumeixen i decideixen que és morta encara que viuen la relació amb ella tot i que entre ells lamenten la seva mort.

Són quatre exemples clars d'aquest jocs de ficció/realitat que, centrats en la identitat del personatge, es fonamenten en situacions equívokes on "l'insòlit esdevé possible". Aquest tractament divers del jo explica el principal sentit del llibre. Les altres dues, *Líquid* i *Cinc mil metres papallona*, complementen, amb estratègies semblants, la pràctica narrativa de Melendres. La primera amb la descripció final d'una situació d'excés i la segona amb la revolta del personatge contra allò que estava previst pels altres.

2. Un avió damunt dels vidres, *desfer el secret de l'enigma*

El mateix Jaume Melendres en les entrevistes que seguiren a l'atorgament del premi explicava la raó i significat que dóna a les narracions i al llibre que, no oblidem, té com a títol complet *Un avió damunt dels vidres i altres narracions d'intriga*. A Rosa Piñol li precisava que «totes les narracions del llibre tenen en comú una intriga a resoldre, d'ordre molt diferent en cada cas —policiac, amorós—, però que es resolen amb una intriga. És una narració del tipus de novel·la problema» (*Avui*, 8/7/1981). I, a Narcís Mitjans, confirmava que «De fet, totes cinc expliquen una història d'amor. Tracta de les relacions entre la gent, en dues narracions hi ha delicte, però en totes hi ha un procediment soterrat per aconseguir un propòsit» (*Diario de Barcelona*, 14/7/1981). Són dues respostes que ens descriuen un perfecte marc d'interpretació i explicació del llibre.

Abans, però, diguem el que anteriorment ja hem assenyalat. Entre el primer i el segon llibre hi ha un salt notable i una evolució evident en benefici d'una major claredat expositiva. Hi ha una major narrativitat. El joc narratiu no desapareix però l'artifici textual ha desaparegut. En aquest procés de canvi no està lluny del que seguiren altres autors en aquells anys. Coca, per exemple, a qui Melendres va prologar dues vegades i amb dos pròlegs diferents (1978 i 1985) *Selva i salonet* un text germinal en la narrativa de l'autor de *Sota la pols*. Hi ha situacions insòlites com la del primer conte, *Un avió damunt dels vidres*, que dóna títol al llibre, però en tot moment la discursivitat narrativa és clara. Sorpren el joc de possibilitats que els contes amaguen i els desenvolupaments imprevistos que segueixen però en cap moment hi ha la complexitat de lectura dels contes del primer llibre on la descripció de la situacions, a través de l'ús lliure i ambigu que es feia de la llengua i els recursos narratius, tenien dificultats d'interpretació. L'enigma ara es focalitza en la resolució del desenllaç però les narracions descriuen un ordre d'exposició clar que construeixen les raons que porten al final.

Sorprenen els arguments però no el tractament narratiu que se'n fa. Hem recollit les declaracions de Jaume Melendres perquè expliquen perfectament la unitat que té el llibre que fou escrit entre 1978 i 1981. Són històries d'amor o que emmascaren l'amor per tal que un dels dos personatges aconseguixi el seu propòsit que, d'altra banda, no sempre obté per les reaccions que l'acció que executa pot provocar en l'altre o els altres. Així, a *Un avió damunt dels vidres* un personatge masculí mata un diputat i intenta confessar-ho a la policia esperant poder anar a la presó i trobar-se amb el seu enamorat, Elio, que també està empresonat. Tot i ser l'assassí, la policia, portada per un excés de

zel i amb situacions del tot paròdiques, li desmunta tots els seus arguments i l'assassí no és empresonat. A *La sala d'aigües*, (únic conte amb terminologia política) uns membres del partit comunista a l'espera dels resultats d'unes eleccions, es reuneixen a la casa d'un d'ells i plantegen el joc d'una dutxa en parella mentre un altre haurà de retransmetre-la als altres. El joc de confusions, possibles intercanvis, renunciés i possibilitats es trenca quan es descobreix que hi ha hagut una manipulació de les paperetes perquè surtin dos noms concrets. A *L'home indefinit* un personatge "indefinit" aconseguix que el seu company de pis li deixi la habitació, molt millor que la seva, perquè vol rebre la seva promesa danesa, que arriba a la ciutat, amb les millors condicions possibles. El personatge "indefinit", poc a poc, transforma l'habitació fins que el personatge "definit", en no arribar la promesa, sospita que tot ha estat un engany per aconseguir l'habitació. *Roma d'Amboise*, un dels millors contes del llibre, amaga el propòsit final del robatori d'un manuscrit de Leonardo del Museu de la ciutat d'Amboise. El personatge femení teixeix una xarxa d'equívocs i manipulacions que el personatge masculí, amb tota incredulitat, no acaba d'entendre ni descobrir fins al final quan un altre personatge li explica el que ha passat i li fa xantatge per no denunciar-ho a la policia. Finalment, a *L'adulteri blanc*, el darrer conte i conte pont amb *La dona sense atributs*, una misteriosa dama amb una flor es presenta a l'enterrament d'un personatge, Gustau. La seva dona i la seva tia pensen en la possibilitat que sigui l'amant del mort. Però qui veritablement té un amant és la dona vídua. El sentit de culpa la porta a investigar el possible adulteri de Gustau per neutralitzar el seu amb el doctor que cuidava el seu marit a qui acaben d'enterrar. La misteriosa dama del cementiri és la dona del doctor i amb el seu acte, coneixent la relació entre el seu marit i l'ara vídua, està enterrant el seu amor pel seu matrimoni que ha fracassat.

Són simples descripcions d'arguments que si bé poden assenyalar la seva originalitat no poden reproduir el joc literari d'ambigüitats, equívocs, intrigues o la construcció creixent del clímax narratiu fins al punt final de la història que mostren l'habilitat narrativa de l'autor i que confirmen l'expressió abans recollida de ser també un «hàbil i brillant outsider» en el camp narratiu. I si aquests llibres són importants probablement la peça major és *La dona sense atributs* escrita amb col·laboració amb Joan Abellan. Ho és perquè l'extensió pot permetre un joc més profund, una intensificació de molts dels recursos utilitzats en els contes. Però també perquè introdueix un tema i una idea que no podem ignorar ni menystenir. I novament em remeto a les seves paraules que pronuncià molt abans de la redacció de la novel·la la qual cosa explica que el seu germen venia de lluny i, com creiem i hem dit, permet pen-

sar que l'antecedent de la novel·la sigui el darrer conte d'*Un avió damunt dels vidres, L'adulteri blanc*. Em remeto, altre cop, a l'entrevista que li va fer Joan Rendé el juliol de 1981 amb motiu de la recepció del premi pel segon llibre de narracions. A la part final de l'entrevista, quan parlen dels contes, comenta com les aparences de les coses conformen moltes de les nostres actituds i comportaments. I acaba amb una sentència a tenir en compte: «Les aparences són un element tranquil·litzador, són l'ordre». És del tot cert. Les veritats es poden ocultar en aparences falses mentre l'aparença conforma la veritat externa. La falsedat de les aparences donen una imatge falsa i equivocada de la realitat però fixen i estableixen un ordre social que domina en la relació entre persones, països i societats. No cal remetre a la crisi econòmica actual i mundial que ha estat fruit de la ficció i ambició d'un capitalisme desbocat i de l'aparença falsa que tot era possible. La realitat sucumbia davant la ficció de l'aparença. Jaume Melendres no entra en cap anàlisi social en cap dels tres llibres que analitzem però fa confluïr el conflicte entre realitat i aparença en la relació entre les persones que és, com hem dit, el tipus de relació que mostra en la seva obra narrativa. I ho fa en la novel·la que, conjuntament amb Joan Abellan, va guanyar el premi Prudenci Bertrana 1989.

3. La dona sense atributs o el joc de l'aparença i de la veritat

Com a obra de doble autoria, *La dona sense atributs* sorgeix d'una proposta de joc literari entre Jaume Melendres i Joan Abellan. El propòsit inicial —que encara no permetia imaginar una futura i possible novel·la— era creuar unes cartes entre tots dos comentant aspectes diversos del seu interès. Eren dues personalitats diferents que s'escrivien i, d'alguna manera i sense preveure-ho, estaven donant veu a la personalitat de Mat i de Júlia/Agnès. Quan es percep aquesta realitat literària es reformula el projecte, es construeix l'argument, s'adapten les cartes i s'escriu la novel·la. El resultat és *La dona sense atributs* que avui poden llegir. Una novel·la epistolar on retrobem i s'intensifiquen molts dels recursos que hem trobat en els dos llibres de contes: ambigüïtat, suplantació, simulació, ocultació, desdoblament, duplicitat, engany, equívoc, paradoxa, intriga, enigma, etc. Tot en funció d'un relat que es construeix sobre unes falses aparences que amaguen una veritat que solament coneix una de les parts (ella) i que porta a un final imprevist i, també, obert.

Mat, un periodista que entrevista grans personatges del món de la cultura i l'espectacle —les referències teatrals són presents— rep una carta d'una

lectora, Agnès Alvir, reconeixent la seva feina i preguntant per la seva identitat de gènere, atès que en els seus articles Mat mai no ha introduït cap identificació que permeti deduir si és home o dona. Mat, inconscient del fet, observa que és cert i falsejant la realitat contesta a Agnès Alvir dient que és una dona. La relació epistolar entre tots dos queda oberta. I més quan sabem que darrera el nom d'Agnès Alvir s'amaga el de Júlia que és la dona de Mat. Júlia/Agnès intrigada i dolguda per la suplantació de gènere que fa el seu marit continua el joc epistolar per saber el motiu de la suplantació i fins on pot arribar. Aquest és el joc constant d'ambigüitat, simulació i engany que construeix i mostra la novella. Cada personatge construeix un passat fals que lliga amb cadascuna de les dues personalitats fictícies. Sobretot Mat que ha de construir-se un cos i un passat de dona.

L'ambigüitat de la situació i que només un dels dos personatges conegui la veritat permet imaginar tots els equívocs que entren en joc. Agnès/Júlia pot explicar per carta a Mat, el seu marit, que té un amant, August, la qual cosa és certa. També la posterior ruptura. Mat pensa que si Agnès té un amant vol dir que hi ha un marit —que és ell sense saber-ho— i, que, per tant, és una dona casada. Agnès/Júlia cita a Mat a una cita a la qual sap que no anirà. A casa, com a Júlia, viurà la reacció de Mat davant la no compareixença d'Agnès. Finalment Mat confessa a Agnès que és un home. Aquesta vol saber si està casat. Mat contesta que sí i, a partir d'aquest moment Júlia/Agnès vol saber què pensa exactament Mat del seu matrimoni, què pensa d'ella. Entrem en el moment de la gran veritat. Júlia/Agnès domina la situació, Mat ignora que està escrivint a la seva mateixa dona. És així com Júlia/Agnès sap què pensa d'ella i del seu matrimoni. Una cita última entre Mat i Júlia on ell vol comunicar-li que la deixa per (la desconeguda i fictícia) Agnès segella el final. Un final obert on el suïcidi de Júlia es passeja per la darrera frase.

Com en els contes, la síntesi d'argument no pot transcriure tota la complexitat del procés, l'alternança dels canvis, la progressió del discurs, les sentències que traven i defineixen les posicions i pensaments de Mat i Júlia. Júlia ha estat qui ha mogut els fils de tot l'artifici i qui al final pot pronunciar «Mat només s'enamorava de ficcions» perquè Agnès és una ficció epistolar sorgida d'ella mateixa que acaba per destruir-la a ella i la relació amb Mat. Podem dir, si volem, que des de l'inici, *La dona sense atributs* és la crònica d'un final anunciat perquè hi ha una clau amagada en el cognom d'Agnès Alvir, cognom que llegit al revés dóna “rival”, la qual cosa ja anuncia les conseqüències funestes que la presència d'Agnès, personatge fictici, tindrà en la resolució final. Com així és. Júlia, que té el secret, podria descobrir la realitat a Mat. És a punt d'ensenyar-li les cartes que ha rebut d'ell i que posarien la veritat al

descobert però no ho fa. I assumeix les conseqüències. Ella, com a Júlia, ha perdut els atributs de dona davant de Mat que no li reconeix com a dona casada i com Agnès també és una dona sense atributs perquè Mat no l'ha arribat a conèixer i, per tant, no l'ha pogut construir com a persona perquè només és una ficció en la vida de Mat. Els dos personatges han construït una relació sobre suplantacions, falses identitats i aparences que quan per a un dels dos, Júlia, es fan evidents i es tornen realitat els destrueix a l'un i l'altre. Desapareixent Júlia la relació es trenca.

Per tot el que acabem d'assenyalar no és difícil assumir el que dèiem a l'inici. L'obra narrativa de Jaume Melendres és breu, només tres llibres, però no és pas menor. Temàticament se centra en les relacions interpersonals de tipus molt divers —és el *què* que deia Josep Faulí en l'article que hem esmentat— però aquestes relacions estan sotmeses a un hàbil joc d'ús de les formes narratives —és el *com* que certificava Faulí en el mateix article— que focalitzen l'interès en la construcció i desenvolupament literari de l'argument i situació narrativa que llegim. És un hàbil joc d'artifici literari i en l'exemplificació d'aquest joc trobem la “forma” i “fórmula” Melendres que és el que, en darrer terme, dóna una singularitat específica i concreta a aquesta obra narrativa.



Jaume Melendres, poeta

Feliu Formosa

Institut del Teatre

La doble espera de l'aigua i tu és l'única incursió de Jaume Melendres en el món de la lírica. El llibre va guanyar el premi Salvat-Papasseit l'any 1964 i va ser editat el 1967, quan Melendres ja havia iniciat la seva carrera de dramaturg amb *Defensa índia de rei*, escrita durant l'estiu del 1966 i guardonada aquell mateix any amb el premi Josep M. de Sagarra. Vaig tenir el goig de formar part del jurat que li va concedir aquest guardó, juntament amb Joan Oliver, Antoni Mirambell, Enric Dachs i Frederic Roda, tots ells membres destacats de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Arran de la concessió d'aquest premi, vaig tenir ocasió de conèixer personalment l'autor, que, pel que recordo, s'havia llicenciat en ciències econòmiques i residia a París. Com en el cas del llibre de poemes, la peça teatral de Melendres va trigar a pujar a l'escenari (1971) i a ser editada (1975). En Jaume, mentrestant, ja havia guanyat el premi Josep Aladern de Reus amb *Meridians i paral·lels* (1971), l'edició de la qual (1977), vaig tenir el goig de prologar, i havia escrit un parell de llibres de relats, *El cavall no és de cartró* (1973) i *Cinc mil metres papallona* (1975). Encara reincidiria en el gènere narratiu amb *L'avió damunt els vidres* (1981). Es tracta, doncs, d'uns anys durant els quals en Jaume va conrear tant el teatre com la narrativa, després de l'haver escrit, a poc més de vint anys, un llibre de poemes. La poesia, com a primer mitjà d'expressió d'un autor que immediatament es llançaria al conreu d'altres gèneres, i molt especialment el gènere dramàtic, es pot interpretar com una recerca de la pròpia veu, com un exercici previ a l'inici d'una trajectòria que immediatament abandonaria la lírica, sense abandonar, però, un fort component poètic que ens permet relacionar el llenguatge de *La doble espera de l'aigua i tu* amb el de *Defensa índia de rei*, una peça que «alguns crítics han inclòs, encertadament, dins el corrent estéticoideològic expressionista», en mots del propi autor, que en alguna altra ocasió va afirmar haver redactat el seu text desconeixent qualsevol precedent d'aquest corrent estéticoideològic.

Diria que en *La doble espera de l'aigua i tu*, al costat d'altres aspectes susceptibles d'una anàlisi més a fons —simbolisme?, avantguarda?—, hi ha també un cert component “expressionista”. Dins aquesta primera etapa, que va del 1964 a l'inici dels anys vuitanta, abans que en Jaume iniciés la col·laboració amb Joan Abellan en altres textos de creació, es poden rastrear uns

certs elements comuns, un fet que no té res d'estrany en un autor que presenta una forta personalitat i uns trets estilístics que el fan inconfusible. En Jaume parla d'una evolució que, en el camp del teatre, el condueix a unes fórmules més aviat "brechtianes", com faig constar en el meu pròleg a *Meridians i paral·lels*, sense renunciar, d'altra banda, «a fórmules imaginatives pròpies de l'avantguarda». Aquestes reflexions em serveixen per situar l'obra lírica d'en Jaume com a precedent dels canvis i de l'evolució posterior, que es decantaria no solament cap a la dramaturgia sinó també, com és ben sabut, cap a la pràctica teatral i la docència. Al pròleg esmentat, intento definir la personalitat d'en Jaume amb aquestes paraules: «Melendres és apassionadament racional i racionalment apassionat, uniformement divers i diversament uniforme, alhora segur d'ell mateix i ple de dubtes, imaginatiu i rigorosament aferat al fet immediat, a la dada concreta; és, en definitiva, una de les vocacions d'escriptor més clares amb què comptem, que ha pres com a suport el rigor científic de l'economista».

No són infreqüents els creadors literaris que entren dins el món de l'escriptura a través de la poesia, un gènere que abandonen per passar a la narrativa o/i al teatre. Aquestes "temptatives" inicials o iniciàtiques cauen després en l'oblit i no són preses en consideració quan es fa balanç de l'obra dels autors en qüestió. En el cas de Melendres hi ha, però, un parell de fets significatius: *La doble espera de l'aigua i tu* apareix a la col·lecció «Els llibres de les quatre estacions», d'Editorial Ariel, en companyia de Salvador Espriu (*Aproximació a tres escultures de Subirachs*), Gabriel Ferrater (*Da nuces pueris*, el seu primer llibre), Marià Manent (*La ciutat del temps*), Josep Palau i Fabre (*Vides de Picasso*), Joan Teixidor (*Per a aquest misteri*) i Felip Cid (*Sonets del zoo*). I seguiran dos llibres que, com el d'en Jaume, van ser guardonats amb el premi Salvat-Papasseit: *El gos*, del metge poeta Joan Vergés, que, per cert, l'any 2009 va ser poeta d'honor de la Setmana de Poesia de Sant Cugat del Vallès, i *Vint poemes civils*, primer llibre de Francesc Parcerisas, amb el qual iniciava una fructífera i àmpliament reconeguda carrera poètica. El llibre d'en Jaume va anar, doncs, acompanyat de figures de primera línia dins la poesia catalana que ha perdurat. Quan l'any 1967 apareix *La doble espera de l'aigua i tu*, tres anys després d'haver rebut el premi, Melendres escriu una breu introducció al llibre on diu: «D'aleshores ençà, superant inèrcies primordials, les coses han canviat per fora com per dins, i s'han produït ajustaments, s'ha seguit escrivint i s'ha seguit llegint». L'autor és, doncs, fidel a la "clara vocació d'escriptor" de què he parlat amb anterioritat.

Curiosament, com el llibre de Parcerisas, *La doble espera de l'aigua i tu* consta de vint poemes. Parcerisas, tres anys més jove que Melendres, guanya

el premi un parell d'anys després, més o menys a la mateixa edat que en Jaume, i la joventut de tots dos autors, situats en un moment determinat de l'evolució de la lírica a casa nostra, els emparenta en alguns aspectes, malgrat les diferències que també hi detectem. En la poesia de Melendres, em sembla veure-hi un cert "expressionisme" amb clares derivacions cap a l'avantguarda, unes derivacions que també acompanyen d'alguna manera la poesia, més clarament "realista" de Parcerisas. En l'un i en l'altre trobem versos repetits en l'inici o final de les estrofes o blocs de sentit, tendència a l'enumeració, la repetició i l'acumulació caòtiques pròpies de la poesia contemporània. Penso, de tota manera, que la poesia de Melendres, potser per haver estat creada en una situació d'independència del marc on es produïa la lírica catalana del moment, és força inclassificable.

Un dels temes recurrents del llibre és l'amor, o més ben dit, la presència i la necessitat de la dona, de la companya: molts dels poemes acaben amb aquesta referència a *ella*. Després de parlar de la seva relació amb el pas del temps, la quotidianitat, els objectes i les diverses realitats que l'envolten, el poeta es recolza en la presència d'*ella*.

Jo vaig entrar a les naus dels magatzems del temps
i vaig encarregar
dies i anys de viure amb tu.

O bé:

I el temps que passa com un anell que et duc.

Un dels poemes més reeixits, «Primeres definicions de mitjanit», acaba amb un contundent «Vine aquí», després que el poeta ha parlat del temps, de la mort, del cant, de la llum, de l'home... L'amor, doncs, tractat amb força discreció i assumint la necessitat de la companyia de l'altre, de la companya en aquest cas, és present en molts dels poemes del llibre.

Un dels aspectes més característics de *La doble espera...* és la manera com l'autor estructura el poema, més per blocs de sentit que no pas recurrent a solucions metrícorítmiques. Així, a la manera d'alguns poemes de Mallarmé, Melendres recorre a solucions tipogràfiques pròpies de certa poesia contemporània: els versos es distribueixen per la pàgina jugant amb els marges, escalonant-se i deixant espais en blanc per remarcar algun vers especialment contundent. Aquesta manera de procedir condiciona també l'ús de la metàfora, que és emparentable amb l'avantguarda o el surrealisme per la seva bus-

cada arbitrarietat i el seu “automatisme”, encara que, en els seus millors moments, assoleix una força suggeridora innegable, com en el poema «Coses i l’home mort», un dels millors del llibre, on diu:

La dona que s’acosta a l’home mort que estima
i li fa el primer petó sense resposta,
també es cobreix d’un vestit,
d’uns nous cabells sense resposta.
Baixa la nit al damunt d’ella,
sense dir res camina cap al mar.

És allà on tu caminaràs el dia de la teva mort.

Amb *La doble espera de l’aigua i tu*, és evident que en Jaume buscava la seva veu, iniciava una exploració en el llenguatge que, en alguns monòlegs de *Defensa índia de rei*, recull alguns dels recursos i estímuls del seu llibre de poemes, tot assolint alhora una força dramàtica que l’obra ha mantingut amb el pas dels anys, com he pogut comprovar amb sorpresa en una relectura recent. Segurament *La doble espera de l’aigua i tu* no veurà una reedició, però no hi ha dubte que el seus versos són, en paraules del seu autor, «una resposta —consagrada per la tradició, això sí— en un món de respostes possibles, i que l’únic realment interessant és que la resposta hi sigui».

Juny de 2010



La producció dramàtica de Jaume Melendres

Pere Riera

Institut del Teatre

Defensa índia de rei, o l'arribada inesperada del jove autor

Jaume Melendres va fer un aterratge inesperat sobre la plana del teatre català de mitjans del segle passat amb la presentació d'un text ambiciós que el col·locaria directament al capdamunt de la dramaturgia catalana d'aleshores. Corria l'any de gràcia de 1966 i *Defensa índia de rei* rebia el premi Josep M. De Sagarra, tres anys després que Josep M. Benet i Jornet encetés la història d'aquest guardó de resultes de l'obra *Una vella, coneguda olor*. Joan Oliver, Antoni Mirambell, Enric Dachs, Feliu Formosa i Frederic Roda foren els membres del jurat que van reconèixer les virtuts d'una peça que en termes estructurals i poètics ens recorda lleument el *Woyzeck* de Georg Büchner: un drama d'estacions, un fris d'escenes, situacions i moments recorreguts per un antiheroi solitari que pateix els efectes d'una revolució personal involuntària; el protagonista de l'obra de Melendres veu capgirats els seus principis i acaba combregant amb les rodes de molí que ell mateix, en un inici, provava d'esquivar invariablement. L'heroi esdevé tirà, emmetzinat per les proves d'una vida agressiva i agressora de la qual resulta gairebé impossible sortir indemne.

En la presentació inicial de fets i gent, l'obra ens mostra en Jan, l'home al marge; aquell que s'ha volgut quedar arrecerat, mantenint-se lluny dels efectes perniciosos de la guerra, d'un conflicte fratricida, protegit pels quatre marges de la seva caseta en mig del camp, acomboiat per la seva dona que tostemp es neguiteja amb la possible arribada dels soldats. Però arriben; els soldats arriben i amb ells un Mestre d'Armes que, a la manera del terrible Mefistòfil, arrencarà en Jan del seu cau per fer-lo viatjar fins a les entranyes de la por i de la destrucció. Un munt de tretes criminals i tramposes obliguen en Jan a seguir les passes d'un malvat personatge que en darrera instància l'utilitza, no tant per corrompre'l com per donar caça al seu propi germà: l'autèntic enemic. D'aquesta manera, tal com expressa en Feliu Formosa, «l'heroi solitari passa per una sèrie de situacions de prova ("estacions", que en deien els expressionistes alemanys), a través de les quals un personatge que representa la societat de la lluita de classes (el Mestre d'Ar-

mes) intenta de convertir-lo (en Jan) en un traïdor als seus, que són els de baix».¹

Melendres es dona a conèixer, doncs, amb un drama bèl·lic i polític de proporcions considerables. L'ambició temàtica és extraordinària i la riquesa poètica inqüestionable. Un fins aleshores doctorand en economia feia el salt a la dramaturgia sorprenent propis i estranys amb un text difícil d'equiparar a qualsevol dels que la literatura dramàtica catalana havia produït fins aquell moment. La sorpresa fou enorme i la benvinguda, per força, entusiasta. El temps i les circumstàncies, però, relativitzarien el furor amb què féu aparició a l'univers del teatre català aquest autor nascut a Martorell, que ben aviat pagaria les penyores d'una situació cultural i política convulsa que entorpiria sistemàticament les expectatives de veure els seus textos escenificats.

Meridians i paral·lels, o l'ombra allargada de Brecht

Amb tot, la dèria del dramaturg incipient no defalliria. *Meridians i paral·lels* seria la segona obra escrita per Melendres l'any 1970, amb la qual aconseguiria el premi Josep Aladern, de Reus. Un drama confegit de nou d'una enorme complexitat. Un gresol de temes i personatges que, com a *Defensa índia de rei*, s'emparentava necessàriament amb els estilemes propis del teatre èpic brechtian. Melendres, poeta i traductor, i fins aleshores tangencialment proper a les arts escèniques, sorprenia per segona vegada amb la presentació d'una obra de factura precisa, complexa i vibrant. Una obra clarament política: amagats sota topònims poètics i al·lusions relativament equívokes, el lector hi trobava referenciats tots i cadascun dels insignes protagonistes del moment històric que travessava el país a mitjan segle passat. La voluntat de l'autor sembla indiscutiblement posar en qüestió totes les contradiccions generades per un conflicte bèl·lic en certa mesura irresolt, del qual és víctima una societat escindida, farcida d'individus talment escindits fins i tot *malgré lui (eux)*. No només el mou «el desig de denúncia i de transformació», com indica Feliu Formosa al pròleg de l'obra, «sinó que mescla aquest desig amb la lluita conscient i conseqüent per trobar una fórmula personal, que no deixi fora cap dels recursos formals de la tradició escènica europea dels darrers anys (expressionisme, avantguardisme, realisme, i altra vegada brechtisme)».²

1. Pròleg a *Meridians i paral·lels*, de Jaume Melendres. Edicions 62 (El Galliner, 37), Barcelona 1977.

2. *Ibid.*, p. 5.

L'ombra allargada de Brecht s'estén indefectiblement per les pàgines d'aquests *Meridians i paral·lels*. Personatges com el de la Nena Immaculada ens remeten directament a Joana Dark, la protagonista de *Santa Joana dels Escorxadors*. L'acció de l'obra s'esdevé en un país el nom del qual mai no coneixem, veí de Santiamén, aquest sí, territori fictici que fàcilment emmirallem amb l'Espanya opressora. Guntram, el cabdill de Santiamén, sotmet tothora els seus veïns, tant en termes econòmics com culturals i polítics. Cal, per tant, la figura d'un heroi totpoderós, capaç d'enfrontar-se als abusos del dictador. L'escollit serà Morats, de la nissaga dels Morats, un jove enardit i superb que s'autoproclama valedor de la pàtria, aquella mateixa pàtria de la qual ha estat absent durant anys i a la qual torna amb la pretensió d'alliberar-la. I per fer-ho, no tindrà més remei que arribar a alguna mena d'acord amb el magnat James Marshall, llur propi sogre ensems, amo i senyor de la producció internacional de llaunes de conserva, —el nom del qual ens recorda curiosament el del senador americà George Marshall, ideòleg del famós pla amb què comparteix nom i amb el qual els Estats Units van incentivar la recuperació d'una Europa devastada per la Segona Guerra Mundial.

En el context d'una trifulga identitària i econòmica, Melendres ofereix des de la perspectiva d'un tou de personatges la visió marxista dels valors socials i nacionals, l'òptica dels defensors de l'oligarquia política i el monopoli, i la de tots aquells que creuen i enarboren la causa de la revolució. L'estol de personatges és nombrosíssim, i les històries d'uns i altres es trenen endimoniadament per oferir-nos un mosaic minuciós, una panoràmica rica de tots els posicionaments humans davant d'una situació política i social crítica i misèrrima. Una peça, doncs, en cert sentit incommensurable, que fins a dia d'avui no ha estat posada en escena, sia per la seva ineludible complexitat, sia —en el moment en què Melendres la va escriure— perquè difícilment hauria pogut evitar l'esglai i la tisora de la censura.

El collaret d'algues vermelles, o les trampes de l'amor

A quatre mans amb Joan Abellan, còmplice indestriable en la biografia professional de Melendres, escriuriem l'any 1978 *El collaret d'algues vermelles*, una delicada peça inspirada en la novel·la *Manon Lescaut* (1753) de l'Abat Prévost. Amb aquest text guanyarien el Premi Ciutat de Granollers, al qual optaren presentant-s'hi sota pseudònim. Al pròleg de l'edició d'El Galliner, els autors reconeixen que la lectura de l'obra entre els seus coetanis va despertar alguns escarafalls. I és que fins aleshores, tant l'un com l'altre ha-

vien estat catalogats com a deixebles directes i ambaixadors amb tradició a casa nostra del gran paradigma: Brecht. ¿Quins plats trencaven aquest parell d'autors amb una obra en certa mesura extemporània?

En definitiva, amb *El collaret*, Abellan i Melendres partien peres amb els principis indissolubles del teatre èpic i polític, i es deixaven portar per una història amb ascendència romàntica, alhora basada en una intensa trama d'amors i desamors més o menys procaços, escrita per un capellà francès del segle XVII. L'obra, ambiciosa en l'estructura i l'univers narrat, i amb unes dosis de lirisme i de melodrama força elaborades, s'allunya per tant de qual-sevol pretensió didàctica. Ens trobem davant la corrua imparabile de trànsits i desgràcies a què es veuen abocats dos protagonistes d'un *amour fou*: Beatriu i Albert, sòsies de la pròpia Manon Lescaut i del seu enamorat Des Grieux, —alhora parents directes dels futurs Marguerite Gautier i Armand Duval. ¿Per quin motiu Abellan i Melendres no s'inventen una història original? ¿Per què furten deliberadament un argument aliè, amb gairebé tres-cents anys d'antiguitat? En paraules dels mateixos autors, les raons obeeixen a l'escassetat endèmica de dramaturgs oriünds amb enginy suficient; malura que creuen compartir: «per quina raó, en comptes de ser “originals” i inventar una nova història, hem demanat asil a una ficció inventada per altri. 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».³

No s'estan, tot seguit, de fer la radiografia que determina —a parer seu— l'estat de salut dels autors catalans aleshores en actiu: «el fenomen és general. Repassem la nòmina, si no: el llarg silenci de Jordi Teixidor (el més professionalitzat 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». La conclusió final no pot ser més categòrica i descoratjadora: «No. No sabem inventar històries. O no ens hi atrevim. I potser no és cap mal». Amb aquest seguit d'asseveracions, els autors justifiquen els motius pels quals han “vam-

3. Joan ABELLAN i Jaume MELENDRES (1979): *El collaret d'algues vermelles*. Barcelona: Edicions 62 (El Galliner, 52).

piritzat” conscientment l’argument de mossèn Prévost. Un argument amorós, apassionat. Una història d’amor materialitzada fins i tot a risc de semblar inoportuns, ja que en el moment en què l’obra fou concebuda, —segons l’opinió dels seus autors—, el teatre català no era especialment procliu a la producció i gaudi d’aquesta mena de trames: «el teatre català contemporani (1978), per causes alienes a la seva voluntat conscient, ha bandejat de l’escenari un dels aspectes més absorbents i apassionants de l’activitat humana. El resultat és també que, avui, als actors (com als autors) els costa molt menys dir públicament “l’empresa ha declarat el *locout*” que no pas “t’estimo”». ⁴ Vet aquí la necessitat de Melendres i d’Abellan d’abandonar momentàniament el teatre reivindicatiu i penetrar sense fissures en l’èpica dels assumptes del cor.

Ens referiem a l’ambició narrativa d’un text que s’estructura en tres grans actes, cadascun dels quals transcorre en espais i temps prou diferenciats: el relat s’inicia a la ciutat de Barcelona, a finals del segle XVIII. El jove estudiant Albert de Comes malda per l’amor de la jove Beatriu, alhora requerida pel Corregidor, vell avar amb qui ella està disposada a fugir per tal de gaudir de tota mena de prebendes. L’acció s’emboïca a mesura que l’apassionat Albert vol i dol pels favors de Beatriu, mentre ella no deixa mai d’aparèixer dòcil davant les mostres d’afecte d’uns i altres. Tinguda finalment per prostituta, Beatriu es veurà obligada a embarcar en un vaixell que la portarà —juntament amb una bona colla de meretrius— cap a les Amèriques. Allí tindrà l’ocasió de fer un bon matrimoni amb un colon acabalat que, a canvi d’atencions i escalf, la convertirà en una dama respectable. Albert, polissó enardit, pujarà al barco d’amagatotis i seguirà la seva aimada a través de l’oceà. Així, el segon acte d’*El collaret* s’esdevé curiosament a coberta del vaixell que salpa amb un tou de cavallers, mariners, un clergue i un equip de putes. Un nou pretendent de Beatriu, el jove Ermengol, esdevindrà el nou antagonista del desesperat Albert que passarà tota mena de penúries per tal de seguir el rastre de la seva enamorada. El tercer i últim acte d’aquest laberint de passions, traïcions i secrets d’alcova té lloc a les colònies americanes; concretament a la Nova Barcelona. Finalment els amants han arribat als mars de corall, aquells que han de nodrir l’Albert de les algues vermelles amb què podrà confeccionar el collaret que temps enrere havia promès a la bella Beatriu. Però els encants de la femella desperten de nou la passió d’un altre mascle: en aquest cas, Gustau, el fill del Governador. Beatriu i Albert malviuen fent-se passar per nobles estadants, mentre s’ofeguen en la misèria. I ella veu en Gustau la possibilitat de sortir del pou, per a desgràcia —un cop més— del ba-

4. Ibid., p. 14.

nyut Albert. El feble estat de salut de Beatriu, amb aquella mica de tosseta que arrossega des dels inicis, símptoma inefable d'una tisi que ve de temps, sumat a l'esglai general que produeix el duel a mort entre l'Albert i el Gustau, acabarà amb la vida de la protagonista en braços del seu estimat; —la mateixa fi de Manon i la dama de les Camèlies.

Un text net i precís, amb una volada literària excepcional. El lector no pot evitar trobar-hi referents directes als grans drames romàntics de Schiller o Goethe, fins i tot Dumas o del mateix Duque de Rivas. Curiosament, no trobarem en cap de les altres peces de Melendres una tessitura argumental tan tossudament ancorada en les passions amoroses —a excepció potser del seu darrer treball, *El jardí de dones*—, i tampoc no paladejarem —com en aquest cas— en els seus diàlegs el gust per concretar en les paraules dels personatges el fil d'una trama que sap conjugar el relat d'aventures amb el melodrama més abrandat. A *El collaret d'algues vermelles* s'hi produeix un grapat de *liaisons* afortunades, tant des del punt de vista compositiu com en el temàtic i poètic. I d'entre totes les aliances, una de molt preuada: la de dos magnífics dramaturgs, joves i tenaços, que van sumar esforços per servir-nos una de les peces més extemporànies i preciosistes del teatre català dels anys setanta.⁵

Terror i misèria del primer franquisme, o el teatre didàctic

L'any 1983, de nou a quatre mans, Melendres escriuria amb José Sanchis Sinisterra tres peces curtes amb la finalitat que servissin de material escènic per a joves escolars; el títol: *Terror i misèria del primer franquisme*, en al·lusió/homenatge directe a l'obra *Terror i misèria del tercer Reich*, de Bertolt Brecht. A la proposta de Sanchis, —promotor de la iniciativa—, Melendres s'hi avé de bona gana i elabora tres escenes que, com ell mateix reconeix, «no s'assemblen a les escrites pel meu amic», en referència a les quatre que produiria el coautor. El context de l'obra és ben clar: la postguerra espanyola. I si hi ha elements concomitants entre les peces dels dos dramaturgs, el propi Melendres gosa justificar-ho a la mateixa nota prèvia: «sense posar-nos prèviament d'acord, tots dos hem coincidit en una cosa: ens hem decantat —potser era previsible— cap a la banda dels perdedors, però no pas dient que ells eren els bons, sinó intentant mostrar que la guerra no s'havia acabat, que la resistència continuava». Una postguerra que per motius generacionals ells

5. Melendres i Abellan van escriure també a quatre mans la novel·la *La dona sense atributs*, (Edicions 62, Barcelona 1990. Premi Prudenci Bertrana 1989).

mateixos van conèixer de ben jovenets:⁶ «Hem intentat mostrar una cosa de la qual vam ser testimonis: que el desig de llibertat va començar a manifestar-se tímidament però de seguida».⁷

A diferència de les escenes de Sanchis, que s'endinsen en el terreny del drama, Melendres opta per la comicitat. Ell mateix indica que «en graus i moments diversos, han de fer riure. I, si pot ser, sense banalitzar la situació». Així, *L'autarquia ben entesa* presenta una situació domèstica que s'esdevé tot seguint les marques d'un sàinet costumista «a l'estil del *Quim Federal*, d'Espriu»; un falangista tronat sotmet la seva muller exigint-li tota mena de sacrificis i submissions mentre ell resta immobilitzat per una ferida al braç. La visita d'uns veïns murrís posarà en crisi la paciència d'uns i altres, i en un darrer acte de messianisme patriòtic, l'Antoni posarà la dona entre les cordes i ella, finalment, com una Nora mediterrània, sortirà per la porta deixant-lo amb un pam de nas i els llençols xops de camamilla. Com reconeix l'autor, «es tracta d'una escena amb gags —verbals i visuals— que, a més a més, troba en el gag final el seu sentit —el seu missatge».

El preu de la gespa és possiblement la més inquietant de les tres peces. Aparentment ens trobem davant d'una típica tensió social entre l'home de poble, —el pagès del Delta—, i la jove enginyera urbanita que coneix tots els tecnicismes, però ignora absolutament les causes d'ordre atàvic que mouen el món. Ella s'ha traslladat al camp per estudiar diverses varietats de gespa, per tant les ha de trepitjar totes. Però les gesses, els camps, les llavors conreades sota la terra fèrtil amaguen un munt de secrets inimaginables per a la Noia. I és que si l'herba creix amb tant d'esplendor no és pas perquè rebí en major o menor mesura els efectes de la “filotoxitat”; no té pas massa sentit que es plantegi si tria «un adob inorgànic, o mineral / d'un sol fertilitzant, o compost», per tal d'estimular «la floració i el desenvolupament de la llavor». Si l'herba creix tant, i tan bé, és fonamentalment perquè, com li remarca el Pagès: «aquí sota hi ha dos-cents morts». Dues-centes víctimes d'un escamot de la Guàrdia Civil que va dispersar fa dotze mesos els manifestants d'una vaga general:

NOIA: Els diaris no en van dir res.

PAGÈS: No.

NOIA: Ni els manuals d'agronomia.

6. Melendres va néixer l'any 1941 i Sanchis Sinisterra, el 1940.

7. Nota prèvia a l'edició de *Terror i misèria del primer franquisme*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona 1983.

PAGÈS: Això no ho sé.

NOIA: Però l'any passat era el 1956. No són morts de la guerra, com vostè ha dit.

PAGÈS: Sí, senyoreta. La guerra no s'ha acabat encara.

La peça que tanca aquesta terna és *L'anarquista al paradís*, un diàleg sostingut, sense massa acció escènica: un matrimoni seu al pedrís mentre escampa pinso per a les gallines. Parlen de tot i de res, i home i dona s'entretenen fent-se ballar el cap mútuament tot enredant la troca d'una conversa aparentment banal i sense secret. Discussions peregrines sobre la dreta i l'esquerra, i els infinits equívocs que pot plantejar el fet de decidir-se per babord o estribord en funció del punt de vista des d'on es contemplin:

MARIT: Tu et penses que tires el moresc a la dreta i a l'esquerra. Però potser el tires a l'esquerra i a la dreta.

MULLER: Què t'empatolles?

MARIT: Tu no saps on tens la dreta i l'esquerra?

MULLER: I tant que sí! Em senyo amb la dreta!

MARIT: A veure. Tira el moresc només cap a la dreta.

La Muller ho fa.

MARIT: I ara, posa't davant meu. I segueix tirant cap a la dreta.

La Muller ho fa.

MARIT: Ha, ha! Ara el tires cap a l'altra banda!

MULLER: Cap a la dreta, com tu m'has dit.

MARIT: I la dreta, ara, és a l'altra banda! Ha, ha!

Un simple joc psicotècnic que comportarà una revelació inesperada: la Muller s'ha passat anys resant i posant flors a un nínxol equivocat. El mort pregat no era l'oncle Amadeu, sinó en Joan, un anarquista de la FAI:

MULLER: Un anarquista al paradís! I el món no s'ha enfonsat! Déu no m'ha enviat el seu llamp furiós! No riguis, et dic!

El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel, o l'oportunitat de fer endreça

L'any 2005, després d'una bona pila d'anys dedicat íntegrament a la docència, la investigació i la traducció, Melendres recobra el gust per l'escriptura teatral de resultes d'una iniciativa institucional que pretén recuperar la veu dels autors de la coneguda com a Generació dels Premis Sagarra. En el context d'aquesta reaparició després del que molts van considerar la “llarga travessa pel desert” de bona part dels autors que trenta anys enrere, a redós del prestigiós premi, havien intentat recuperar la dramaturgia catalana textual, Melendres presentava una peça que se significava absolutament per oposició; per oposició a les seves obres primícies. L'expressionisme de rel brechtiana de *Defensa índia de rei*, i *Meridians i paral·lels*, i el romanticisme abrandat d'*El collaret d'algues vermelles*, són del tot bandejats en aquesta història de vida de la professora Helena Karsunkel, una “psicoanalista i catedràtica”. Una dona que creu arribat el moment d'escriure les seves memòries, assistida per una alumna doctoranda que ha acudit a les seves classes: Estefania.

L'any 2006, la revista (*Pausa.*) em va encarregar l'escriptura d'un article amb motiu de l'edició d'*El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel*, i em permeto reproduir les meves pròpies reflexions al voltant de l'obra ja que, una vegada rellegides —les reflexions i la peça—, em semblen encara pertinents i, malgrat el pas del temps, he comprovat que no ha variat gens ni mica el meu punt de vist respecte d'una de les peces de Melendres que se'm prefiguren clarament farcides d'allusions més o menys autobiogràfiques; això sí, sempre passades pel sedàs del sarcasme, la fina ironia o la sàtira finament matisada a la qual Melendres no podia deixar mai de rendir-se.

El mecanisme que Karsunkel utilitza per revisar els esdeveniments més destacats del seu passat és disparar un tret imaginari a cadascun dels protagonistes principals d'aquests vells episodis; en disparar-los, com si es tractés de figures animades d'una atracció de fira, els personatges cobren vida i escenifiquen de nou la pel·lícula dels fets. L'aparentment lleial i alhora extravagant Estefania tindrà cura que la bobina dels records de la Karsunkel no s'entortolligui en excés: sovint, els mateixos personatges evocats desapareixen sobre d'altres de secundaris que acaben apareixent en escena i complicant la crònica del passat. Per evitar-ho, la jove deixeble relatarà a la doctora les seves pròpies històries personals, anècdotes extraordinàries que serviran de contrapunt a la història de vida de la Karsunkel.

Però la voluntat testamentària d'Helena Karsunkel no és estrictament hagiogràfica o documental. L'eminent doctora amaga un secret, un terrible

convenciment: al llarg de la seva vida i de la seva carrera professional, Helena té la certesa d'haver provocat, amb els seus consells i els seus diagnòstics, el turment i fins i tot la mort de pacients i amics envers els quals, en principi, no tenia cap altra intenció que ajudar-los. És així que la reconeguda psiquiatra sap i tem que diversos personatges del seu passat poden tenir motius sobrats per venjar-se'n, i fins per assassinar-la. Per això, imaginàriament, els dispara: evocant-los, donant-los veu per darrera vegada, pretén descobrir quin d'ells té més motius i possibilitats d'executar la venjança. Unes memòries doncs, que són la darrera oportunitat d'expiar les culpes i enfrontar-se cara a cara amb el seu hipotètic assassí.

Els fonaments d'aquest *Parc d'atraccions* són força ortodoxos: cinc escenes-marc que presenten, desenvolupen i conclouen una trama principal compacta, que el lector segueix sense sotrac. Però tant o més important és el revestiment d'aquest complex univers dissenyat per Melendres, farcit de nombrosos *flashbacks* que, a manera de *tableaux*, presenten els personatges i els fets climàtics en la vida de la protagonista; excursos que, alhora, enceten noves subtrames que emergeixen aleatòriament i que desembocaran sense remei cada una en un desenllaç tràgic, del qual la doctora Karsunkel és directament responsable. És precisament en aquests episodis superposats on es desplega l'ampli ventall de recursos i motius dramàtics que defineixen aquesta obra inclassificable: un gresol d'éssers somiats, que voltegen com andròmines dalt de la sínia letal que és la memòria d'Helena Karsunkel.

Infinites i delicioses cites d'alt voltatge intel·lectual són posades per l'autor en boca de diversos personatges, en un exercici d'homenatge corrosiu a tota una elit de savis i mestretites que l'autor sembla caricaturitzar sense complexos. Cites que, lluny d'aparèixer com un presumible exercici exhibicionista, subratllen el tractament irònicament inquisidor que recorre l'obra de principi a fi. Una peça en la qual el sentit de l'humor, el sarcasme i l'enginy lluiten constantment per equilibrar una balança dividida entre el pes de la raó i la inclemència del desig. Transmutat en Helena Karsunkel, Melendres dispara a discreció i carrega amb sorna —i un pessic de tendresa— contra un passat soluble com el fang, amb el qual difícilment ningú podrà mai reconciliar-se.⁸

8. Pere RIERA, «Bang! *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel*, de Jaume Melendres», dins (*Pausa.*), març 2006, núm. 23, pp. 71-74.

El jardí de dones, o un comiat amb picada d'ullet

El jardí de dones és la darrera obra escrita per Melendres. Dies abans de la seva mort, va poder assistir a la lectura dramatitzada que se'n va fer al Teatre Kursaal de Manresa, ciutat on residia de poc temps ençà. Aquest jardí és un espai obert, un hort a la manera “toscana o empordanesa” on es reuneixen un grup de dones amb la sana intenció d'instruir una joveneta en els designis de l'amor i ajudar-la a portar amb fermesa les regnes que mosseguen els mascles. La jove Pippa té la intenció de fer-se monja i la seva mare, Nanna, vol treure-li aquesta idea del cap. Per aquest motiu convida Angèlica, una monja exenclaustrada, Marga, una prostituta, i Antònia, una tercera amiga que ha d'assistir la Nanna en el paper d'inquisidora. Entre les quatre desplegaran un amplíssim i escatològic catàleg de perversions i estratagemes de seducció —i reducció— amb les quals pretenen mostrar a la joveneta Pippa els perills que comporten les relacions entre homes i dones, i dels quals ni tan sols les monges es poden deslliurar. Tot plegat, divertidament puntejat per les aparicions escadusseres d'un Aretino entremaliat i corruptor, —sòsies de l'autor renaixentista Pietro Aretino, que al segle XVI va escriure entre d'altres els famosos *Sonets luxuriosos*, que Melendres probablement podria recitar d'una tirada...

La luxúria presideix tothora el devesall de relats pornogràfics que comparteixen el cor de dones que es troben en aquest jardí deliciós. Amb un darrer gir inesperat al final de la trama, Melendres intenta justificar en termes estrictament dramàtics la raó de ser d'aquesta peça que se'ns prefigura com un divertiment trapella, bastit amb la picardiosa voluntat *d'épater le bourgeois*. Les irreverències i la procacitat hi són omnipresents; com si es tractés d'un episodi furtat al *Decameró* de Boccaccio, Melendres s'esplaia en l'ús de la metàfora i l'eufemisme, farcint d'imatges poètiques i enginyoses cabrioles lèxiques les converses d'aquestes cinc femelles que no deixen cap cap sense barret.

MARGA: Sense esperar que arribis al llit, t'ho voldrà fer de qualsevol manera, de cara a la paret o al damunt d'un bagul. Si no pot, com acostuma a passar —perquè la majoria la tenen d'una naturalesa semblant a la d'aquells llimacs que s'estiren i s'arronsen quan caminen—, torna a posar-te el vestit d'Eva, porta'l al jaç, tira-li els braços al coll, fes-li uns tocs de llengua —de punta i de pla—, prem les tecles amb delicadesa fins que s'encabriti i, si tot això no basta, si l'arbre no fa el pi, si el poll no aixeca el cap, mira de plantar-te'l a la galleda empenyent amb totes les teves

forces. Si no n'hi ha prou, sospira com si tinguessis el sùmmum del plaer i digues-li: “Si acabo, acabareu?”. Ell bavejarà i dirà: “Sí, bacona, sí!”, o alguna cosa d'una elegància per l'estil, i si no pot complir com Déu mana, potser t'ho farà amb els dits, o amb una pastanaga, si en té una a prop, tal com li va passar a la respectable senyora Angèlica.

La darrera conclusió de Marga no pot ser més reveladora:

MARGA: Mira, Pippa, mentre siguis dona, facis el que facis, et consideraran puta. O sigui que val més que ho siguis.

Amb aquesta peça atrevida i picant, Melendres s'acomiadava de la dramàtúrgia, si més no en aparença. Desconeixem si deixa inacabades obres que haurien vist la llum al llarg dels propers anys, —encara que només fos en forma de lectura dramatitzada (i)—. Escriptor infatigable d'articles, assaigs, crítiques, etc., no són massa les peces que ens llega una de les veus més lúcides i interessants del teatre català dels darrers cinquanta anys. Mai no va tenir sort a l'hora de veure escenificats els seus textos; ni tan sols quan aparegué a bombo i plateret a “l'escena” del teatre professional casolà amb *Defensa índia de rei*. Aleshores les raons foren principalment d'ordre polític. Posteriorment, els motius poden haver estat diversos i relativament justificables. L'ambició intel·lectual del seu teatre és directament proporcional al seu rigor en la recerca, la investigació i la docència. Melendres va ser un savi i un artesà, i les dues qualitats s'entrellacen també al seu teatre. Amb això no volem dir que les seves obres siguin necessàriament aspres i difícils de digerir per part d'un suposat públic més avesat a entreteniments passatgers. En absolut; la saviesa i el mestratge de Melendres es posen al servei de textos dramàtics concebuts inqüestionablement per a l'escena. L'autor pensa en el públic, això sí, sense massa concessions; s'adreça a un espectador còmplice, amb gust i disposició per a la sorpresa i la rica textura servida amb delicadesa i afecte. Ni una rèplica atzarosa, ni un aforisme erm. Les paraules de Melendres ressonen quan són escrites, dites i escoltades; ell, que mai no alçava la veu, que mai no establia càtedra ni imposava sentències. Ell, que sempre va saber escoltar, es mereixeria —fins i tot més que alguns altres—, que l'escoltéssim.

Ara ha hagut de fer un mutis inoportú. Quedem desemparats en absència dels seus gestos, de la seva eloqüència, de la seva prudència i cordialitat, perquè per natura ja no el tenim a prop. Però caldria fer un acte de contrició —d'aquells que ell tant escarniria— i prendre consciència que no podem dei-

xar de banda una producció teatral tan prima en quantitat i alhora tan magnífica —i magnànima— en solvència i rigor. Els teatres catalans del segle XXI som en bona mesura deutors de les seves lliçons, dels seus consells mai imposats. Tard o d'hora hauríem de fer ús de la justícia poètica i aconseguir que ressonés dalt de l'escenari l'eco dels mots que els seus personatges mai no deixaran de repetir.





Jaume Melendres crític de teatre

Joan Casas

Institut del Teatre

Després de la mort d'en Jaume, algú de la seva família va dipositar a l'arxiu d'aquesta casa una carpeta que conté cent divuit retalls de premsa, datats entre 1973 i 1979, amb articles de diari signats per ell i que parlen de teatre.¹ Gairebé tots corresponen a la pàgina que cada dimarts va escriure al diari *TeleXprés*, repartint-se l'espai amb en Ferran Monegal, aquest darrer en funcions d'"enfant terrible"; una pàgina dedicada al comentari de l'actualitat escènica, que venia a ser la continuació de la que, amb la mateixa periodicitat, hi havia publicat durant un temps en Ricard Salvat.²

Feia una apreciació en Biel Sansano,³ parlant de la crítica teatral de la dècada dels seixanta, que val perfectament —i potser millor i tot— per a la següent. Deia això:

Durant la dècada dels seixanta, a més de la informació succinta de caràcter netament periodístic, podem diferenciar tres línies ben diferents, tot i que, no poques vegades, complementàries: d'una banda, la crònica, més lligada a l'exercici periodístic d'informar o d'alçar acta d'un esdeveniment teatral; de l'altra, la crítica tradicional, en retrocés davant la crítica "independent" nova, renovada abastament des de les planes de revistes com *Yorkick* (1965-1974) i amb noms com Gonzalo Pérez de Olaguer. Entre una i altra, sempre hi havia el "comentari" teatral, fruit del gust i formació teatrals de lectors/espectadors llegits i informats, amb freqüència procedents de la mateixa escena.

1. Tenim accés a tots aquests materials, i molts d'altres, a través de la pàgina web construïda pel MAE: http://bibliotecadigital.institutdelteatre.cat/bd/index.php?option=com_content&view=article&id=287&Itemid=387&lang=ca

2. Ricard Salvat aplegaria en un llibre una bona part d'aquests articles (SALVAT, Ricard (1974): *El teatro de los años setenta*. Barcelona: Península), cosa que dissortadament no va fer en Jaume Melendres.

3. SANSANO, Biel (2006): «Entre la crònica i la crítica. Notes per a un estudi sobre la crítica teatral (1975-2000)», dins F. Foguet-P. Martorell (Eds.): *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa Edicions, pp. 185-205.

En Salvat, en Melendres, les intervencions d'en Guillem-Jordi Graells a la gironina revista *Presència*, al marge de la crònica i de la crítica, vella o nova, encaixen perfectament en aquesta figura del comentarista que, si als anys seixanta era ocasional, va tenir als anys setanta un espai propi, a les pàgines de *TeleleXprés*, del *Diario de Barcelona*, de *Presència*, des d'on va fer una feina extraordinària, única, de formació d'opinió durant els anys finals de la dictadura i els de la transició a la democràcia.

Totes les taxonomies, tots els sistemes d'etiquetes que les sustenten, són i han estat sempre discutibles. I és evident que, malgrat que la classificació ens ajudava a clarificar territoris, el terme "comentarista", per poc que ho rumiïem, no s'adiu gens bé amb la naturalesa de la provatura de Melendres, que durant aquests anys és essencialment, profundament, radicalment crítica. Per anar aclarint termes cediré a la temptació d'autocitar-me, i de passada repescaré fragments d'un article que vaig publicar ja fa anys en una esplèndida revista local.⁴ Què és un crític de teatre? Què fa un crític? Jo aleshores escrivia això, que encara mantinc:⁵

Segons el meu parer, el crític teatral no té res a veure amb un agent secret dels espectadors, armat amb llicència especial per matar a cops de lletra impresa als mitjans de comunicació. Tot i així, és evident que hi ha qui exerceix la crítica des d'aquesta convicció.

Tampoc no sé veure el crític com un tasta-funcions, un gastrònom refinat de guisats escènics que assaboreix, compara i dictamina el punt de cocció, la qualitat del sofregit o l'excés de la salsa. Encara que només fos perquè, sovint, la qualitat d'una nit de teatre s'hauria de mesurar, precisament, pel seu caràcter indigest.

És comprensible que el crític senti la temptació "legitimadora" de constituir-se en veu pública del públic, però la veritat és que ningú no li ha demanat que ho sigui.

També és comprensible que senti la temptació nua de l'exercici del poder, d'aquell poder petit o gran que certament representa el periodisme d'opinió, i que s'afegeixi als rengles d'aquells que exerceixen, a sou, l'abús d'autoritat. Però no cal dir que aquest fer es desqualifica tot sol.

Quina em sembla que és, doncs, la funció del crític de teatre? Em costa

4. CASAS, Joan (1998): «Sobre l'ofici de crític teatral», dins *Faig Arts*, núm. 38, novembre 1998, pp. 58-60.

5. L'autocita té, a més, una voluntat d'homenatge. Perquè el lector avisat s'adonarà, sens dubte, que els meus deutes ideològics, estètics i fins i tot estilístics amb en Jaume Melendres són innegables. A tal senyor, tal honor.

de definir les coses tan de dret, però potser ens hi podríem anar acostant a través d'un parell d'analogies judicials. Sí, judicials, cosa que, fet i fet, tampoc no és tan estranya.

Per una banda el crític s'hauria d'assemblar a un testimoni professional. Un testimoni d'allò que passa en la trobada teatral, tant a dalt de l'escenari com a baix, tant al teatre com a la seva àrea d'influència (el "gust del públic", o, potser millor, "l'imaginari col·lectiu").

Per una altra banda el crític hauria d'actuar com a jurat, i emetre un judici de valor raonat davant els fets que ell mateix ha descrit.

Remarco bé que he dit jurat, no he dit pas jutge. Perquè no pertoca al crític dictar sentència, cosa que fa perfectament el públic des de sempre.

Esperem d'un testimoni de confiança que sigui capaç de contar allò que ha passat. Però resulta que no és pas cosa menuda "contar allò que ha passat" en una funció teatral. Les qualitats que ha de tenir el testimoni, en aquest cas, no es limiten a l'agudesa d'observació i a la claredat d'exposició, com probablement bastaria per descriure, posem per exemple, un accident de circulació. I és que el teatre no en té res d'accidental, és als antípodes de l'atzar, és la deliberació químicament pura. En la funció convergeix la deliberació de l'escriptura dramàtica, la deliberada decisió de programar una certa peça, la tria deliberada per part del director d'uns actors i d'un equip, la deliberada acceptació de la proposta per part de totes aquestes persones, el llarg i deliberat procés de construcció de l'escriptura escènica, la deliberada decisió d'un fum d'espectadors de no quedar-se a casa veient la televisió i anar, justament, a aquell teatre.

Descriure de manera eficaç un fet tan carregat de decisions deliberades no es pot fer des de la pretesa innocència d'una mirada pretesament objectiva, sinó des d'una mirada que incorpori la consciència de tot aquest gruix de voluntats i de processos que esclaten en la vida breu d'una vetllada. Una mirada innocent podria servir, potser, per descriure una catàstrofe natural: un terratrèmol, una allau o l'erupció d'un volcà, en la seva brutal fenomenologia i en les seves conseqüències dramàtiques, però no pas una funció de teatre.

Aquest concepte de crític sí que es calça com un guant en allò que en Melendres intenta des de les pàgines de *Tele/Expres*, amb l'única matisació que el relat que es proposa fer no és, o no és només, el d'allò que passa en una nit de funció, sinó més àmpliament el d'allò que passa en el món del teatre català.

Cal incloure encara aquesta activitat crítica de Jaume Melendres durant els anys setanta, en el marc global de la seva intensíssima activitat intel·lectual

i artística: l'any 1973 s'ha incorporat com a professor a l'Institut del Teatre, aquest mateix any obté el premi Joan Santamaria pel seu relat *El cavall no és de cartró*, que dos anys després, el 1975, s'incorporarà al recull *Cinc mil metres papallona*.⁶ També el 75, l'any de la mort del dictador, treu finalment a la llum la peça de teatre *Defensa índia de rei*,⁷ que havia guanyat el premi Sagarra el 1966,⁸ i dos anys després publica *Meridians i paral·lels*,⁹ una peça que havia guanyat el premi Josep Aladern de 1970 i havia estat prohibida per la censura. El 1979, finalment, publicarà *El collaret d'algues vermelles*, una peça escrita a quatre mans amb en Joan Abellan i s'incorporarà com a crític teatral a la revista *Fotogramas*. Des de 1973, a més, polemilitza amb els autors de la narrativa experimental d'aquells anys —sobretot des de les pàgines, una vegada més, de *TeleleXprés*— i enceta un ric debat sobre formalisme i realisme que el confrontarà particularment amb l'anomenat col·lectiu Ignasi Ubac, darrere el qual s'amagava sobretot el poeta i crític Carles H. Mor.¹⁰

És a dir que repica i va a la processó: exerceix la docència, la pràctica artística i la intervenció crítica, tot alhora, sense complexos, amb la convicció que totes tres activitats es nodreixen i es donen sentit mútuament. Ni aleshores ni ara no és aquesta una decisió òbvia ni fàcil. I molt menys encara gratuïta, en el sentit que qui la sustenta sol pagar un preu feixuc per fer-ho.

Els fonaments de l'activitat crítica d'en Jaume Melendres durant els anys setanta són marxistes i de matriu brechtiana, en la mesura que el pensament de Brecht no renuncia en nom de cap ortodòxia a l'herència de la raó crítica de la Il·lustració.¹¹ Un lector jove d'avui ha de fer l'esforç d'entendre que durant els anys de la guerra freda l'ideari brechtia era més ben rebut pels pen-

6. MELENDRES, Jaume (1975): *Cinc mil metres papallona*. Barcelona: Edicions 62. Un llibre que no és una novel·la, contra allò que aquests últims mesos han repetit molts papers, sinó un recull de sis relats d'extensió mitjana; de sis *nouvelles*, si ho volem dir així.

7. MELENDRES, Jaume (1975): *Defensa índia de rei*. Barcelona: Edicions 62.

8. S'havia estrenat al Teatre Nacional de Barcelona el 1971, i va ser retirada de l'escenari al cap de dos dies sense explicacions.

9. MELENDRES, Jaume (1977): *Meridians i paral·lels*. Barcelona: Edicions 62.

10. La documentació d'aquesta polèmica, i també, entre moltes altres coses, els articles que en Jaume hi va dedicar, ha estat recollida per un grup de recerca de la Universitat de les Illes Balears, i es pot consultar a la xarxa: <http://www.uib.es/catedra/camv/denc/textos.html>

11. Anys a venir, al seu llibre *La Teoria dramàtica*, en Jaume dirà, exercint el seu gust per la paradoxa i per l'exactitud, que Brecht va ser un home del segle XVIII nascut a la darrereria del segle XIX.

sadors esquerrans del bloc occidental que no pas per les autoritats del bloc soviètic, i que el teatre de Brecht, per exemple, no va pujar als escenaris de Moscou fins després de la mort de l'autor, i encara de la mà d'un creador tan heterodox com el director d'escena Iuri Liubimov, del teatre Taganka, que acabaria havent-se d'exiliar a Occident entre 1984 i 1989.

Conseqüent amb el seu pensar, en Jaume s'interessa tant per les formes artístiques com per les condicions materials de la seva producció. Subratlla tot allò de nou que apunta a través dels grups independents, però també s'interessa per allò que cal rescatar del teatre existent de cara a la construcció d'un futur obert i democràtic. Es qüestiona el paper dels autors dramàtics catalans contemporanis —ell mateix n'és un— en el teatre del present i del futur, i també es planteja les dificultats de revisar una tradició dramaturgica escassa i pobra. De vegades és especialment dur amb creadors del seu entorn més pròxim, convençut segurament que amb ells el debat d'idees pot resultar encara productiu, a risc de ser malentès i de perdre amistats. Critica les derives místiques de certs adoradors de Grotowski i d'Artaud, però també les lectures de Brecht que li semblen “massa ortodoxes” o “massa ignorants”. Denuncia la hiperpolitització com una “malaltia infantil” del nou teatre. Obre les pàgines del diari a figures que li fan de referents, com el crític francès Bernard Dort, o el director teatral i estudiós Juan Antonio Hormigón, però no els santifica ni els estalvia observacions crítiques quan s'hi troba en desacord.

Els anys de la seva presència activa a *Tele/Exprés* són els del final de la dictadura franquista i l'inici de la transició democràtica, i això fa que aquestes pàgines puguin ser lligides, també, com una crònica de la transició des de la perspectiva d'allò que passa al teatre de Barcelona. En Jaume hi donarà la paraula als actors professionals i els seus problemes, seguirà de prop els esdeveniments que portaran a la històrica vaga de 1975, al festival Grec del 76 gestionat per l'assemblea, a l'escissió de l'assemblea, a l'obertura del Saló Diana i del Teatre Lliure, a la participació del teatre en el Congrés de Cultura Catalana, al moviment solidari i reivindicatiu de la llibertat d'expressió després de l'empresonament dels Joglars, al panorama derivat de la defecció del públic i el tancament de sales. Mostrarà les contradiccions de la gent que provinent del teatre independent proven de trobar un lloc als escenaris professionals, o que aprenen les dificultats de fer d'empresaris. I un llarg etcètera.

Amb tot això que hem dit, ja es veu que aquestes pàgines es converteixen en un document imprescindible per comprendre la història d'aquells anys, perquè compleixen una de les exigències que l'alemany Henning Rischbieter,

un dels fundadors de la revista *Theater Heute*, establia per a l'exercici de la crítica i que penso que en Jaume hauria subscrit. Deixeu-me'l citar extensament:

Resulta molt més important una altra classe de mediació: aquella que es realitza entre l'actualitat pura del teatre —una vegada cada nit, seqüència d'instants no repetibles— i la seva historicitat. Els materials de la història del teatre, almenys en allò que fa referència a aquest segle, són aportats en la seva immensa majoria pels crítics teatrals. És la seva paraula la que aplega i fa reviure la resta de material existent, les fotos, els croquis dels decorats, els llibres de direcció, els balanços de les taquilles, les memòries de la gent de teatre. Tota la meva feina literària es deu al teatre com a fenomen històric, com a gresol de tradicions, com a una cosa que continua pervivint a desgrat de fracassos, excessos i revoltes. Només si comprenc el teatre des del punt de vista històric, amb el segell del passat, fracassant o acomplint-se en el present, tancat o obert al futur, només amb aquest requisit previ puc comprendre el teatre com aquell art que el fa més públic que qualsevol altre art: perquè fa referència a la societat.¹²

El 14 de setembre de 1977, en el llarg article laudatori que en Jaume Melendres va dedicar al *Leonci i Lena*, de Büchner, que havia estrenat abans de l'estiu el Teatre Lliure i del qual se'n reprenien les funcions, crec que va aparèixer per primera vegada la metàfora del tren elèctric. En Jaume compara la fascinació que exerceix el muntatge amb la fascinació de la joguina, i escriu això:

Parlo de tren elèctric a consciència. Res no s'assembla tant a aquesta joguina com el *Leonci i Lena* muntat (la paraula val també per al giny mecànic) per en Lluís Pasqual i escenografiat per en Puigserver. Aquest, el de la joguina, és el primer plaer —inconscient— que proporciona l'espectacle ja abans del seu inici. Un s'asseu a la butaca amb la mateixa ansietat que reflectien els nostres rostres a les Fires de Mostres dels anys cinquanta davant l'espai immens que formaven milions de vies (així comptàvem aleshores) entre rius i muntanyes, plenes d'estacions, túnels i passos a nivell.

I ens preguntàvem: Com seran els trens? De passatgers o de mercaderies? N'hi haurà segurament —ens dèiem— de totes dues menes. Toparan o es creuaran? Ho faran dins el túnel, impeding-nos, així, assistir al moment crucial però permetent-nos alhora imaginar-lo en tota la seva riquesa? S'apaga-

12. Dins de HAMM, Peter (1971): *Crítica de la crítica*. Barcelona: Barral.

ran els llums generals per veure millor els focus de la locomotora, el brodat lluminós d'unes finestretes plenes d'imaginari passatgers? Recularà el tren de tant en tant per deixar-ne passar d'altres? Descarrilarà en un revolt massa tancat, en una recta massa vertiginosa?

A *Leonci i Lena* —un dels millors espectacles del teatre català contemporani— el tren mai no descarrila. Però tota la resta es produeix. D'aquí el seu enorme interès. Els trens —els personatges— es creuen i topen amb matisades violències; de vegades ho fan subterràniament; d'altres, a la vista de l'espectador, col·locat en la posició d'aquella divertida Providència dels manuals, capaç de pre-veure els accidents, però no d'evitar-los.

De mercaderies o de passatgers? Aquí tenim, a *Leonci i Lena*, totes dues classes (socials i de trens), enfrontades o còmplices. I de vegades s'apaguen els llums generals perquè veiem només, o les finestretes dels somnis, o els fars —la mirada— d'un personatge únic i la seva minyona (puix que es tracta d'un personatge adinerat); o per alçar els merlets d'un palau que és, si no teatre dins del teatre, maqueta dins de la maqueta. I els trens avancen i reculen, s'oculten i apareixen.

Pot ser que la història que li conta aquest espectacle l'interessi a vostè tan poc com la història que narra un tren elèctric. Però, almenys, l'interessarà tant, la qual cosa, al meu parer, és sinònim de molt.

Ja ho han vist. El tren elèctric. La mateixa metàfora sobre la qual en Jaume havia de construir, trenta-dos anys després, la seva última aportació teòrica.¹³ Una imatge que proclama dues coses: que en el cor de la crítica hi ha d'haver l'entusiasme dels ulls del nen, que no nega la raó sinó que la nodreix; i que en el cor del teatre hi ha el joc, aquest concepte central que hem perdut els que parlem aquestes llengües tristes on un sol verb no conté alhora la idea de jugar i la d'interpretar, com el francès, el grec, l'anglès, l'alemany: *to play*, *παίζω*, *jouer*, *spielen*...



13. MELENDRES, Jaume (2009): *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*. Lleida: Punctum.

Paradoxes del pensament teatral

Jordi Coca

Institut del Teatre

Amb aquest comentari d'ara reprenem un article publicat al diari *Avui* arran de l'aparició del llibre de Jaume Melendres *La teoria dramàtica*.¹ Aleshores es tractava només de comentar el que Melendres mateix va definir com «un viatge a través del pensament teatral», i es deixava constància que no érem davant de cap història del teatre o de les arts dramàtiques, i que el volum en qüestió tampoc no és ben bé una història de les teories dramàtiques. De fet, Melendres el va concebre com una eina que d'una banda remarqués la singularitat de les formes teatrals en cada moment històric i, que de l'altra, especificqués amb més o menys detall les funcions diferents que han tingut els gèneres dramàtics a Occident. Però també volia assenyalar els denominadors comuns que hi ha entre els grans períodes teatrals que ell articula en tres cicles que abasten en primer lloc el dramaturg, després l'actor i finalment el director. Tot això amb el benentès que en primera instància no podem parlar de dramaturgs tal com els veien avui en dia i que més aviat caldria referir-se a una mena de compositor-poeta... En tot cas Melendres ens proposa una mirada a tots els nostres passats des de la perspectiva actual per tal d'apropar-nos a aquests fenòmens i a les diferents maneres possibles d'entendre el teatre.

Això de banda, també és veritat que a *La teoria dramàtica* hi ha una certa base cronològica que Melendres ha volgut posar de manifest, a la meua manera de veure potser excessivament, tot passant al cos central del volum una llarga cronologia que segurament seria millor com a apèndix. Melendres defineix aquest aplec cronològic de més de dues-centes pàgines com un «mapa sobre el qual s'ha visitat el laberint». Un mapa, i així ens ho adverteix l'autor, les tres columnes del qual de vegades tenen derivacions en certa manera líriques i que sempre són iròniques, seguint el plantejament que Melendres mateix va fer a l'assaig *La direcció dels actors. Diccionari mínim*,² un

1. Jaume MELENDRES (2006): *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Col. «Escrips teòrics», núm. 11.

2. Jaume MELENDRES (2000): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Col. «Escrips teòrics», núm.

text intel·ligent i divertit sobre aspectes essencials de la direcció d'actors. Tanmateix, i tal com ja vaig assenyalar en l'article que dona origen a aquest comentari, en aquesta cronologia hi ha algunes imprecisions que segurament també deriven del to que s'hi adopta. Em refereixo, per exemple, al fet que en tot l'assaig no s'esmenti *Granotes* d'Aristòfanes, o que la *Poesia escènica* de Joan Brossa se situï l'any 1945, quan és evident que l'esmentada comèdia grega és el primer referent de teoria dramàtica a Occident, i que Brossa no va concloure les seves aportacions escèniques fins ben bé els anys seixanta per bé que comencés a escriure teatre durant els anys quaranta.

Aquesta mena de detalls al marge, cal dir de seguida que *La teoria dramàtica* de Jaume Melendres és una aportació de primer nivell en un camp que, dissortadament, té pocs conreadors en l'àmbit català.³ Melendres no busca cap plantejament estrictament acadèmic i més aviat parteix de les propostes de Monique Borie⁴ i Jean-Jacques Roubine⁵ —llibres que Melendres usava com a bibliografia bàsica per a les seves classes de teoria dramàtica a l'Institut del Teatre— per construir un projecte que és més ambiciós, més complet i més complex i que per això mateix cal lamentar que s'edités sense un índex de conceptes que encara l'hauria fet més útil. En tot cas, és evident que *La teoria dramàtica* que ara comentem sorgeix de les classes sobre teoria que Melendres feia a l'Institut del Teatre i de les seves contribucions a la definició d'uns àmbits de docència que, en iniciar-se, no eren tan clars com poden semblar avui: els camps de la teoria i la literatura dramàtiques, que aleshores eren imprescindibles en la formació dels futurs directors i dramaturgs si aquesta formació es volia concebre no pas com un "ofici" que aplicava amb més o menys encert determinades receptes, sinó com una lectura que propiciés posades en escena que fossin autèntiques dramaturgies, en el sentit germànic del terme.

El llibre també es caracteritza per ser escrit des d'un concepte molt propi de l'autor, «la mirada» que serveix per posar nom a les coses i, en segona ins-

3. Podem esmentar dues excepcions clares a aquesta apreciació: les de Josep Palau i Fabre, que certament va desenvolupar una autèntica poètica que explica el seu teatre, i la de Ricard Salvat que, tot i dedicar-se a la docència i ser catedràtic de la Universitat de Barcelona, va escriure des d'una perspectiva d'home de teatre una gran quantitat d'articles i assaigs sobre les bases teòriques de la creació dramaturgica.

4. Monique BORIE, Martine de ROUGEMONT i Jacques SCHERER (1982): *Esthétique Théâtrale*. París: Sedes.

5. Jean-Jacques ROUBINE (1996): *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. París: Dunod.

tància, «per establir relacions invisibles entre coses visibles». La ciència prescindeix de la cara de sorpresa de Newton quan li cau la poma, diu Melendres, en canvi l'art busca fer entrar en la mirada dues realitats: els llavis de les dones i les maduixes... Aquesta perspectiva, més enllà de la *boutade* aparent, és un veritable encert ja que, efectivament, les propostes artístiques no poden ser analitzades només des de la fredor científica i, en última instància, sempre és l'espectador o el lector qui n'acaba fent la síntesi final. Des d'Aristòtil és clar que el sentit de les obres cal buscar-lo en el consens cultural que les llegeix —sempre canviant— i no pas únicament en els aspectes formals, que en cap cas tampoc no són ahistòrics. Per a dir-ho en termes més actuals, com a mínim des de Hans-Georg Gadamer sabem que en la hermenèutica es fonen tres moments: el de la comprensió (*intellegere*), el de la interpretació (*interpretare*) i el de l'aplicació (*applicare*).⁶

Que Melendres dóna importància a aquests principis queda ben clar quan en tancar la part dedicada al dramaturg comenta, referint-se a Schiller i Brecht, que ambdós «proposen allò que la teoria moderna de la percepció anomena sofisticadament una “lectura transversal”, en la qual l'espectador es pregunta “què és això, què significa això”, en comptes de preguntar-se [...] “què passarà ara”». I afegeix: «[proposem] una lectura, en fi, que reclama un nou lector (realment no hi ha “lectures”, sinó lectors)». Un lector, o un espectador que veu i entén des d'unes idees adquirides, des d'uns valors i des d'un horitzó d'expectatives que té molt a veure amb els gèneres si acceptem tres premisses essencials de la teoria de la recepció: 1) que no hi ha cap hermenèutica definitiva; 2) que l'obra d'art descansa en la seva historicitat, és a dir, en el diàleg amb el públic, i 3) que, tal com diu Arthur C. Danto, l'obra d'art no és *alguna cosa* [jo diria que no és preferentment alguna cosa], sinó *sobre alguna cosa*. Segons això, la teoria dramàtica, en tant que camp de saber, és precisament una successió de mirades implícites i explícites al fenomen teatral (i no només a la literatura dramàtica) que, tot i complir funcions diferents al llarg de la història, també té poderosos denominadors comuns.

No és ara el moment d'entrar a determinar fins a quin punt Melendres té en compte aquestes teories. Però sí que ho és per constatar que l'autor s'acara amb valentia a les diverses dificultats teòriques que trobem per establir els comuns denominadors que ens permeten pensar el teatre de manera global tot remarcant, alhora, les particularitats específiques de cada moment. L'evolució

6. Hans Robert JAUSS (1982): *Pour une herméneutique littéraire*. NDF. París: Éditions Gallimard, 1988. Traducció de l'alemany de Maurice Jacob. Edició original alemanya (1982) a Suhrkamp Verlag.

lució semàntica és una d'aquestes dificultats ja que, efectivament, les mateixes paraules tenen sentits diferents segons els períodes de la història i els contextos culturals. El *públic*, per exemple, no és igual avui que en el món grec o durant el classicisme francès, la funció general del teatre també és diversa segons el període a què ens referim, les parts constitutives de l'espectacle no són iguals, en cada període hi ha termes que són gairebé intraduïbles i que només tenen sentit ple en la seva circumstància, d'altres mots que semblen inqüestionables més aviat cal veure'ls com a profundament relatius —per exemple la idea de personatge—, no sempre es té la mateixa percepció de què és un mite i, lògicament, l'espai de les representacions ha evolucionat fins a girar-se com una mitja, a més de diversificar-se... Per completar aquestes idees no sobra recordar que l'artefacte teatral sempre funciona amb la intenció de provocar sentit i emocions —un altre concepte important en Aristòtil i important també en l'assaig de Jaume Melendres—, encara que el terme *emoció* s'entengui avui de manera diferent a com l'explica Aristòtil...

Tot això, i molts altres aspectes en què no podem entrar, duu el llibre de Melendres a uns principis interessants i productius: l'art no pot ser llegit «com una superació contínua de fases més primitives» ja que el concepte de progrés tal com s'entén avui és un dels més difícils de trasplantar a altres períodes.

Teories de les emocions

Posats a buscar un nucli dur d'aquest llibre, posats a buscar-li el cor, potser hauríem de dir que *La teoria dramàtica* de Jaume Melendres és la recerca de la capacitat que tenim, nosaltres, avui, per relacionar les diferents màquines escèniques que s'han construït al llarg dels segles amb la finalitat de provocar a espectadors de menes també diferents això que en diem emocions, siguin el que siguin aquestes ja que, segons Melendres, Aristòtil ens diu que «les emocions es basen sempre en un substrat de creences en el sentit ampli del terme, és a dir, tant morals com científiques».

El capítol titulat «Emocions i moral» tracta d'aquests aspectes i a la meua manera de veure, vertebrada bona part del llibre, el propòsit últim del qual seria, ho reiterem, entendre des d'ara les característiques, les semblances i les dissemblances dels artefactes teatrals que s'han anat succeint al llarg dels segles i sempre en funció de les característiques i les necessitats de cada moment. Justament per això en l'article previ a aquest comentari d'ara lamentava que Melendres no abundés en el terme *kátharsis*, si més no tal com ho fa

Martha C. Nussbaum, una autora que va ser introduïda en la bibliografia de l'Institut del Teatre per Jaume Mascaró. Melendres parla de *kátharsis*, és clar, i lògicament relaciona el concepte amb els espectadors tot citant Umberto Eco i Marco de Marinis, segons el qual la d'espectador «és una categoria antropològica d'una gran complexitat» perquè està sotmesa a diversos «factors socioeconòmics, psicològics, culturals i probablement biològics». La conclusió, a la manera melendreniana, és que «el teatre per a tots els públics no existeix», i que l'emoció prèvia amb què l'espectador arriba al teatre també determina la visió que aquest acabarà tenint del que se li ofereix. Tot citant Tolstoi i *Guerra i pau*, ens recorda que «a Natatxa [que acaba de ser víctima d'un dolorós desengany sentimental] tot allò li va semblar bàrbar i grotesc».

Els conceptes centrals per a les arts escèniques, com per exemple el d'acció en el sentit aristotèlic, van apareixent en el llibre de Jaume Melendres i, saltant d'una època a una altra, amb citacions i referències literàries de tota mena, van construint un discurs que, efectivament, transita pel laberint de les teories dramàtiques de tots els temps. La versemblança, els gèneres, la perspectiva i el teatre a la italiana, l'arquitectura teatral, les teories de Diderot, les tècniques d'actuació, la preeminència dels directors, el rebuig o l'exaltació del text, els límits interpretatius de la semiòtica, les diferències essencials entre literatura dramàtica i teatre, l'efecte V de Brecht, l'actor fred i el personatge calent... Aquests conceptes, i altres, experimenten uns canvis constants, són perpètuament mòbils i, per tant, en un cert sentit res és mai el que sembla.

Melendres, doncs, amb aquest llibre es proposa que la mirada culta, subtil, plena d'humor i profunda que el va caracteritzar en tota la seva obra i en la seva vida, ens guiï amb una bona dosi d'ironia i jugant a les paradoxes, a través de capítols els títols dels quals ja ho diuen tot: «Importància dels desastres naturals en la teoria dramàtica», «S'han d'estimar realment els amants ficticis?», i un llarg etcètera. Es proposa això i no pas l'aprofundiment en uns determinats aspectes de la qüestió. Es proposa que el lector i especialment l'estudiant, descobreixin les particularitats dramaturgiques de cada moment històric sense perdre de vista la continuïtat de la nostra tradició i els valors comuns. ¿O no és veritat que una certa idea de catarsi es dóna sempre que la proposta escènica és seriosa, cosa que no vol pas dir tràgica ni dramàtica i que no exclou les fórmules còmiques? En aquest sentit convé recordar que un dels exercicis que Melendres proposava als seus estudiants era «acabar» la *Poètica* d'Aristòtil, reconstruir la part perduda d'aquesta obra, que suposadament estava àmpliament dedicada a la catarsi i a la comèdia.

De fet, el gran mèrit d'aquest llibre és fer-nos partícips del viatge joiós que ens anuncia des de les primeres ratlles. A través dels diferents capítols entrem en els mecanismes de la *pièce bien faite*, veiem les dificultats conceptuals que van retardar l'arribada de Shakespeare a França, passem diverses vegades per Diderot, entenem el dissortat Strindberg, ens reconforta saber que l'anti-aristotèlic Artaud en el fons tenia una clara base aristotèlica... Llegir *La teoria dramàtica* de Jaume Melendres és un plaer certament agradable si ens interessa el teatre. No per enfortir cap teoria o per decantar-se per cap escola o període, més aviat és per tot el contrari: és per constatar que tot plegat deriva de les mirades, que en aquest camp tampoc no hi ha res definitiu, que cal revisar contínuament fins i tot aquells conceptes que semblen sòlids i eternament immutables, que el present no és cap garantia de tenir raó i que el passat mai no és del tot el que sembla. Una delícia. Melendres del més pur. Una bona manera d'endinsar-nos en el laberint i en l'evolució dels conceptes que ens han dut on som ara, de camí cap a un altre moment en què tot continuarà evolucionant.

Per acabar-ho d'arrodonir, el llibre es clou amb una llista d'encontres i desencontres, amb un quadre «on apareixen —en una síntesi forçosament reductora— les principals tesis i les corresponents antítesis [dramàtiques] amb alguns (només alguns) dels noms que les han defensat». I Melendres afegeix: «Sovint ho han fet en contradicció amb ells mateixos, però aquesta és la grandesa del pensament dramàtics: estar sempre en conflicte». Conflicte al voltant de la idea d'acció, de les finalitats i les bondats del teatre, sobre els models artístics, sobre l'actor o el director d'escena... Sí, *La teoria dramàtica* és un viatge a través del pensament, un viatge joiós i intel·ligent, afegiria jo, un viatge ple d'insinuacions i picades d'ullet que obre mil possibilitats d'ampliacions en estudis posteriors.



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,¹ 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,² 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: *TeleleXprés*, 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.³

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)».⁴ 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.⁵

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.⁶

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».⁷ 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.⁸

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.⁹

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.¹⁰

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»,¹¹ 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;¹² 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,¹³ 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»;¹⁴ 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.¹⁵

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».¹⁶

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;¹⁷ 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 1970.¹⁸ 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*¹⁹ 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 *Rebombori*. 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,²⁰ 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.²¹ 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*.²²

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».²³ 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?²⁴

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.²⁵

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 ²⁶ 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 conclouïa:

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, ²⁷ Ricard Salvat, ²⁸ 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.²⁹

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.³⁰

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.³¹

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.³² 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.³³

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 al·ludir 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.³⁴

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.³⁵

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».³⁶ 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: *TeleleXprés*, 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.³⁷

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 ofería 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.



La volta al món... en 55 entrades

Jaume Mascaró Pons

A Jaume Melendres, amic

0. [Postscriptum. A mode de pròleg]

Quan em demanen que parli en públic, sigui per introduir un acte o per presentar un llibre, el primer dilema és sempre el de decidir la primera frase: una anècdota divertida o una afirmació seriosa, sentenciosa i suposadament acadèmica?

En el primer cas, es tracta de complir l'antic precepte retòric de la *captatio benevolentiae*, per tal de crear una actitud amable del públic, provocant un somriure inicial que pot generar la complicitat de l'oient i farà més dolça la intervenció. En el segon cas, la pretensió és donar una primera imatge de serietat i, per tant, de caracteritzar el moment com a important i digne d'atenció. Cadascuna de les opcions té els seus inconvenients. Si comences per l'anècdota, pots caure en una intervenció amable, cordial, però que produeixi un clima de trivialitat sobre el contingut o, en el seu cas, el llibre objecte de presentació. Si optes per un inici de frase solemne, pots crear una impressió de tema important però avorrit o, pitjor encara, de presentador pedant i encarcerat —en el doble sentit del terme: rígid i/o carca. Un dilema d'aquest tipus és el que se'm va presentar, i de forma aguda, quan en Jaume Melendres em va demanar si volia presentar el seu darrer llibre, publicat per l'Institut del Teatre, *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. Això era a la primavera del 2007, la presentació s'havia de fer el 14 de juny, dijous, a la Sala dels Miralls del Liceu, compartint taula, a més, amb en Josep Ramoneda i, lògicament, l'autor. El lloc, l'ambient i el tema del llibre suggerien un començament de to acadèmic i seriós. El meu personal coneixement d'en Jaume em decantava cap a una presentació que intentés estar una mica a prop del seu coneixement i, alhora, de la seva ironia. Vaig llegir el llibre amb gran interès, amb rara parsimònia, prenent notes, fent anotacions al marge i, fins i tot, construint uns quadres estadístics de tots els textos citats i de la freqüència de citacions dels principals autors de teatre, al llarg de l'obra, pensant que així podria mostrar les bases del discurs teòric d'en Jaume i els seus principals autors de referència. Moltes d'aquestes notes, després, no van aparèixer en els meus comentaris, ja que en un acte com aquest, el temps

és un regulador dictatorial. A l'acte de presentació hi va venir molta gent i va transcórrer en un clima molt agradable i cordial.

En Ramoneda, amb la seva reconeguda agudesesa, va subratllar, sobretot, el fet que el llibre era un exercici de saviesa, cosa ben rara, segons ell, entre nosaltres. I, a partir d'aquí, va anar jugant amb el possible rerefons autobiogràfic que guaitava en un text que s'afirmava teòric, però que també es definia con a "viatge", —excursió en la teoria dels altres?—, essent, potser, sobre tot, un assaig d'autoprojecció.

En aquest context i en aquest ambient, vaig optar per un començament formal i acadèmic, en aparença, però... que no ho fos del tot. El text que poso a continuació és una recreació lliure i, per tant, no literal, del que finalment vaig gosar dir.

1. *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*

Voldria començar amb una afirmació categòrica amb caràcter de TESI:

«El llibre de Jaume Melendres és un TEXT IMPORTANT», però en un sentit no convencional. I això perquè

a) no és un llibre d'HISTÒRIA, però hi ha en ell TOTA la història del teatre, al menys del teatre europeu o, si es vol, occidental. Però, inevitablement, també hi podem trobar unes gotes de teatres orientals i d'altres tradicions culturals, ja que la seva influència en la nostra tradició teatral és indiscutible, com a mínim des del segle XIX;

b) no és una ENCICLOPÈDIA de teatre, però és enciclopèdic. Una de les diferències més notables respecte de qualsevol altre text similar és una àmplia cronologia, que ocupa 179 pàgines, quasi un terç del volum, que abraça 2526 anys!! d'història, des del -536 fins el 1990 i que s'organitza en tres columnes que indiquen, respectivament, *Teories dramàtiques*, *Fets teatrals i escènics*, *Aportacions estètiques, científiques i tècniques*. Com a curiositat diré que la primera entrada dels *fets teatrals* és de -536, «Tespis funda la tragèdia i introdueix posteriorment l'ús de la màscara», però la primera entrada de *Teories dramàtiques* és de -387 «Plató: *La república*». Les darreres referències, assignades l'any 1990, són «Bergman: *Imatges*» (*Teories...*); «Roberto Zucco, de Koltès» (*Fets...*); «Llançament del telescopi espacial Hubble i de la sonda Ulisses per explorar la regió polar del sol» (*Aportacions...*). Una anàlisi més detallada de totes les entrades, i de les omissions (!), d'aquesta extensa cronologia donaria una perspectiva molt clara de les idees de l'autor

sobre el que és important i el que no ho és en la nostra tradició teatral i cultural;

c) no és un MANUAL, ni un COMPENDI, però serà de gran profit com a guia i orientació per als nostres alumnes de l'Institut del Teatre o de qualsevol lloc on es pretengui ensenyar Teatre;

d) no és un ASSAIG, al menys no en el sentit habitual d'un text que defensen una tesi global sobre el fet teatral, però sí en el seu caràcter d'obra personal, producte del treball i la reflexió de tota la vida de l'autor, com a dramaturg, director i, sobretot, professor. No voldria que aquesta afirmació que es tracta d'un text que és la sedimentació d'una vida professional s'interpretés com si aquesta obra fos una mena de "testament", l'obra "definitiva", ja que en Jaume Melendres té encara molt més a dir i a escriure. Però no deixa de ser molt "teatral" imaginar que l'autor assisteix a la presentació de la seva "obra pòstuma"!! ;

e) Finalment i en positiu, aquest és un llibre de TEORIA. Ho diu el títol, però aquest està matisat per un subtítol, que inclou de forma explícita una metàfora: «Un viatge...».

I jo penso, víctima de la meva malaltissa deformació acadèmica, quin rigor teòric tindrà un text que comença, ja en la portada, amb un joc metafòric? Quina classe de viatge és el que s'utilitza com a referent de la metàfora: el tren, el vaixell, l'avió, el cotxe o la bicicleta? Permeteu-me una anècdota. Fa uns dies li comentava a una antiga alumna de l'Institut que jo estava llegint el llibre d'en Jaume per a la seva presentació, i li vaig fer un comentari sobre la meua idea de jugar amb la contraposició de títol (Teoria) i subtítol (viatge). Em va dir: «segur que parla del viatge en globus... Sempre ho citava a classe!». Vaig pensar: «Aquesta vegada t'equivoques». Ja havia llegit més de la meitat del llibre i no havia trobat cap referència al famós globus, però... *hélas!!*, a la plana 535, a l'entrada 41, que inaugura la tercera part dedicada al "Director", diu:

La proliferació de les noves micromirades (i dels objectes sobre els quals s'aplica) fa cada vegada més imprescindible una MACROMIRADA, UNA MIRADA OMNICOMPRESIVA I SINTETITZADORA, DES DE DALI. No perquè sí, dues de les novel·les fonamentals del segle són *Els viatges de Gulliver* (1726), en què Jonathan Swift descriu el cosmos humà primer des del punt de vista (aeri) del gegant i després des de l'òptica inversa, i el *Micromegas* (1752), en què Voltaire ho fa des del punt de vista —més aeri encara— de l'alienígena. I no perquè sí, el XVIII és el segle de les enciclopèdies, una pa-

raula que prové del grec *kyklos paideia* i que significa «educació panoràmica». AQUESTA UTOPIA GLOBALITZADORA —DIGNA D'ÍCAR— SERÀ REALITAT FÍSICAMENT EL 1783 AMB LA PRIMERA ASCENSIÓ —NO ÉS UN JOC DE PARAULES— EN GLOBUS AEROSTÀTIC DELS GERMANS MONTGOLFIER, QUE FA POSSIBLE, PER FI, UNA VISIÓ DEL MÓN SIMILAR A LA DELS DÉUS: DES DE DALT, DES DE L'EXTERIOR. [El subratllat és meu!]

Jo no sé si en Jaume [Melendres] ha aconseguit viure personalment l'experiència del viatge en globus, però, si més no, crec que l'ha realitzada metafòricament i virtualment en aquest llibre, en el qual, emprant la fàcil referència d'una altra famosa novella de viatge en globus, fa *una volta al món... del teatre en 55 entrades*, que són els paràgrafs o capítols en que és divideix l'obra. Però també l'ha realitzada en un altre sentit. La “mirada des de dalt” és una concreció metafòrica de la perspectiva teòrica de l'autor. Primer, perquè està ja formulada en el terme grec que defineix ‘teoria’, de *theorein*, “mirar” i, segon, perquè el “des de dalt”, i el globus com a metàfora, són característics de la il·lustració europea del XVIII, com queda clar en la mateixa cita anterior. Aquesta doble referència, Grècia i la Il·lustració, domina bona part de les reflexions teòriques sobre el teatre. Si hem de fer cas de l'índex de cites d'autors —pista discutible, però objectiva—, Shakespeare, Aristòtil i Diderot són els tres primers en nombre de referències. Però l'anècdota del globus encara suggereix més coses. Una, que ja he esmentat, és que el text està lligat a la sedimentació de la pràctica docent, llarga, fructífera, eficient i reconeguda per tots els seus alumnes. Segona, que l'autor sembla parlar des de la seva autoconsideració preferent (o, potser, autovaloració?) com a DIRECTOR d'escena, més que com a DRAMATURG, que ho és (i amb premis, tot i que no sé si això ell ho ha considerat mai com un mèrit) o com a ACTOR, que també ho és, però no professionalment o públicament (i tal vegada aquesta sigui una de les afeccions inconfessables del Jaume), a no ser que associem la professió d'actor a la pràctica docent, cosa que podríem fer amb prou fonament.

Aquesta darrera afirmació exigeix, abans que l'autor la desmenteixi enèrgicament, un aclariment des de l'anàlisi de l'estructura mateixa de l'obra. En les dues primeres entrades s'estableix l'esquema i l'orientació de l'obra: «la narració d'un viatge a través del pensament teatral» (p. 31), però que «busca més les coincidències parcials (les de Diderot amb Stanislavski, les de Brecht amb Schiller, les de Ciceró amb Engel) que no pas les seves grans i espectaculars oposicions, en la sospita que la coherència no és altra cosa que una co-herència, una herència compartida en un determinat camp, i no necessàriament en tots» (p. 30). Aquesta voluntat de narració personal del viatge i de

co-herència, fa que la volta al món teatral es descrigui en tres grans actes, a l'estil d'un gran drama històric: «ENTRA EL DRAMATURG [entrades 4-23, 162 pàg.]», «ENTRA L'ACTOR [entrades 24-40, 141 pàg.]», «ENTRA EL DIRECTOR [entrades 41-54, 133 pàg.]». Aquesta estructura “dramàtica” va precedida d'una espècie de mapa «que posa en relleu els relleus principals d'un paisatge personal: una cronologia és, sempre, una pintura puntillista que, a partir de taques aïllades entre si, pretén crear una il·lusió de realitat contínua per captar la llum que l'illumina» (p. 31). Però aquest mapa-pintura-cronologia ocupa 179 pàgines (!!), més d'una quarta part de tota l'obra.

La progressió del drama en tres grans moments, tot i la negació explícita, per part del Jaume, d'una visió evolucionista que escriu la història com una acumulació progressiva i que «talla el fil en èpoques i en ismes» (p. 28), suggereix, malgrat tot, un esquema “darwiniana”, quan a la plana 534, tot just quan entra en escena el DIRECTOR, diu: «Per trobar els vestigis de l'homo sapiens teatral modern caldria remuntar el riu...». Si féssim cas de la metàfora paleoantropològica i l'apliquéssim al conjunt de l'obra, voldria dir això que

“Dramaturg” es correspon a “homo habilis”,

“Actor” a “homo erectus”,

“Director” a “homo sapiens”?

O potser això és només una metàfora que s'ha esmunyit per les escletxes de l'inconscient de l'autor?

Però si l'esquema de l'obra, en la seva gran estructura formal, permet la broma d'un cert evolucionisme en la determinació del “protagonista” del drama històric teatral, l'anàlisi del discurs suggereix, més aviat, un desenrotllament *circular*, (o en “bucle”, si es vol una imatge més actual), dels grans temes sobre els quals s'han configurat els debats teòrics sobre el teatre. Amb el risc de simplificar, crec que l'anàlisi s'articula al voltant del que m'atreveria a anomenar “el triangle màgic” de la teoria teatral i que l'autor agafa de la tradició aristotèlica: MIMESI, CATARSI, VERSEMBLANÇA, que corresponen, en cada època, a la forma en que és descrita i teoritzada l'ACCIÓ teatral, és a dir, tot allò que és dit, mostrat, representat en un escenari, sigui quin sigui l'EFECTE sobre l'espectador, real o virtual, espiritual o físic, mental o estomacal, i que suposa sempre una implicació del que mira o participa d'alguna manera; la CREDIBILITAT de l'espectacle, en tant que determina les condicions del seu efecte. El creuament d'aquestes dues grans línies discursives: la que ressegueix l'eix DRAMATURG/ACTOR/DIRECTOR, que són els determinants “humans” de la representació, i la que descriu i teoritza ACCIÓ/EFECTE/CREDIBILITAT, que són els mecanismes psicofísics del procés, configura un text potent, lúcida, ac-

tual i... irònic. Però el tractament dels temes i l'estil de l'escriptura no són "more academico", sinó "more melendriano", com no podia ser d'altra manera. Descriure aquest estil personal seria una tasca excessiva en aquesta primera aproximació a l'obra que presentem i caldria, per fer-ho bé, ampliar l'anàlisi al conjunt dels textos del Jaume, per poder mostrar les constants estilístiques existents en el "corpus melendrià". Aquesta serà, segur, una interessant tasca d'algun futur doctorand en arts escèniques o en història de la literatura catalana. Però de moment podem acostar-nos a un tast d'aquest estil a partir d'alguns dels títols de les entrades de l'obra (que, com ja hem dit abans, són 55, si hi comptem la primera numerada amb un 0). Així, l'entrada 13: «Qüestions de jardineria. Tenen dret a dormir els personatges? Nocturnitat i diürnitat», en la qual es planteja un tema tan dens i espès, com el del realisme en la concepció de la versemblança, a través de l'enginyosa metàfora de la "dramatúrgia del jardí anglès" enfront de la "dramatúrgia del jardí francès". O l'entrada 35: «Una qüestió de consciència. La visió dels sonàmbuls. L'Adonis de Kleist. L'actor que s'ho juga tot i ronca a l'escenari», en que es prolonga el debat sobre la *paradoxa* actoral en Schiller, Kleist, Duncan, etc. O, finalment, l'entrada 42: «La paradoxa del director: de la definició a la indefinició. Té qualitats el director d'escena? El director proxeneta», que és prou explícita en relació al contingut.

Aquesta barreja de provocació i rigor, de discurs planer, farcit alhora de suggestives metàfores i jocs irònics, són alguns dels elements d'un estil, que fa de la lectura del text de Jaume Melendres un acte d'enriquiment intel·lectual i un plaer gairebé pervers, com el que ell atribueix, de la mà d'Aristòtil, a tot espectador teatral. Més enllà de l'habitual recomanació entusiasta de la seva lectura, si em deixés portar per la dictadura pedagògica en vigor, *exigiria* la seva lectura als estudiants de teatre i a tots els que volen tenir una visió clara de per què, encara, en això del TEATRE, la reflexió i la TEORIA són una necessitat pràctica.

En el nostre panorama cultural crec que aquest text és únic, totalment original. Cal agrair a Jaume Melendres un regal com aquest, però també, tal vegada, "maleir-lo" per *obligar-nos*, sense excuses, a llegir més de 500 planes fascinants.

[Barcelona, 14 de juny de 2007]

II. Epíleg [o Post-postscriptum]

A vegades hi ha bromes que vistes en la distància tenen un regust amarg, o més aviat dolorós, perquè la realitat les ha despullat de l'imaginari irrealista que just era el fonament de la seva gràcia. A la presentació, aquí recollida, vaig suggerir alegrement, que l'obra més extensa i personal del Jaume Melendres, *La teoria dramàtica*, no era el seu “testament” i que, per tant, l'acte no era, en cap cas, un ritual “postum”. Però només tres anys després, la seva obra esdevé una veritable i rica herència. El curs passat vaig assistir a la seva lliçó inaugural de la segona edició del Màster Interuniversitari d'Estudis Teatral, a la UAB, [editat posteriorment a Documenta Teatral, 2, 2009] que va titular: *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*. Una vegada més, amb la gràcia habitual i amb renovada ironia, el Jaume resumia i ampliava els temes de la *Teoria...*, però al mateix temps recollia en una esplèndida rememoració autobiogràfica l'origen de la seva “vocació” teatral, als 8 anys, després de veure una opereta al Tívoli: «tenia la certesa que allò era el que volia fer a la vida: crear aquelles llums extraordinàries, aquells cossos i aquells sons extraordinaris, és a dir fora de l'ordinari». La vocació per l'extraordinari també va desbordar la pràctica, per arribar a la teoria: «Era important o no la versemblança? A mi em semblava que sí, tant si volia ser versemblant com, sobretot, si volia ser inversemblant. Ho subratllo: havia de saber què era la versemblança perquè volia ser inversemblant. [Segona nota a peu de pàgina: només pots crear virus informàtics si saps informàtica]». Vet aquí la vocació secreta del Jaume Melendres: ser un bon *hacker* teatral. I per això creia que la creació no és possible sense un profund coneixement dels mecanismes de produir “FELICITAT EN LA DESGRÀCIA”. Com diu ell mateix: «SÉ QUE ELS CREADORS SOM SÀDICS PERQUÈ INTUÏM QUE ELS ESPECTADORS SÓN MASOQUISTES I SENTEN “AMOR PER LES LLÀGRIMES”. NOSALTRES, ELS CREADORS, SENTIM AMOR PER LES LLÀGRIMES QUE SENTEN AQUELLS QUE SENTEN AMOR PER LES LLÀGRIMES, INCLOSOS NOSALTRES MATEIXOS».

Barcelona, juny de 2010



Una mirada al profund viatge de Jaume Melendres cap a, després de, davant de, en, entre, per, des de, sobre, contra i amb el pensament teatral

Maite Pascual Bonis

Escuela Navarra de Teatro, Pamplona

Jaume Melendres, teòric, creador, científic, literat, crític, estadístic, economista, dramaturg, director d'escena, actor, mestre, posseïdor d'un gran sentit de l'humor, i, sobretot, *persona*, ens ha deixat aquest viatge particular, on, com ell mateix diu, la seva mirada és una mirada «estranyada», de la qual parlava Brecht, «la del viatger apassionat, no la del turista modern» (2006 : 377). Viatge en què va estar embrancat gairebé tota la seva vida, atenta a tot allò que anava trobant en el seu camí, per analitzar-ho, comprovar-ho, qüestionar-ho, assimilar-ho, interioritzar-ho i introduir-ho a les seves maletes i oferir-nos-ho generosament com un excel·lent regal. Gràcies, Jaume!

Intentaré ara oferir una mirada personal d'un viatge tan complet i complex com el seu.

No ens podem apropar a la magnífica obra *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, sense tenir en compte la seva realitat d'home *gairebé* renaixentista. Com molt bé diu en la introducció: «aquest llibre no és un manual, ni una història abreujada del teatre i de la seva teoria més o menys ubicada en el seu context, sinó la narració d'un viatge a través del pensament teatral» (2006 : 31).

Qui busqui un llibre per sortir del pas, per trobar amb facilitat dades per afegir al seu propi article a la revista de torn o a les seves classes, qui esperi trobar una tesi doctoral a l'ús, amb els números de pàgina a les notes, un llibre, en fi, amb receptes màgiques que ens resolguin els problemes de la teoria teatral, que no ens obligui a pensar, millor que s'abstingui de consultar-lo.

Qui busqui una obra perquè li obri horitzons, que li amplii el bagatge humà, cultural, científic, artístic, teatral, que l'interrogui, que el faci riure i, sobretot, que l'estimuli a continuar viatjant per aquest pensament teatral, aquest és el seu llibre. No el decebrà.

És un text escrit per algú que es va trobar, gairebé per casualitat, amb el teatre, i que arrossega el bagatge de tota una vida dedicada a aquest art, com

bé comenta en la seva conferència «Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli», en parlar-nos del seu viatge per la teoria teatral: «Va ser tranquil·litzador constatar que la llista de persones que havien reflexionat sobre ell, tenia, tirant molt llarg, un miler de noms [...] al ritme d'un text cada tres dies, en deu anys ho podia saber tot [...] Estava molt equivocac: el viatge fa més de trenta anys que dura i encara no s'ha acabat» (2010 : 10).

Ens trobem amb el discurs d'una persona amb vocació de qüestionar-ho tot i de qüestionar-se, d'investigar, d'aprendre, d'ensenyar, de compartir i confrontar tot el que anava trobant i recollint dels seus alumnes, dels seus amics, dels seus col·legues, dels llibres, de la vida, de les diferents obres i llenguatges artístics, de tot el que pogués ajudar-lo a entendre aquest Art que li xuclava el cervell i que el feia viatjar constantment per les vies institucionals, per les vies principals, per les grans teories excessivament repetides i pels meandres i tortuositats secundàries, amagades entre la brossa, dissimulades o prohibides per les autoritats competents, de les quals també parla André Dégain (1992 : 2), anomenant-les *petite rivière*, o *ruisseau*, davant el *Grand Fleuve*, o *la Rivière* del teatre. Però sobretot l'art sorgit de la mà d'aquest Jaume Melendres que viatjava, com a detectiu atent, per totes aquestes vies que la seva mirada escrutadora i profunda aconseguia descobrir i per on s'arriscava, trobant-hi finalment una llum, encara que fos tènue, que li obrís nous horitzons que li oferissin nous interrogants, nous conflictes, noves vies, nous descobriments. Va explorar Occident, Orient, l'art, la ciència, la filosofia, la religió, la literatura, la psicologia, l'economia, la vida i la mort i tot el portava cap al teatre. Quin gran misteri.

En Jaume va viure el teatre des de l'àmplia perspectiva d'aquest art específic que globalitza totes les expressions artístiques, que juga servint-se de l'ésser humà, com a espectador (com a tafaner) i com a agent, dramaturg, director, actor, que al seu torn juga amb la paraula, amb el gest, amb el cos, amb l'espai i el temps, amb l'acció, amb l'art, amb la tècnica, amb la ciència, amb l'artesanía, amb la intel·ligència i l'emoció.

La immersió en aquest text l'hauríem de fer sense saltar-nos la introducció, que és gairebé com el pròleg d'una tragèdia grega o, més ben dit, d'una comèdia de Plaute, ja que ens posa en situació en advertir-nos de les seves preocupacions, dels seus problemes i de com ha intentat resoldre'ls, de vegades sense èxit, fins i tot ens avança les seves conclusions amb un suspens que ens incita a continuar llegint per indagar si el que diu és cert i com ho demostra, per veure si ens convenç i si va llegir aquests mil llibres que esmenta. I com Mercuri en el pròleg de l'*Amfitrió* de Plaute, ens picarà l'ullet, com a lectors/espectadors, buscant la nostra *confabulatio*, en confessar-nos que «la

teoria dramàtica, tot i que l'expressió és femenina, la llegim conjugada en masculí. Si deixem de banda [...] Feliciana Enríquez, sor Juana Inés de la Cruz, sor María de Agreda, Mme Staël i 121 anys més fins (1934) Gertrude Stein». Per a finalment, amb tota la seva ironia, conclou que, ja des de mitjans del segle XVI en alguns països i finalment al segle XVII a la resta, es va acceptar al teatre occidental la dona com a professional del teatre: com a actriu i directora de companyia, i això, en paraules de Jaume Melendres, va ser una cosa fonamental: «perquè anul·la una “quarta unitat” fins aleshores vigent, la unitat de gènere dels intèrprets» (2006 : 38 i 39). *Confabulatio* que serà present en tota l'obra.

No es preocupin, que no faré un resum del llibre, ni pretenc convertir-me en ningú que escrigui un text per entendre Melendres, no fa falta. Recordo que en els meus temps d'estudiant per llegir els escrits de Lacan llegíem un llibre de Jean Baptiste Fagés titulat *Para comprendre a Lacan* i diversos companys solíem comentar: no hi deu haver cap llibre per entendre Fagés i així poder llegir Lacan? Afortunadament, no és aquest el cas. El llibre de Jaume Melendres s'explica excel·lentment per ell mateix, encara que sigui un llibre que ens exigeixi ser lectors/espectadors actius, mentre ens en construïm la nostra pròpia teoria.

Un cop acabat el pròleg, abans de començar amb el desenvolupament detallat del viatge, ens exposa el context en què el va realitzar i que ell anomena concretament, «laberint pel qual es va endinsar», donant-nos una cronologia des de l'any 536 aC. fins al 1990: «Les teories dramàtiques occidentals a través dels segles “que abracen” les teories dramàtiques, els fets teatrals i escènics i les aportacions estètiques, científiques i tècniques». Una novetat rellevant en relació amb altres cronologies que se centren més en els fets històrics sense adonar-se (conscientment o inconscientment) que aquests fets històrics no existirien sense uns agents que responguessin a una ideologia, una economia, una estructura social i de poder, una ciència i una cultura determinades. Novetat que respon també a la seva concepció de l'art i la ciència com dues mirades «sovint considerades antagòniques (en el millor dels casos, paral·leles), oblidant que tenen un objectiu comú: establir relacions invisibles entre coses visibles» (2006 : 11).

Així, analitza com els avenços escènics estan en estreta relació amb els científics i amb les altres arts i les seves estètiques, amb les ideologies dominants (intentant desestabilitzar-les en molts dels casos), i també com els teòrics són creadors i els creadors, teòrics.

Deixa clara la inutilitat d'aquesta discussió permanent establerta durant dècades entre alguns acadèmics (teòrics) i alguns creadors (artistes); podem

centrar-nos més en aquesta absurda baralla entre certs membres de la Universitat i d'Escoles de Teatre, crítics i artistes, en què s'acusen, els uns als altres de no tenir cultura ni capacitats suposadament científiques (d'anàlisi, síntesi, etc.), d'haver-hi buits de contingut, i els altres, de no tenir creativitat, de ser uns amargats, de dedicar-se a la teoria perquè no van ser capaços de crear... Discussió que cau pel seu propi pes i que repeteix els mateixos tòpics de generació en generació. Jaume Melendres afirma que la major part dels teòrics teatrals que va trobar en el seu viatge eren «creadors» del teatre. A més, en aquest viatge no l'acompanya cap afany revengista, ni bel·licista, per trobar aquelles teories i, només aquelles, que li donin la raó, no; s'endinsa en elles, més aviat, té el ferm objectiu de trobar-hi afinitats, de demostrar com s'apropen autors considerats moltes vegades antagònics: Diderot, Lessing, Stanislavski, Brecht, Aristòtil, Lope de Vega, Cervantes i un llarg etcètera. Potser és veritat que tant en les teories com en el terreny humà són més les coses que ens apropen que les que ens separen... Llàstima que ens costi tant acceptar-ho i que tractem d'accentuar allò que ens diferencia (amb prepotència) i que ens separa.

No és casual que la seva introducció s'adoni ja de les múltiples paradoxes i ambigüitats que acompanyen aquest art des dels seus inicis, que és art però no només això, que és ciència però no només això, que porta teoria però no només això, pràctica, creació, però no només això, tècnica, però no només això...

Què és llavors el teatre?

Què en fem d'aquesta mirada inicial? I a poc a poc, amb gran profunditat, ens en donarà les respostes, mentre ens relata el seu viatge personal pel pensament teatral a partir dels elements fonamentals i necessaris perquè l'art escènic existeixi: el dramaturg, l'actor, el director i, al costat de tots ells: l'espectador.

El seu llibre té també una estructura teatral amb un pròleg del qual ja hem parlat, tres actes i un epíleg, breu, però indispensable: «Encontres i desencontres». Aquest text em suggereix també l'estructura de la tragèdia grega amb la seva tetralogia: tres tragèdies i un drama satíric; ja que la realitat d'aquest llibre és que cada acte és independent en ell mateix però manté una estreta relació amb els altres dos, i l'epíleg (drama satíric) té a veure també amb tot allò plantejat anteriorment, afegint-hi certa ironia i subversió final. Cada acte porta un número d'escenes i tots comencen amb una didascàlia escènica: I. «Entra el dramaturg»; II. «Entra l'actor», i III. «Entra el director», amb una breu escenografia construïda de frases, per a ell necessàries, per delimitar l'espai de la representació de cadascun dels actes. Totes les es-

cenes van introduïdes gairebé per la línia d'acció que es desenvoluparà i en la qual introdueix una cosa paradoxal, de sorpresa, que incita a entrar en l'acció, com per exemple, primer acte, escena 2: «Entre el veure i la semblança (una digressió sobre el nas de Cleopatra)»; segon acte, escena 31: «Dos nous ideals: l'espectador únic i l'actor pintat o l'actor criat de dos amos»; tercer acte, escena 42: «El director proxeneta»; o escena 47: «El príncep blau d'Anne Ubersfeld i la “mise en scène” com a paròdia».

En cada acte ens ofereix, de forma cronològica, la seva mirada a la teoria teatral corresponent a l'agent que ha entrat en escena, per trencar de mica en mica aquesta cronologia portant el passat al present i per treballar des de la diacronia entrelaçant les diverses teories i oferint-nos-en les paradoxes, els punts de contacte, les relacions i oposicions a partir d'agudes anàlisis, creant un nou ordit que el portarà a establir conclusions o nous interrogants que el fan avançar en la seva peculiar línia d'acció.

El primer acte és el més ampli, ja que implica més anys en la teoria teatral, des del seu naixement fins al 1990, data en la qual tanca el viatge. Tanmateix, la teoria actoral fa la seva aparició al teatre occidental, amb ple dret, a partir del segle XVII i la teoria del director, tal com l'entendem avui, és molt més recent, de finals del segle XIX.

No és casual que comenci pel dramaturg, ja que va ser el primer creador que va fer el pas del mite al teatre i que va fer néixer aquest nou art basat en l'acció en lloc de la narració com era el cas de l'epopeia.

Aquest dramaturg li servirà per poder recórrer, al llarg dels segles, les múltiples teories noves sobre la recerca de la teatralitat, de la seva essència com a art, teories contradictòries, oposades, paral·leles, mimetitzades de segle en segle, repetides, ofertes com a novetat, paradoxals, que li serveixen per oferir-nos la seva mirada sobre una cosa tan confusa, aportant-hi lucidesa. Ens farà veure que el lèxic teatral ha anat canviant també amb el pas dels segles i les aportacions de la ciència: per exemple, el que en un principi era el teatre (*theatro*, grec) lloc on es mira... en els segles XVI i XVII significa empostissat, escenari, avui en dia significa edifici teatral i moltes altres accepcions. Ens introduirà en la finalitat del teatre, en com s'ha vist aquesta finalitat al llarg del temps, la importància relativa del dramaturg, poeta, actor, escenògraf, director, segons el moment històric, teòric i artístic.

Es planteja algunes preguntes fonamentals: Quin és l'element en l'art teatral sense el qual no hi ha teatre? Qui va fer què, qui va tenir més importància en cada moment de la història teatral, condicionant l'existència i l'essencialitat dels altres elements? I es veu que unes vegades és el dramaturg qui

s'imposa, d'altres l'actor, d'altres el director, d'altres l'escenògraf, d'altres l'arquitectura teatral, el vestuari, la il·luminació, la filosofia del moment, l'economia, el poder establert, però sempre hi ha l'espectador en el punt de mira de *tots* els creadors implicats en aquest Art. Aquest espectador a qui volen seduir i que espera ferventment ser seduït, sense el qual no existiria aquest «Juguem que jo era...»

En el segon acte, hi entra l'actor: és un moment avançat de la història del teatre, ja que si bé a Grècia els actors van ser importants, ambaixadors gairebé culturals, després van caure en desgràcia i no serà fins al segle XVII quan es comença a parlar (i a valorar) de la importància de l'actor i l'actriu com a professionals, encara que continuïn sent vilipendiats i sospitosos, sobretot moralment. Els actors i actrius tindran el seu moment de glòria i de poder en l'art teatral. Aquí Melendres fa un recorregut interessantíssim per les diferents teories actorals, un aspecte poc tractat generalment en la teoria teatral. Què és això de la versemblança, del decòrum? Ha de sentir l'actor? Quin paper exerceix l'emoció, la tècnica, la famosa veritat? És el mateix sentiment que emoció? Com es construeix el personatge? Com se li dona vida? Què és més important, el gest o la paraula? Quines característiques ha de tenir el bon actor? Es pot aprendre a ser actor? Es pot formar l'actor? Quan i com s'ha respost a aquestes preguntes? Com s'han resolt aquests grans conflictes teatrals? S'han resolt? Doncs... no es perdin la lectura d'aquest acte.

Finalment, al tercer acte, arriba el moment del director, ja en una època gairebé contemporània, amb el paper avui conegut que s'acosta al d'un nou déu creador... No va existir el director fins al segle XIX? Què provoca que la seva figura cobri protagonisme? Quin ha de ser el seu paper? Com evitar els errors en la direcció? I, com amb l'actor, sorgeixen els interrogants: Es pot aprendre a ser director? Es pot formar el director? Necessita el director l'actor i l'actor el director? L'actor és un creador o un mer servent del director? Qui és l'amo de la posada en escena en el moment de trobar-se amb els espectadors? Els aconsello el mateix: no es perdin la lectura d'aquest acte.

Melendres patentitza en cada acte que les grans novetats massa bandejades, acceptades, negades o discutides en cada època, no ho eren tant, malgrat els seus aportaments evidents i moderns. Fins i tot evidencia com un mateix autor pot contradir-se ell mateix en molts moments de la història de la teoria teatral. El seu treball, bastant hegelian, porta un esplèndid resum final, en forma de quadre sinòptic, aportant-nos les tesis i antítesis amb què es troba en el seu particular viatge pel laberint del pensament teatral. Tanmateix, encara que es desmarca de Hegel a l'hora d'oferir-nos-en una síntesi concreta, sí que ens en deixa una afirmació peculiar en els seus «Encontres i desencontres: les

grans qüestions no estan resoltes». I també hi assenyala una coincidència unànime, que «el teatre és acció».

Crec que deixar-nos així, amb el quadre incomplet, té a veure amb la voluntat de fer-nos-en partícips, de buscar la *confabulatio* que ens porti a trobar les nostres pròpies síntesis, mentre assistim a aquest viatge/espectacle en el qual ens trobem amb ell, com a espectadors/lectors, en un mateix espai i un mateix temps efímer i irrepetible, fills però del nostre propi temps personal i intransferible.

Els garanteixo que aquest text aporta dades de més de mil persones relacionades amb les arts escèniques d'Orient i Occident i els oferirà conclusions encertades, mai tancades, amb les quals podran estar d'acord o dissentir, però que els obriran moltes pistes i camins per on continuar endinsant-se per desbrossar-los i poder-hi trobar nous tresors ocults.

Jaume Melendres és una persona també paradoxal, capaç de desdoblar-se, de mirar des de dins i des de fora, de jutjar i jutjar-se des de la por, des de la tristesa, des de la ironia, des de la rialla, des de la ignorància, des de la saviesa; Jaume, un ésser capaç de preguntar-se contínuament, sense por de les respostes que pugui trobar o del buit que li puguin deixar; una persona que a través de les seves pàgines comparteix amb nosaltres la seva saviesa, que és molta, gairebé diria que ho sap tot sobre el teatre, i que ho sap expressar de forma creativa, literària, on trobem la tragèdia, la comèdia, la farsa, la sàtira, la *sottise*, el drama, l'acte sacramental, el teatre de l'absurd i totes les formes teatrals existents fins avui com un ordit sobre el qual es van teixint les veritats, les paradoxes, els goigs i les misèries de l'art teatral en la seva història més coneguda i la menys estudiada i reconeguda. Però sobretot descobrim una vivència profunda, personal, íntima i intransferible, que decideix, sense cap pudor, compartir amb tot aquell qui s'hi vulgui apropar.

Un text escrit amb ritme, amb poesia, amb música, amb pinzellades amb prou feines esbossades, amb pintura gruixuda, amb caricatura, amb tocs i molts retocs, amb enginy, amb amor, avançant en l'acció i sense revelar el desenllaç fins al final, com requeria Lope de Vega en el seu *Arte nuevo de hacer comedias*; que ens arrenca el somriure, el mig somriure, la rialla, la ira, la còlera, la pietat, la compassió, la tristesa, l'alegria de ser més a prop de la veritat. En definitiva, teoria dramàtica com una faula que aconsegueix la catarsi, com volia Aristòtil.

Quina catarsi? La que ens revela en el desenllaç final una nova pregunta per llançar-nos el guant i donar-nos la possibilitat de continuar aprenent, de continuar creixent, fent-nos les mateixes i noves preguntes perquè com diu l'acabament del llibre:

Les grans qüestions no estan resoltes, tal com es pot veure en el quadre següent, on trobem, de forma forçosament reductora, les principals tesis i antítesis amb alguns (només alguns) dels noms que les han defensat. Sovint ho han fet en contradicció amb ells mateixos, *però aquesta és la grandesa del pensament dramàtic: estar sempre en conflicte*.

Doncs... el que dèiem: cal continuar viatjant!

Referències bibliogràfiques

- DÉGAINE, André (1992): *Histoire du théâtre dessinée*. París: Nizet.
- MELENDRES, Jaume (2006): *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre.
- (2010): *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*, Lleida: Departament de filologia catalana de la UAB i Departament d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra, Col. Documenta teatral 2. 1a reimpressió en motiu de l'acte 10.5.10 en record de Jaume Melendres que l'Institut del Teatre va celebrar dilluns 10 de maig de 2010.



«La delicadesa de pensar» i «un coixí de dubtes»

Roberto Scarpa i Giulia Puccetti

Prima del Teatro, San Miniato

Només unir...

E. M. FOSTER, epígraf a *Casa Howard*

1

A vosaltres també us deu haver passat trobar-vos en un d'aquells moments en què, per art d'encantament, vencent la seducció de la realitat, els pensaments, com papallones enamorades, comencen a giravoltar a una distància de seguretat amb les coses. Sabem que aquest moments, d'altra banda com la realitat, són perillosos per a la nostra incolumitat, encara que no en puguem prescindir perquè ens ajuden a comprendre com tot —val a dir: nosaltres més que allò que ens envolta—, per bé que sigui efectivament tal com és, alhora també podria ser diferent. Precisament per això, crec que amb raó, algú ha sostingut que s'és feliç només quan s'està en moviment entre dos llocs, de viatge, independentment del fet que això passi físicament o bé mentalment.

Fa molts anys, en un d'aquests moviments, vaig somiar que estava en una escola de teatre extraordinària. A la placa del costat del timbre que havia tocat amb certa timidesa, de fet hi deia: *Escola de Teatre del Món*. Era precisament allò el que em semblava que necessitava i per aquest motiu era allí demanant permís per entrar.

El vigilant —un vell esquerp rere les maneres rudes del qual s'endevinava una gran passió per la seva feina— em va demanar què volia i em va somriure dolçament quan li vaig dir que volia aprendre a fer teatre. Va assentir i, després d'un silenci que em va semblar que no s'acabaria mai, em va indicar una llarguíssim seguit de portes. Va ser obrint una d'aquelles portes com vaig conèixer en Jaume Melendres.

2

Per gran sort nostra tenim a disposició per viatjar una barqueta rapidíssima i no contaminant, la memòria: un gran teatre en el qual podem entrar de franc tantes vegades com vulguem sense haver de demanar permís i que

ens pot portar pertot. Us demano doncs que agafeu lloc en aquesta barqueta per anar tots junts a trobar el nostre amic Jaume que precisament s'ha refugiat al teatre de la memòria. És un lloc que se'l coneix com les butxaques perquè hi ha viatjat de cap a cap, majoritàriament amb plaer, durant una gran part de la seva primera existència.

Vaig conèixer en Melendres el 1995 a Pisa, durant un de tants congressos que llavors precedien i preparaven la cita estiuenca de *Prima del teatro: scuola europea per l'arte dell'attore* [Abans del teatre: escola europea per a l'art de l'actor] que jo havia fundat el 1985. En una conversa durant una pausa dels treballs, vam decidir experimentar un laboratori de direcció portat conjuntament per l'Institut i l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica de Roma. Va ser així com en Jaume, durant dos anys (el 96 i el 97) va venir a treballar a l'estiu a San Miniato amb altres docents i una trentena de joves directors italians i catalans.

L'experiència es va interrompre per decisió seva, perquè la creia (i tenia raó, encara que llavors la cosa em va desagradar molt) exhaurida.

Després jo, cada any, quan desplegava les primeres idees del programa (cosa que feia a finals de setembre) escrivia el seu nom a la llista (no molt nodrida) de mestres que desitjava enrolar a l'esquadra que actuaria al teatre l'estiu següent. Però per desgràcia, per algun motiu, ja no va ser possible tenir-lo amb nosaltres.

Ens vam trobar encara a Lió, a Barcelona, a San Miniato durant congressos entre els responsables de les Escoles. En aquelles ocasions ens buscàvem i gairebé sempre, sense haver-ho de dir, aconseguíem trobar-nos asseguts de costat a l'hora de dinar i de sopar. Eren tantes les coses que teníem per dir-nos, sobretot ens agradava particularment beure, fumar i fer broma.

Després, finalment, el 2007 van aconseguir organitzar un cop més la seva participació a *Prima del teatro*: va venir per col·laborar en un curs dirigit per en Roberto Romei i a fer una Lliçó Magistral.¹ I finalment, el 2008, li vaig proposar tenir un laboratori només per a ell sobre el text *Stella* de Goethe.

El títol que en Jaume va voler posar a la Lliçó Magistral, que va fer per gentilesa extrema en italià el 18 de juliol del 2007 a San Miniato davant d'una platea d'alumnes i docents vinguda de gairebé cada punta d'Europa, va ser: *El pensament teatral: un viatge de plaer*.

El públic estava format per un centenar de persones i era particular si considerem la circumstància de la distància total que havia calgut recórrer per trobar-se allà tots junts, llavors, en aquell pati, aquell capvespre suau.

1. Nota de la t.: en llatí a l'original.



Roberto Scarpa i Jaume Melendres.



Jaume Melendres en una conferència a San Miniato.

Mentre habitualment les cent persones que seuen en una platea signifiquen —posem— cinc-cents quilòmetres (calculant cinc quilòmetres com la distància mitjana que cadascú ha recorregut per arribar al teatre des del lloc on viu o treballa), aquella tarda calorosa de juliol a San Miniato la platea, en un càlcul aproximat per defecte, havia recorregut almenys cent mil quilòmetres per formar-se. Era, doncs, una platea de nòmades que havia circumnavegat el planeta fent més de dues voltes, i per tant particularment adaptada a estar d'acord amb la idea que el teatre és un viatge de plaer. Va ser gairebé al final d'aquella conversa (en realitat es va tractar d'una “dramatització” des del moment que en Jaume va evocar a escena, a més dels cossos concrets d'un alumne i d'en Roberto Romei, els fantasmes de Luigi Pirandello, August Strindberg, Helene Weigel i Paul Valéry) quan de sobte vaig sentir aquelles dues expressions —«la delicadesa de pensar» i «un coixí de dubtes»— que encara avui em martellegen el cap.

Però anem per ordre. Permeteu-me afermar abans de res allò que recordo del que vaig sentir aquell dia.

En Jaume va començar distingint dues menes d'illuminacions que ens són necessàries per comprendre les coses: «la il·luminació flaix (més o menys la que va tenir Sant Pau el dia que va caure del cavall) i la il·luminació lenta i progressiva». Després ens va explicar una il·luminació de la primera mena que havia tingut feia alguns anys a l'estació d'Èmpoli, no lluny de San Miniato, on havia de venir per fer un curs. Mentre passejava entre dos trens per passar l'estona, s'havia acostat a una vella cabina de senyalització abandonada i bruta i, amb gran sorpresa, havia vist que dins, al llarg de tot el perímetre, algú hi havia instal·lat un trenet elèctric. Hi era tot: «bifurcacions, túnel, estacions, passos a nivell, semàfors, trossos en pendent de pujada i de baixada, revolts tancats i rectes vertiginoses». Com era possible que homes que havien realitzat el somni de jugar amb trens “de carn i ossos” perdessin el temps amb un trenet de juguina? Si era per relaxar-se de la feina no hauria estat més lògic ficar en aquella cabina «una taula de billar, o de pòquer, o un futbolí»? Es tractava potser d'un prototip de l'estació utilitzat pels ferroviaris per tenir una visió panoràmica de la seva feina? No. En Jaume va dir que havia entès ràpidament que no era per això. Després:

De sobte, per un motiu potser no aliè a la transparència del crepuscle toscà, vaig trobar la resposta: aquells ferroviaris utilitzaven trens de juguina perquè els trens reals els eren frustrants. Amb els trens de veritat podien fer de tot menys el que era realment important: provocar un accident, viure l'experiència de l'error fatal, sentir a la pròpia pell l'estremiment de la catàs-

trofe. Perquè les col·lisions i els descarrilaments dels trens de joguina per a ells eren tan reals com els dels trens de veritat...

Era exactament el motiu pel qual el teatre (el bon teatre) és més interessant que la vida. De fet, a l'escenari, va dir Melendres, no hi ha una simulació, sinó un altre món, igualment real, en el qual podem portar les coses fins a l'extrem amb l'avantatge després de tornar a començar com si no hagués passat res; en el qual podem provar, sense conseqüències irreversibles, «mil i una maneres de morir, de matar, de traïr». En el qual «podem desafiar el poder i, sobretot, la por que ens provoca el fet de viure».

Adonar-me que el teatre és exactament com el trenet elèctric dels ferroviaris d'Èmpoli em va fer descobrir allò terrible que s'amaga dins nostre, els creadors teatrals. Ens agradi o no, som sàdics. Fem teatre per jugar amb el dolor i la mort. Fins i tot si de vegades fem com si el tren circulés de manera agradable (com en una inofensiva comèdia lleugera), la nostra aspiració veritable és provocar la catàstrofe. És a dir, la tragèdia... Aquesta frase hauria d'aparèixer en tots els manuals dels trens elèctrics: «Qui juga amb aquest trenet ha de saber que la seva finalitat última és produir descarrilaments i col·lisions».

Des d'aquell vespre, cada vegada que faig teatre o en vaig a veure, tinc present la cabina de l'estació d'Èmpoli i el seu enorme potencial d'esdeveniments tràgics i ja no he tornat a ser el mateix.

Després d'aquest inici fulgurant, tota la seva classe va prosseguir dedicant-se a la segona mena d'illuminacions i a fer un elogi del viatge. Perquè, com va dir, seria d'ingenus pretendre trobar allò que necessitem a la casa del costat.

La segona mena d'illuminació, oposada a la instantània, és la progressiva i pressuposa un treball pacient. Prové de la necessitat de sentir-se acompanyat en la solitària aventura de la creació, davant del full en blanc, davant de l'escenari buit. Quan experimentem aquesta necessitat de companyia i de complicitat, travessem el primer llindar de la maduresa i deixem enrere una horrenda etapa de la vida anomenada adolescència, caracteritzada per l'absència d'amics veritables. Gràcies als canvis vitals i a les alteracions hormonals, deixem de tenir fe únicament en les nostres forces, renunciem a la petulància de crear a partir de zero i decidim buscar aliats. Potser algú es troba ara amb aquests problemes, potser algú ha intentat, amb o sense èxit, trobar-hi la solució.



*Jaume Melendres assajant
a San Miniato.*

Només avui comprenc clarament que, sense dir-ho, allò que va fer va ser explicar-nos generosament què havia estat el seu viatge a la recerca d'un pensament còmplice i d'aliats: un viatge que s'havia desenvolupat en gran part pel temps i lluny dels contemporanis. Vet aquí què recordo encara d'allò que va dir:

Per què buscar aliats només entre els vius? No ens arriscarem així a reduir el nostre horitzó? Que potser no existia el món també abans que nasquéssim? Si considerem els nostres contemporanis tots aquells que comparteixen amb nosaltres les angoixes i les il·lusions de la creació teatral, per què excloure els qui el registre civil ha declarat morts? Tot plegat, no ens ha d'importar si Diderot, Schiller, Stanislavski, Meierhold o Artaud apareixen a les enciclopèdies amb una data de defunció.

Vull fumar i beure amb vostè perquè els seus pensaments poden il·luminar els meus. Per tant, convençut que la mort no representa cap frontera, em sembla raonable emprendre un viatge pel temps a la recerca d'un pensament còmplice.

En aquest viatge que fareu pel pensament teatral per trobar en el passat els vostres contemporanis, desconfieu de tots els qui prediquen que la trobada ens ajuda a comprendre el món: busqueu afinitats allà on sembli que no n'hi hagi, busqueu amics sense mirar-ne la data de naixement i descobrireu que les xarxes de l'amistat són antigues i sovint pesquen espècies antagòniques».

Va ser precisament això el que va provar de mostrar-nos durant tota la seva memorable classe, al final de la qual no podia faltar la pregunta, provocadora i ingènua, d'un alumne imaginari de l'Institut:

—Però Melendres, si —com tu has dit— hi ha il·luminacions instantànies, per què embarcar-se en un viatge tan llarg i pesat, per què no esperar que, un matí o un capvespre, el flaix enlluernador i inesperat dels déus ens illumini, com a tu, a l'estació d'Èmpoli? ²

La resposta a aquesta pregunta que ves a saber quantes vegades havia sentit va ser, com va dir ell mateix, tan simple que semblava banal: «abans de recollir s'ha de sembrar».

2. Nota de la t.: en català a l'original.

Sense les il·luminacions pacients no existeix la possibilitat de respostes veloces. Però si primer has construït el coixí dels teus dubtes —l'estructura de les teves preguntes—, n'hi ha prou amb una sola gota d'aigua, un simple crepuscle, una modesta cabina de ferroviaris abandonada, per fer néixer —com per art d'encantament— els pètals de la idea lluminosa, de la resposta. És en aquest instant estrany i únic que el llarg viatge a través del temps, a través dels vius i dels morts que han tingut la delicadesa de pensar, es converteix en un veritable viatge de plaer. Perquè (Valéry em proporciona la frase que em faltava per tancar) la història no constitueix un aliment sinó un estimulants. Feu cas de Paul Valéry, feu servir aquesta droga.

La delicadesa de pensar... un coixí de dubtes... em complau extreure d'aquella jornada inoblidable aquestes dues expressions per recordar-me de l'amic Melendres. Del lloc de la memòria on és ara, aquests són els dos telegrams que m'ha enviat per esperonar-nos a prosseguir el viatge de plaer per l'aventura teatral.

Fan referència a dos moments diferents, el diürn del treball i el nocturn de la soledat.

Confesso que inicialment havia recollit només el primer telegrama. Va ser la Teresa, la companya de la meua vida, que em va ajudar a recollir el segon. Li estava llegint un primer esborrany d'aquestes pàgines quan, arribat el moment que en Melendres acabava la seva classe, em va fer aturar i em va demanar que li rellegís el fragment on apareix l'expressió «el coixí dels teus dubtes». Jo l'havia sobrevolat i no l'havia escoltat amb l'atenció deguda. A ella, en canvi, aquelles paraules la despertaven, precises i poètiques, perquè li parlaven d'una situació que coneix prou però que encara no havia trobat la manera d'expressar.

Ens vam mirar i vam arrencar a riure pensant en el motiu biogràfic pel qual a mi m'havia colpit l'expressió diürna i a ella la nocturna: jo m'adormo bon punt m'ajec a qualsevol llit i desconec els dubtes de la nit que són, en canvi, tan preciosos per a ella. Ella, plena de dubtes a la llum de la lluna i plena d'energia a la llum del sol, jo, sempre tan indecís de dia com tossut en el son.

El 2008, com he dit, en Melendres va tornar per última vegada a *Prima del teatro* i ens va fer un curs sobre *Stella* de Goethe. He demanat a la Giulia Puccetti, una actriu que va ser alumna seva, que escrigui un record d'aquells dies. Sense dir-nos-ho, sense posar-nos d'acord, del seu relat emergeix límpid el feliç conflicte creatiu entre la il·luminació pacient i la il·luminació sobtada

(allò que la Giulia anomena el conflicte entre tècnica i màgia) que el Jaume coneixia i sabia provocar magistralment en el seu ensenyament.

3. Recordant en Jaume (de Giulia Puccetti)

Prima del teatro 2008. Aquell estiu la calor ens va tallar la respiració només una setmana. Va ser aquella mateixa setmana quan vaig freqüentar el laboratori sobre *Stella* de Goethe dirigit per en Jaume Melendres.

Sens dubte, l'únic problema del curs era començar a treballar després de dinar, quan cada mínim moviment comportava l'aparició d'una gota de suor.

Abans de començar la classe de la tarda, al voltant de les 3, cadascú tenia la seva manera d'evitar l'estuba. Hi havia qui s'ajeia a terra al tros més ombrejat de la sala, qui es menjava un gelat a la porta, qui es ventava amb els fulls dels apunts i qui es quedava immòbil a la cadira amb l'esquena corbada i les cames estirades. Jo les vaig provar, inútilment, totes.

En Jaume s'estava a la finestra amb la seva cigarreta i de tant en tant es treia un mocadoret de la butxaca per eixugar-se la suor. Deia que no suportava la calor. «Igual que jo!», vaig pensar.

De totes maneres, tot i els impediments climàtics, cada dia ens posàvem a treballar puntuals.

Cadascú de nosaltres havia triat una escena. La tria era lliure, l'únic consell que se'ns va donar va ser treballar-ne una que ens fes provar alguna cosa que no haguéssim provat mai:

...per exemple, algú de vosaltres ha mort mai a escena?

Exacte, jo no m'havia mort mai! Aquella era la meva ocasió de morir. Vaig acceptar el repte.

Tot i que el grup de treball no era nombrós, recordo que no treballàvem tots cada dia. En Jaume no estalviava l'atenció i esmerçava el temps necessari per arribar on volia, la qual cosa significava que podíem quedar-nos a la mateixa escena amb les mateixes persones tot un matí sencer o tot el dia.

No està malament, per a mi fins i tot observar només la manera com treballava ja era una lliçó. No donava massa explicacions. Proporcionava petites indicacions concretes de moviment, gairebé senyals de direcció. Si hi havia algú que no aconseguia entendre alguna cosa de l'escena o del personatge (és a dir, tothom) ell li aconsellava un moviment precís.

Jo però no estava acostumada a treballar així i només de veure-ho fer als altres em feia sentir encadenada, per la qual cosa al principi no vaig aconseguir no sentir un cert escepticisme.

A poc a poc, però, em vaig adonar que aquestes brevíssimes indicacions seves eren increïblement eficaces. De vegades l'escena podia canviar radicalment amb un simple «seu!». De vegades era l'actor que canviava radicalment amb el mateix «seu!».

Després va arribar el dia que havia de fer caminar la meua escena.

«Així doncs, morim?», em va dir en Jaume somrient-me.

Jo vaig tentinejar poc convençuda fins al centre de l'espai i m'hi vaig aturar. No havia mort mai abans i ara que havia de morir, tenia por...

Les persianes estaven abaixades per no fer entrar el sol, però la llum encitava igual i jo tenia un problema. Encara no tenia clar on volia anar a parar, per la qual cosa abans de començar em vaig posar a mirar-me'l com un nen que està a punt d'enfilarse a una bicicleta per primera vegada.

«Què passa?»³ (va dir en Jaume)

«Què he de fer exactament?» (li vaig demanar de la manera més compassiva de què vaig ser capaç)

«L'escena!» (va respondre lògicament ell).

Era clar que encara no estava convençuda i, per ajudar-me, em va aconsellar així:

«Fes-la bé!»

“FER-LA BÉ”?

Què volia dir “fer-la bé”?

Bah, hauria hagut de fer l'escena de la millor manera que jo creia possible.

Entesos. Simple.

Vaig sortir de l'habitació i hi vaig tornar a entrar caminant lentament. Mirava a l'infinit. Enfilava automàticament una rèplica rere l'altra, sense comprendre el sentit del que deia. Pensant que en ben poc temps seria morta, sentia que hauria estat un moment important, transcendental. Sense adonar-me'n estava aguantant la respiració, gairebé com si no volgués contaminar l'aire i, més que una persona que era a punt de morir, semblava una meravellosa morta que camina. Em vaig ensorrar lentament en una poltrona que havíem posat a disposició per a l'escena i vaig arribar a poc a poc al moment de l'últim sospir.

3. Nota de la t.: en castellà a l'original.

«No hi ha més rèpliques?», va demanar en Jaume.

Ningú a la sala, tret de la difunta —o sigui jo— que sabia que aquella era l'última rèplica, s'havia adonat que la Stella era morta.

Aquell primer intent meu de morir havia estat la delicada escenificació d'un desastre incompreensible.

«Això és per a tu “fer bé” una escena?» va ser el comentari, pronunciat amb un savi somriure als llavis, d'en Jaume.

«Mmmh, no?», vaig respondre en un intent evident de negociar una rendició honrosa.

«Ara —va dir— després d'haver-la ‘fet bé’, tinc curiositat per veure la mateixa escena però “mal feta”».

Segon intent: “FER-HO MALAMENT”.

Vaig tornar a sortir de la sala i vaig tornar-hi a entrar caminant al doble de velocitat. Vaig accelerar també el ritme de l'encadenament automàtic de les rèpliques. Després em vaig deixar caure rígida com un feix de llenya en braços d'una companya meva. Al final vaig morir traient la llengua i vaig exagerar un últim petit espasme. Terrible!

Aquest cop era clar per a tothom el moment en què m'havia mort però, a jutjar per la cara d'en Jaume, també era evident que segons ell no havia fet cap pas endavant. Així, al final de l'escena “mal feta”, la seva pregunta i la seva expressió es van mantenir idèntiques:

«Això és per a tu “fer malament” una escena?» (ell)

«Mmmh, sí?» (jo)

Francament no sabia què dir.

Però ell no es va desanimar. Vam començar a modificar algunes coses: «Per què les dones teniu aquesta mania de portar pantalons? Amb la calor que fa, jo, si pogués, portaria sempre faldilla!».

Era clar, m'havia de canviar. Em van proveir ràpidament. Una companya meva em va deixar una faldilla i un parell de sabates de taló. La Stella, el meu personatge, amb aquelles sagacitats ja començava a sortir. El treball, a poc a poc, durant tot el matí, es va anar eixamplant. Ens aturàvem a fixar cada posició d'escena i jo continuava estant ben confusa.

Tenia problemes amb la mort; era com si no volgués patir. Sense explicar-l'hi, perquè d'altra banda ni jo no ho sabia, en Jaume ho va entendre.

L'actor ha de morir, però el personatge no vol abandonar-se a la mort, —em va dir—. Pensa en un dolor fort que t'hagi passat, pensa en com vas

respirar en aquell cas i pensa en com vas mirar de resistir-lo. No te n'estiguis, pateix!

Hi havia un altra cosa: després d'enverinar-se, durant l'agonia, precisament un instant abans de morir, la Stella té temps de sentir el tret amb el qual se suïcida en Fernando, l'amor de la seva vida... una qüestió interessant.

M'hi vaig llançar per enèsima vegada. Potser m'hi estava acostant. Hi faltava encara alguna cosa però: la petita indicació concreta de moviment.

El treball estava avançat i en Jaume encara no m'havia donat una d'aquelles petites indicacions seves que, com havia tingut ocasió de notar mirant les escenes dels altres, de sobte ho canviaven tot. Anhelava l'hora que em donaria la indicació que, n'estava segura, m'havia reservat per a mi; amb ella sortiria finalment del pantà. Estava segura que em moriria perfectament després de les paraules que en Jaume em diria. Però:

Durant l'agonia, clavaré un cop sobre la taula. Serà el tret de pistola que mata en Fernando. Quan el sentis alça la mirada cap a nosaltres. Pensa que amb aquest tret s'atura tot, s'atura el món.

Sí, poètic, molt poètic, però per a mi no hi havia cap indicació vàlida. On era el meu moviment resolutiu? Aquell que segurament m'hauria ajudat a dir l'última rèplica? Un peu en una cadira, un cop de puny sobre la taula, una bufetada a algú. Jo en volia un d'aquests!

Feia llavors set hores que treballàvem aquella escena. Estava cansada. Morir-se i ressuscitar contínuament era més aviat fatigós i en alguns moments, entre la calor opressiva i les respiracions profundes que estava aprenent a gestionar, m'hiperventilava i ja no sabia on era. Vaig mirar en Jaume amb la meva cara de gos sense amo (que he anat estudiant durant anys): necessitava una pausa. No es va commoure. Potser no li agradaven els gossos. Em va fer entendre que no volia afegir-hi res, va acotar el cap i només em va dir una cosa:

«Emociona'ns!»

“EMOCIONA'NS”?!?

I ara què volia dir “Emociona'ns!”. Quina hauria estat la meva “petita indicació concreta”? Concreta a més! No havia rebut mai una indicació tan aleatòria.

Estava oficialment confusa.

I mentre pensava que era impossible emocionar per encàrrec, que tenia

calor, que estava cansada, que em faltava l'aire, que “qui me l'ha feta fer!”, vaig sortir per enèsima vegada de la sala per tornar a entrar i morir.

No recordo exactament en què pensava mentre feia l'escena, potser no pensava en res, potser sense adonar-me'n vaig ajuntar tot allò que m'havien dit fins a aquell moment. La respiració, les rèpliques i el seu sentit, l'agonia...

Després, el tret. En Fernando era mort. El món es va aturar. Vaig alçar la mirada cap als altres.

En Jaume, dret a la finestra, que em mirava cigarreta en mà i el fum sortint-li per la boca. Tots al meu voltant, l'Antonella, l'Erika, la Marta... algú plorava. I plorava de debò! Potser també a mi em va caure alguna llàgrima.

Les rèpliques van sortir sense que me n'adonés.

Finalment havia estat capaç de morir.

Però com havia passat?!?

Al vespre vam sopar junts al Bonaparte, no podia no demanar-li una explicació:

«Però com t'ho has fet, Jaume?»

«Com m'ho he fet per fer què?»

«Com t'ho has fet per saber-ho, com t'ho has fet per entendre que entendria una indicació com “Emociona'ns”?»

«Tècnica, Giulia. És pura tècnica».

«No, per a mi no és tècnica. Per a mi és... és... màgia!»

En Jaume va somriure. Estava clar que no havia entès res. Però no m'ho va voler dir. Va preferir donar-me temps. Va acceptar així la meua teoria provisional:

«Jo dic que és tècnica però si vols, tu pots dir-ne màgia».

Era un mestre optimista i esperava que ho hagués entès de seguida.

4

Sí, Jaume, tens raó. Realment seria ingenu pensar trobar els nostres aliats només entre els vius i a la casa del costat. Precisament per això, en la recerca dels nostres companys de viatge cap al teatre de les pròximes dècades, no podem evitar demanar-te que ens acompanyis.

Aquest és el motiu pel qual, des del moment que això que sento i et vull dir algú altre ja ho ha sentit i dit fa molts anys, per acabar cedeixo la parau-

la a Dante Alighieri i et dedico els versos que va escriure a Guido Cavalcanti: expressen de la millor manera el meu desig i el de qui sap quants alumnes i amics.

Guido, i' vorrei che tu e Lapo⁴ ed io
fossimo presi per incantamento
e messi in un vassel, ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio;
sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse 'l disio.
E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta
con noi ponesse il buono incantatore:
e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sì come i' credo che saremmo noi.⁵

6 de maig del 2010



4. Nota de la t.: es refereix a Lapo Gianni.

5. Nota de la t: en versió de Narcís Comadira, el poema diu: «Guido, voldria que tu i Lapo i jo / fóssim posats per un encantament / en un vaixell que, fos quin fos el vent / anés pel mar, del voler nostre al so; / i que de cap tempesta ni el trepig / no pogués ser-nos un impediment, / i vivint sempre en un enteniment, / d'estar ple-gats ens creixés el desig. / I que Na Vanna i Na Lagia després, / juntament amb aque-lla que fa trenta, / ens duqués aquell bon encantador: / i allà estar-nos parlant sempre d'amor / i, ves, que cadascuna fos contenta / com ho estaríem nosaltres, o més».



El director

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.¹

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.²

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.³

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'edat mitjana, molt deformat per altres representacions de teatre de “parròquia”».⁴

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)».⁵

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.⁶ 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 Campaña 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».⁷

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*—⁸ 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*.⁹

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.¹⁰

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.¹¹

Aquesta afirmació és la conclusió després d'haver analitzat el paper que ha de representar en un pla d'estudis¹² 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.¹³

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.¹⁴

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.¹⁵

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».¹⁶

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





El pedagogo

Jaume Melendres.

La pedagogia de la direcció d'actors

Genoveva Pellicer

Institut del Teatre

Qui raona bé, està també en condicions d'inventar,
i qui vol inventar, ha de tenir la capacitat de raonar.¹

LESSING

Jaume Melendres va dedicar molts anys a la tasca pedagògica a l'ESAD. Va dirigir tallers d'interpretació i va impartir, entre altres assignatures, «Teoria dramàtica» i «Direcció d'actors» (sobre aquestes matèries va publicar *La direcció dels actors. Diccionari mínim* l'any 2000 i *La Teoria Dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, el 2006).

Durant deu anys vaig tenir el privilegi de compartir amb ell la docència en l'assignatura «Direcció d'actors» (n'havia estat anteriorment el meu professor). Fent una abstracció de tota aquesta experiència podria sintetitzar que la forma de fer de Melendres es basa en tres eixos fonamentals:

- La força de les emocions de Stanislavski.
- El plantejament dialèctic i el plaer intel·lectual de Brecht.
- La mirada de Grotowski.

En destacaré seguidament alguns aspectes que defineixen la seva poètica i la manera d'impartir les classes.

1. La “funció” del director d'actors

Generalment els directors de teatre solen coincidir a atribuir diverses funcions al director d'actors. Parlen del «pedagog», «organitzador», «director d'orquestra», «mestre», etc.² D'alguna manera la terminologia ja implica una relació de superioritat intel·lectual davant l'actor. Jaume Melendres equilibra-

1. Cita de Lessing (*Dramatúrgia d'Hamburg*) amb la qual Jaume Melendres va iniciar en alguna ocasió el curs acadèmic.

2. Aquest tema està tractat àmpliament a PROUST, 2006.

va la balança en el procés d'escenificació entre el director i l'actor quant a la seva intervenció, a la seva participació i a la seva creativitat. Considerava que l'actor era un «company de joc» (mai no va parlar del pedagog).

Defineix la direcció d'actors com un «saber exclusiu (i, per tant, específic) del director d'escena que consisteix a crear les condicions perquè els actors puguin ser els interlocutors directes de l'espectador en un procés de comunicació que ha de ser forçosament corporal. Aquestes condicions són les de la llibertat. Una llibertat individual que sempre està condicionada —però no per això limitada— pel fet d'inscriure's en una polifonia» (2000 : 52).

Per a Melendres l'objectiu del director en una representació teatral era establir un acte de comunicació que havia d'aconseguir un resultat artístic, ja que «la bellesa produeix plaer estètic (per a tots els membres del procés teatral)». Partint de la premissa que «l'actor és un ésser intel·ligent»,³ s'hi estableix necessàriament una forma de relacionar-se diferent. La funció del director és: «crear les condicions de la llibertat creativa». Es tracta d'un treball en equip. «Evidentment algú ha de prendre les decisions, per començar és el director qui escull quina obra representarà». Establia com a possible via per relacionar els interlocutors l'allegoria següent: considerava que el procés de l'assaig era com una *partida d'escacs* entre actor i director; cada peça té les seves normes establertes. Qui comença té avantatge (el director). Té la iniciativa. «Està definint cap a on anirà la partida, però el camí no està preestablert». La *mirada* és fonamental. Evolucionarà segons la intervenció, la creativitat del contrincant-partenaire. «El director té un punt d'incertesa que s'anirà aclarint a través del procés. L'error és el que defineix la partida. S'ha de superar la crisi. S'obren noves possibilitats. Aquest error s'explota artísticament, i d'allí sorgeix moltes vegades la solució més bella [...] I també la comprensió més profunda del text teatral».⁴

2. El “diderotisme” de Melendres

Jaume Melendres, com Diderot, partia de la següent premissa: «L'actor no ha de sentir emocions, sinó expressar-les». És necessari precisar-ho.

Aquesta afirmació no implicava evidentment que l'actor hagués de falsejar

3. Les citacions que a partir d'ara apareguin entre cometes, sense referència bibliogràfica, corresponen a intervencions de Jaume Melendres realitzades en les classes i assaigs, recollides textualment.

4. Melendres a classe, l'octubre de 2007. (Aquesta allegoria, l'establia amb certa freqüència).

el personatge que havia creat (res més lluny dels muntatges que ell dirigia). Seria tan erroni com pensar que el distanciament èpic de Brecht ofereix un teatre sense emoció. Donava per fet que l'actor, en jugar, en trobar-se en la situació propícia, incorpora l'«emoció escènica» a la veritat del joc. L'actor viu l'emoció escènica i la controla. «Aquesta és la tasca primordial de l'actor». Ramon Simó en el seu llibre *La retòrica de l'emoció. Aproximació al sistema Stanislavski* ja acostava les postures de Diderot i Stanislavski.⁵ Melendres fa un pas més enllà. Subscriu les paraules de Dusan Szabo: «la distinció entre el joc de representar i el joc de viure és artificial i difícil de sostenir. El joc de representar és sinònim d'allò dolent, el joc de viure el d'un art veritable [...] L'única qüestió és saber com arribar a les emocions en el transcurs del treball sobre una representació» (2001 : 35). Melendres ho manifesta obertament en una de les seves últimes publicacions, *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli* (2009 : 16-17): expressa la seva opinió sobre la tendència tan estesa entre els crítics d'art de buscar sempre les diferències en lloc dels punts de confluència dels artistes. Pren a Stendhal com a referent per la seva visió complementària de l'art ja que li recorda que «hi pot haver punts de vista oposats, però això no vol dir que siguin adversaris [...] ens estava dient que la funció de l'historiador o del teòric de l'art és construir els istmes que uneixen els ismes: franges de terra que connecten territoris en aparença aïllats i, sovint, tapats per la marea d'un excés d'erudició». Concretament es refereix al tema recurrent de la «paradoxa», l'oposició entre Diderot i Stanislavski: «Són realment antagoniques les seves posicions, tal com s'ha dit persistentment? Predica Diderot la *fredor* emocional de l'actor enfront de la connexió calenta de la reviviscència emocional stanislavskiana? Deslliurat gràcies a Stendhal del prejudici de la confrontació, vaig adonar-me que Diderot i Stanislavski, amb paraules diferents, parlaven del mateix... Si ens alliberem dels prejudicis, la connexió es fa evident: Stanislavski parlava del procés, Diderot del resultat» (2009 : 16-17).

3. La “paraula” del director: la seva arma fonamental

Com cal dirigir-se als actors en el procés d'assaig?

«La paraula és l'arma del director». El director ha de suggerir a l'actor, fer-li les indicacions pertinents. Tot això, fonamentalment, per mitjà de la paraula. Un dels errors més freqüents entre aquells que s'inicien en la direcció

5. Ramon Simó analitza el “diderotisme” de Stanislavski en aquest llibre.

d'actors és el d'explicar redundamment aspectes del personatge que l'actor, com a *ésser intelligent*, sap perfectament i fan observacions que no resulten útils per afrontar el treball de creació. Melendres insistia que «les paraules mouen el cos de l'actor». Per exemple: «si el director indica “sorpresa”, aquesta paraula implica una reacció intensa i breu que porta el cos cap a enrere, mentre que si utilitzo “estupefacció” cap a endavant, a la qual cosa es poden sumar altres matisos. Per això les pautes han de ser útils, precises i breus». ⁶

Un problema que es plantejava en la comunicació entre actors-director, era el de la utilització d'una mateixa terminologia. L'ambigüitat en l'ús de termes teatrals provinents de diversos mètodes i escoles, feia necessari posar en comú uns termes bàsics perquè les pautes i correccions del director fossin captades amb precisió i en el sentit en el qual aquest volia que fossin interpretades. Per això era convenient l'elaboració d'un diccionari bàsic. Melendres en les seves classes precisava el significat d'una selecció de termes utilitzats en l'àmbit teatral; eren els següents: *acció, acció principal, anticipació, apart, caricatura, clixé, diàleg, emoció, energia, estilització, farsa, gag, gest, inhibició actoral, monòleg, monòleg interior o soliloqui, moral, naturalisme/naturalista, obra oberta i tancada, ocupació o activitat, organicitat, paròdia, personatge, rèplica, ritme, segmentació en seqüències dramàtiques, sensació, sentiment, situació dramàtica, sobreactuació, subtext, subacció i text*. ⁷

Aclarir què volíem dir quan parlàvem de subtext, per exemple, era fonamental perquè possiblement no tots els participants en el procés de treball atribuïen el mateix significat a aquest terme. Melendres es refereix a subtext com a: «Significació present que les paraules i els gestos d'un personatge tenen per a ell mateix, més enllà del seu significat literal o obvi, en funció del seu passat i de les seves expectatives de futur. El subtext, per tant, no és una realitat oculta que és necessari descobrir al llarg d'un laboriós treball de taula, no és la biografia secreta del personatge o les seves “segones intencions”» (2000 : 132). Efectivament, en molts casos s'interpreta la paraula subtext com a «allò que el personatge pensa però no diu». Per tant, abans de començar a treballar, calia consensuar o precisar a què ens estàvem referint quan utilitzem una paraula tècnica.

6. J. Melendres a classe el dia 19/11/2007.

7. Tots aquests termes estan definits a la *Direcció dels actors. Diccionari mínim*.

4. Educar “la mirada”

«El director ve de casa amb una mirada prèvia. El seu imaginari ha esbossat l'escena al preparar l'assaig. Això és inevitable i fins i tot necessari, però pot dificultar el procés de creació. La mirada està condicionada perquè la nostra imaginació ho dificulta. Volem que el resultat s'assembli a la nostra idea preconcebuda i perdem opcions interessantíssimes que l'actor ens pot oferir». L'alumne-director havia d'exercitar la mirada, entrenar-la per captar simultàniament tota l'escena. Això requeria pràctica i concentració màxima. Havia de saber què mirar. Amb freqüència deia a l'actor: «No és això». Si no era més concret, l'actor es perdia. Havia de mirar què feia l'actor en aquell moment, el seu cos, l'amplitud del gest, la freqüència, els “tics” actorals. Melendres ho comparava amb el metge que «ha après durant la carrera què és el que ha de mirar».

Era molt freqüent que l'alumne digués a l'actor: «m'agrada» o «no m'agrada». Melendres hi intervenia: «Cal evitar fer judicis de valor al corregir. Si es fa, és precís justificar el perquè. Aquest terme tan poc objectiu (m'agrada) només és útil si el director sap explicar per què li agrada⁸ ja que es tracta d'un procés que exigeix la capacitat de repetició». Amb freqüència insistia en la utilitat de “mirar” allò que l'actor *no feia* (i podia haver fet) i la informació que aportava aquesta elecció en la creació del personatge i, per tant, en la recepció de l'espectador.

Els alumnes, influïts possiblement per algun mètode d'entrenament actoral, eren molt propensos a preguntar als actors si estaven còmodes després de veure un passi (generalment ho preguntaven quan no sabien analitzar amb objectivitat quins canvis s'havien produït...). Melendres deia que l'actor no havia d'estar còmode si estava actiu, creant. Tornàvem a la imprecisió a l'hora d'utilitzar els termes ja que possiblement l'alumne es referia a l'organicitat, però en aquest cas havia de ser ell (l'alumne-director) qui havia de saber apreciar-la. Aquesta era una part fonamental del seu treball.

Per tant la “mirada del director” és «aquella que durant els assaigs, permet a l'escenificador treure profit del seu sentit crític en comptes d'ofuscar-se amb les imatges (prèviament implantades a la seva retina) del resultat que vol aconseguir. Saber mirar els actors (la tasca principal del director) significa ser capaç de posar en segon pla aquestes imatges ideals per descobrir en el funcionament real dels cossos la possibilitat d'enriquir-les o, si és necessari, substituir-les» (2000 : 103). Per això en les seves classes insistia contínuament que

8. J. Melendres a classe, 2/10/2002.

no s'havia de "marcar" l'actor, que aniria construint el seu personatge i conquerint l'espai durant els assaigs si les situacions que se li propiciaven eren les adequades, fins a apropiar-se de l'escena: «les distàncies es col·loquen soles quan l'energia dels actors, la velocitat i la direcció estan situades al seu lloc. La coreografia n'és el resultat».⁹

5. El treball de taula

«Construir una escena és muntar els punts d'inflexió».¹⁰

Melendres suggeria fer un passí de l'escena abans d'iniciar el treball de taula. Els actors arribaven a l'assaig amb el text memoritzat i sense rebre cap pauta de l'alumne-director, havien d'interpretar-lo. Aquest exercici, que provocava un pànic terrible als actors més escrupolosos, resultava útil a l'alumne ja que veia el que els actors intuïen de l'escena, quin era el seu imaginari immediat sobre l'acció i els personatges. Tota aquesta informació es canalitzava per accentuar certs aspectes favorables que hi haguessin pogut aparèixer o per deduir que el camí pel qual calia transitar era el contrari.

En iniciar el treball de taula l'alumne havia d'explicar per què havia escollit aquest text, quin tipus de feina volia fer, què deia l'escena, quina era la seva proposta de direcció, què volia que pensés l'espectador al final de la representació, cap a on aniria encaminat artísticament, amb quin registre interpretatiu, amb quin personatge volia que s'identifiqués el públic. També havia de ser capaç de detectar els problemes i dificultats que plantejava l'escena per orientar-la cap a la seva solució.

Melendres manifestava certa prevenció respecte a la categoria dels gèneres, precisament per la imprecisió dels termes entre els participants en el treball. En iniciar el treball sobre el text proposava fer una lectura de l'escena en sentit contrari, és a dir, del final al principi. La construcció dramàtica permetia amb freqüència aquesta lectura mantenint-hi l'essència del conflicte i la coherència dels diàlegs. Hi descobrim moltes vegades que «l'escena és en realitat un monòleg dels personatges».¹¹ Aquesta dada podia alertar l'alumne de com havia d'enfocar l'assaig. Un altre exercici que realitzava amb freqüència consistia que cada personatge llegís totes les seves rèpliques seguides. Moltes vegades es comprovava que es tractava de discursos dels perso-

9. Íd., octubre de 1998.

10. Íd., 17/02/2003.

11. Íd., octubre de 2003.

natges relacionats entre ells.¹² De tota manera, deia, «és freqüent que al començar només tinguem clar què no ha de ser l'escena».¹³

Saber fer una bona *sinopsi* era fonamental: «resum dels esdeveniments que configuren l'argument (o la faula) del text. Una sinopsi només pot ser establerta si es determina prèviament qui és el protagonista de la història. [...] Això significa que hi ha tantes sinopsis d'una obra com personatges rellevants conté i que, tot i que l'actor hagi d'establir la seva sinopsi com si el seu personatge fos el principal, el director d'escena ha de determinar clarament en quin d'ells recau el protagonisme: d'aquesta decisió depèn el fons i la forma de l'espectacle. La sinopsi sempre es conjuga en temps real, és a dir, presenta l'acció principal en ordre cronològic encara que l'escenificació [...] pugui alterar-la» (2000 : 129). Era un aspecte imprescindible en el treball de l'alumne, la base de tot el treball posterior. L'experiència demostrava que si no es feia correctament, en dificultava el procés d'escenificació. S'havia de fer al més breument possible i amb la màxima precisió en la terminologia utilitzada. A partir d'aquesta es deduïa si l'alumne havia fet una lectura aprofundida del text, la seva proposta de direcció, el protagonisme, la identificació del nucli argumental, els punts d'inflexió, i servia per reprendre el camí perdut quan l'alumne perdia els seus objectius. Sobre la proposta de direcció, Melendres afirmava: «és una solució d'índole moral la que el director vol fer arribar a l'espectador».

Un altre aspecte fonamental en el treball de taula era establir el *recorregut emocional* dels personatges. Melendres defineix l'*emoció* com a: «efecte psicossomàtic produït per un estímul extern o intern —generalment extern— i que només es manté mentre l'estímul actua, encara que de vegades les seves seqüeles físiques puguin trigar a desaparèixer. [...] la base de les emocions és ideològica perquè en darrer terme no fan cap altra cosa que reproduir en el terreny del comportament una determinada divisió entre allò que és (ens sembla) bo i allò que ens sembla dolent, és a dir, depenen d'un substrat de creences morals i científiques determinat [...] En conseqüència, la intensitat de les emocions depèn de les circumstàncies concretes en què apareix l'estímul [...] i en la mesura que també pertanyen a l'àmbit de la racionalitat, les emocions poden ser modificades i emmotllades, o bé amputades en la seva causa o en els seus efectes» (2000 : 58). Partint d'aquesta premissa, proposava l'*emoció* com a motor dels personatges (davant el sentiment que roman més o menys en el temps i no té la mateixa funció dramàtica): «L'emoció —moció: mo-

12. Exercici realitzat el dia 30/10/2006.

13. J. Melendres a classe, 2/10/2002.

tor—és l'únic que mou el personatge, l'única causa immediata de les seves accions. En altres paraules, l'emoció —a diferència dels sentiments— és “emotriu”. Per tot això, la tasca de l'actor consisteix en primer lloc a transformar una línia d'accions (concepte dramaturgic, inscrita en el text) en una línia d'emocions del personatge (concepte actoral) sobre la base que a cadascuna de les seves accions li sol correspondre una emoció diferent, un motor concret. Trobar els signes de cadascuna d'aquestes emocions és la segona fase del treball actoral» (2000 : 58-59). A la seva obra *La direcció dels actors* contempla la dificultat que han tingut els especialistes en el tema al llarg de la història per determinar quines són les emocions bàsiques («emocions que, combinades en distintes dosis i en situacions vitals determinades, poden donar lloc a emocions complexes») i proposa la classificació d'Aristòtil (temor, pietat o amor i còlera), Descartes (pietat o amor, alegria, desig, sorpresa, odi i tristesa), Spinoza (alegria, desig i dolor), Hume (alegria, tristesa, seguretat, esperança, disgust i menyspreu), Watson (temor, pietat o amor i còlera) i Ekman (temor, còlera, alegria, sorpresa, tristesa i disgust). En total observa que són només tretze emocions diferents i de la combinació (dosificació) d'elles sorgeixen totes les altres.

L'anàlisi del text consistia en fer-ne una seqüència a partir de les emocions de cada personatge. Era necessari tenir present el punt de partida de l'escena, com començaven els personatges i com i on havien d'arribar, quina evolució s'hi havia de produir. Insistia que sempre es tractava d'una hipòtesi que calia demostrar, que havia de funcionar escènica i era el desenvolupament dels assaigs el que acabaria descobrint el significat més profund del text. «El treball de direcció d'actors s'ha de prendre com un procés per entendre el text en tota profunditat»,¹⁴ perquè les paraules adquireixen una dimensió diferent en sortir del cos de l'actor ja que veu i cos s'amalgamen indissolublement. Si l'actor tenia clar el recorregut emocional, seria fàcil que hi apareguessin els recursos actorals per transitar per aquests estats. La mirada del director era crucial en aquest moment. Començava a jugar les seves fitxes, s'hi iniciava la “poda”, i el treball anava adquirint forma.

Melendres a *Direcció dels actors* estableix la relació entre l'emoció i els moviments físics que produeixen, explicant-ho a partir del sistema tridimensional de les coordenades cartesianes (2000 : 65) i afirma: «De fet, només les emocions complexes [...] són dramàticament interessants. Les bàsiques solen donar lloc a comportaments elementals, d'execució tan ràpida i senzilla com fugir de la causa de la por o llançar-se sobre l'objecte de la pietat».

14. Íd., 7/10/1999.

La necessitat d'establir uns criteris objectius que servissin, dins del possible, a l'actor i al director, va portar Melendres a quantificar la intensitat de les emocions. La realitat era que, en els assaigs, els alumnes deien als actors: «més o menys por». Melendres insistia que els termes *més* o *menys* només servien si es tenia en compte respecte a quin nivell s'estaven referint. Per això prenia com a referent del 0 al 10. A la manca d'emoció correspondria el 0, i a la seva expressió màxima el 10 (o el que és el mateix de 0% a 100%). Si es combinaven les emocions (el més freqüent), per exemple: desig 50% i por 50%, l'acció es paralitzava (emoció ↔ contraemoció); en canvi, si la indicació era: 60% de desig i 40% de por, l'actor manifestava la por, però avançava en la consecució del desig. Si proposava 90% de desig i 10% de por, aquesta (la por) amb prou feines era advertida per l'espectador.¹⁵ Si se li va qüestionar en alguna ocasió que, com a mètode, el resultat seria el producte d'una especulació de laboratori, Melendres va demostrar pràcticament que l'actor, si no tenia prejudicis, captava immediatament la intensitat d'emoció que se li requeria, com havia de situar la balança de les emocions del seu personatge. Sempre, insisteixo, es tractava d'una hipòtesi que s'anava modificant. I no li preocupava en absolut que en pogués resultar una anàlisi mecànica o freda, ja que insistia que «calia analitzar, racionalitzar, perquè els elements irracionals i emotius venien per ells mateixos en el curs del treball amb l'actor».

Per a Melendres l'*acció* és l'«execució de la decisió destinada a modificar una situació que el personatge considera insuportable o, almenys, millorable. [...] en ella mateixa, com a operació física, l'acció no té una verdadera dimensió dramàtica. [...] aquell que les fa dramàtiques en el moment previ a la seva realització —generalment breu però intens— en què el personatge decanta els seus dubtes, defineix la seva voluntat i es disposa a executar-la» (2000 : 29). De fet, en la seva *Direcció dels actors* es refereix a «situació dramàtica» com a «situació accional», és a dir, «productora d'accions» i «sempre se situa entre dues accions: aquella que la provoca i aquella que la suscita».¹⁶ I ho representa de la manera següent:

15. Melendres va portar a terme amb actors aquest tipus de treball en un curs impartit a San Miniato, el juliol de 1997, que versava sobre la posada en escena de Meyerhold de l'obra *El revisor* de Gogol.

16. De la mateixa manera, la determinació de les *accions alternatives* que el personatge no realitza és un aspecte indispensable en la direcció d'actors, «perquè equivalen al preu que el personatge paga per tal de realitzar la seva acció, les no-accions són les que donen el veritable sentit a l'acció realitzada. Per tant, des del punt de vista actoral, determinar aquestes accions alternatives del personatge (frustrades, podríem dir) és tan important com determinar la que durà a terme.» (2006 : 26)

S0 → A1 → S1 → A2 → S2 → AF → SF

Però com ja he dit anteriorment «l'emoció —moció: motor— és l'única cosa que mou el personatge, l'única causa immediata de les seves accions». Quina és, doncs, la comesa del director d'actors davant la cadena emoció/acció a la qual s'enfronta l'actor? Melendres utilitzava gairebé sempre el mateix procediment: posava l'actor en situacions clau que podien ser analògiques a les del text, o no necessàriament; proposava una situació que propiciava l'aparició dels estímuls que generaven l'emoció, que finalment movia a l'acció. Ho formulava de la manera següent:

Estímul → Emoció → Acció → Paraula¹⁷

Stanislavski, en els seus últims anys, quan va introduir el sistema de les accions físiques, va anteposar-hi l'acció com a element motor de l'emoció. Melendres, en el seu llibre *La teoria dramàtica*, afirma: «la idea central de Stanislavski és que l'emoció i el gest estan comunicats (com els vasos de laboratori) i que l'una condueix indefectiblement a l'altre. Sobre aquesta base, Michael Chejov invertirà el procés: “El cos humà i la seva psicologia estan en una constant acció concertada”, i per tant, si l'emoció porta al gest també ha de ser possible [...] partir del gest per arribar a l'emoció [...] L'actor, per tant, pot trobar el contingut a partir del continent, el significat a través del significant, l'expressió a través del signe» (2006 : 516-517). En realitat pensava que en la cadena successiva que s'establia en el recorregut emocional, les accions i emocions eren, en realitat, les dues cares de la mateixa moneda, el positiu i negatiu de la mateixa imatge, els termes complementaris.

6. La “construcció” dels personatges: el cos i la paraula de l'actor

Melendres suggeria definir esquemàticament el personatge perquè l'actor pogués construir-lo, dibuixar un esquema físic i psicològic molt breu, establir la relació entre els personatges sense entrar en consideracions complexes. «Els antecedents serveixen de molt poc a l'actor si no són immediats. Si és necessari, inventar un present. El passat no sol servir com a estímulo per actuar».¹⁸ Melendres sempre deia: «El text ja s'entén... Per què cal posar-lo en escena?...

17. J. Melendres a classe, 30/10/2006.

18. Íd., 9/ 12/1999.

Quin valor afegit ha d'aportar l'escenificació?»¹⁹ En els assaigs allò que es busca és mostrar aquesta complexitat que al cap i a la fi es descobreix per les seves accions.

Era molt freqüent que al parlar dels personatges els alumnes-directors es perdessin en disquisicions «psicoanalítiques». Melendres considerava que era informació no operativa perquè això no solament no ajudava l'actor, sinó que el bloquejava. No s'ha d'oblidar que «el que funciona en el gènere narratiu, no serveix necessàriament (gairebé mai) per al dramàtic, perquè al teatre cal crear la vida escènica, i cal fer-ho en uns cossos que es mouen i respiren (i de vegades això s'oblida)». Insistia a aplicar dos adverbis fonamentals per a la creació del personatge: «aquí» i «ara», i afegia «què sent» (precisat en termes d'«emoció»). Concloïa: «Parlar del caràcter del personatge no és útil».²⁰ Defensava la utilització de clixés. En realitat, deia: «la creació del personatge consisteix a desplaçar un clixé, no a reproduir-lo (diferència fonamental entre artesania i art)».²¹ També solia recordar amb freqüència: «l'actor ha de defensar i justificar el seu personatge i ha de trobar-li una justificació moral per poder defensar-lo»,²² o dit d'una altra manera, «defensar un personatge vol dir defensar-ne la moral i, a més a més, en el present immediat»²³ ja fos protagonista, antagonista o secundari, «bo» o «dolent». Si no fos així, observava, resultaria molt difícil poder-lo interpretar. Afegia que era el públic qui havia de decidir el seu tast moral. També repetia que l'objectiu d'un personatge davant l'altre «és fer callar el seu antagonista, és a dir, imposar el seu propi discurs» i reiterava que «l'interès d'un personatge depèn no de la quantitat i la intensitat de les emocions, sinó de la quantitat de vegades que és a la cruïlla i ha de prendre una decisió». Per tant, la «principal acció de cada personatge és imposar la seva estratègia».²⁴ D'aquí que «el personatge ha de ser permanentment en estat d'afirmació o negació».²⁵ I com a conseqüència de l'evolució: «un personatge mai no pot sortir d'escena tal com hi ha entrat».²⁶ Partint del fet que les emocions suposen una alteració física, Melendres insistia a treballar actoralment aquestes alteracions, els canvis fisiològics, els gestos que produïen, com es traduïen en el cos dels actors. «En canviar el punt

19. Íd., 30/10/2006.

20. Íd., 9/11/2007.

21. Íd., 5/3/2003.

22. Íd., 13/3/2003.

23. Íd., gener de 2007.

24. Íd., 30/10/2006.

25. Íd., 30/10/2006.

26. Íd., 19/01/1999.

de partida físic, canviem l'estat emocional». De fet, deia, «cada emoció fa respirar d'una manera determinada».²⁷

De vegades la hipòtesi plantejada quant al recorregut emocional era encertada, tanmateix no acabava de funcionar. Llavors suggeria treballar els estats emocionals des de tres variables possibles d'ordre físic:

1. Velocitat.
2. Direcció —del cos, o una part del cos: *gest*;
—desplaçament: cap endavant, enrere, a dalt, etc.
3. Respiració (de la qual depèn la paraula).

Si es modifiquen aquestes variables, es modulen també les emocions i l'escena es modifica. Calia tenir present a tota hora que «si l'actor es queda en punt zero d'energia, es desmunta. No es podrà recuperar».²⁸ Per això Melendres insistia una i altra vegada que «no hi ha transicions, sinó canvis emocionals». Cada escena havia de tenir l'energia precisa. Deia: «quan es parla de “veritat”, en realitat s'està referint a l'energia física». «Actoralment, el concepte d'energia no pot separar-se del d'emoció [...] la bona energia només és aquella que és necessari aplicar per donar els signes pertinents de l'emoció del personatge, sigui quina sigui la via a través de la qual s'hi arribi» (2000 : 72).

Per tant «l'energia seria com la calor acumulada a l'escena». Per això calia trobar el punt just (en suggeria 7 sobre 10). Sobrepasar aquest límit, suposava “sobreactuar”. Utilitzava formes peculiars per posar el cos de l'actor en funcionament. Si no s'aconseguia el nivell d'energia adequat, es pujava al nivell màxim, es buscaven situacions en les quals aquesta energia arribés a límits elevats, i un cop aconseguit, es rebaixava fins a trobar el punt just. En donar les pautes a l'actor, com el terme «energia» és difícil de precisar, Melendres parlava de *to muscular, velocitat i respiració*.

A classe es practicava un exercici de forma recurrent per situar l'energia (el cos i la veu de l'actor), el “gromeló” (en el nostre argot particular, “suahili”): «Imitació l'actor no parla realment, a partir de la melodia i del ritme que li és propi. El *gromeló* més útil no és l'imitatiu, sinó aquell que apareix quan l'actor, una vegada ha assumit plenament el text verbal del personatge en la llengua original, n'inventa una altra —inexistent— que li permet no caure en un excés de confiança en la paraula i retrobar aquella precisió gestual que ens

27. Íd., 26/02/2005.

28. Íd., 18/11/2002.

és imprescindible quan viatgem per països d'idioma desconegut» (2000 : 89). Amb aquest exercici s'aconseguia: que l'energia se situés en el punt adequat, que la gestualitat i tot el cos s'activés expressant el que les paraules no transmetien, que l'entonació adquirís tots els matisos i en enriquir-se el ritme fònic, s'hi potenciés l'expressivitat («El més interessant d'una paraula són les consonants. L'actor en lloc de vocalitzar, consonantitza...»), que brollés la musicalitat de la llengua amb la qual es treballava i s'evitessin els vicis d'entonació (cançoneta típica), que l'actor recobrés la llibertat dins l'estructura que l'encotillava, que hi desapareguessin els «paràsits», que els signes d'expressió apareguessin simplificats i nets.

Melendres observava que freqüentment, en la pràctica del teatre de text, s'incorria en l'error de prioritzar la comunicació verbal davant d'altres formes d'expressió. Calia tenir en compte que el *cos* de l'actor és el primer que informa l'espectador, i després transmet a través de la *paraula*. L'ordre era el següent:

1. Parla el cos → 2. So inarticulat → 3. La paraula

A la classe de direcció d'actors insistia en l'expressivitat del cos, i per això de vegades els alumnes oblidaven la veu. Naturalment la interpretació no convenia. Melendres hi intervenia: «La veu no és més que la prolongació del cos; el cos i la veu han d'estar connectats (el desconnectem per perversió). S'ha treballat el cos però el text no està “respirat”; ha de tenir la respiració correcta. La interpretació ha de ser de fora a dins o de dins a fora? Es tracta d'un fals dilema. Els límits “fora” i “dins” no són precisos, l'únic que uneix fora i dins és la respiració. Aquí s'estableix la comunicació».²⁹

Sobre l'íntima connexió entre cos i veu, Melendres en feia moltes observacions, entre elles: «La respiració és el signe de la tensió dramàtica (que no només és mental, sinó també física). No s'ha d'ocultar que el personatge respira. Respirar és “oscè” en el teatre actual. Els actors viuen sense oxigen. Si es respira d'una determinada manera, s'adquireix una determinada forma de “to muscular”». «Quan es falseja la veu d'un personatge, instintivament es canvia la gestualitat. Fa l'efecte d'una màscara».³⁰

29. Íd., 10/02/2007.

30. Íd., 27/10/1998.

7. Els “principis actorals”

Melendres negava en realitat l'existència d'una tècnica actoral (ja que la paraula tècnica implica resultats exactes). Deia que caldria parlar millor de pràctiques d'entrenament (o training), d'entrenament actoral: «conjunt d'exercicis sistemàtics (no un sistema) destinat a desenvolupar capacitats bàsiques [...] no existeix un entrenament actoral independent d'una opció estètica, malgrat que una gran part d'entrenadors d'actors no vulgui reconèixer-ho» (2000 : 75).

Tanmateix, parlava de principis: «Postulats de caràcter general que permeten a l'actor resoldre per si mateix problemes concrets molt diversos [...] Els principis no han de ser confosos amb les fórmules o trucs actorals» (2000 : 116). Al seu llibre *La direcció dels actors* els resumeix en nou i els comenta (principi de l'acció física ininterrompuda, de la incomoditat permanent, de la ingravidesa, de la paraula al final, de l'egoisme actoral, del gest mantingut, d'oposició, etc.).

Jaume Melendres era un expert en el treball amb l'actor. Detectava immediatament les seves potencialitats, respectava com ningú la seva creativitat i en feia brollar els aspectes més interessants i suggeridors del personatge que li tocava representar. De vegades, donàvem una escena per acabada; funcionava. En veure-la “acabada”, no en quedava satisfet: l'enriquia amb freqüència donant un gir a l'escena de 180°, o canviava el punt de vista, modificava la situació, un detall (sempre d'ordre físic) i l'escena remuntava un altre vol bastant més brillant. Jugant als contraris adquiria matisos calidoscòpics dels personatges i de l'escena, i sempre fugint de l'anàlisi psicològica. De la vessant humana, en destacaria la ironia, les seves observacions precises i incisives (que encara que de vegades desconcertaven l'alumne, li obrien camins molt més suggeridors per explorar l'escena), i la seva generositat.

Va ser el «director d'actors» per antonomàsia i un veritable “pedagog” (en el sentit més clàssic de la paraula).

8. La guia de l'estudiant

Melendres lliurava als seus alumnes al principi de curs «La guia de l'estudiant». La transcripció textualment perquè transmet d'una manera sintètica l'esperit de les seves classes:

Paraules i expressions que cal evitar:

- Vull (i sinònims de vull)
- M'agrada, no m'agrada (a no ser que s'expliqui el perquè)
- Lectura neutra (no existeix. En tot cas, lectura sense sentit)
- Tecnicismes (tret que se'ls defineixi prèviament: subtext, farsa...)
- Transició (Alicia és sempre a una o altra banda del mirall, mai entremig)
- Natural, naturalitat
- Exagera (a no ser que s'expliciti en relació a quin estàndard)
- Una mica més, una mica menys

Errors que cal evitar:

- Tenir pressa per voler muntar l'escena
- Tenir pressa
- Creure que l'escenari és una pantalla plana
- Demanar a l'actor alguna cosa i després no dir-li res sobre aquesta cosa
- Demanar-li moltes coses alhora
- Voler inventar virus informàtics abans de saber informàtica
- Tenir por dels errors i no témer la petulància

Consells:

- Considerar l'actor com un ésser intel·ligent i tractar-lo amb aquesta consideració
- Considerar l'actor com un ésser sensible i tractar-lo amb aquesta consideració. No parlar més de tres minuts seguits, atès que la paraula és l'única eina del director i que, per això mateix, no s'ha de malbaratar
- No començar a treballar necessàriament pel principi de l'escena. (Alternativa: començar pel punt més complex)
- No disfressar amb pell de xai el llop que portem a dins

Referències bibliogràfiques

- KNÉBEL, María Ósipovna (1996): *El último Stanislavsky*, Madrid: Ed. Fundamentos, 1999.
- LESSING, Gotthold E. (17??): *Dramatúrgia d'Hamburg*. Títol original en alemany: *Hamburgische Dramaturgie*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Monografies de Teatre (1987).
- MELENDRES, Jaume (2000): *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España / Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- (2006): *Teoria Dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- (2009): *Sobre els ismes, els itmes i el tren elèctric d'Èmpoli*. Lleida: Punctum & Màster oficial interuniversitari d'estudis teatrals.
- PROUST, Sophie (2006): *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. Vic la Gardiole: L'Entretemps éditions, col. Les voies de l'acteur.
- SIMÓ, Ramon (1988): *La retòrica de l'emoció. Aproximació al sistema Stanislavski*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- SZABO, Dusan (2001): *Traité de mise en scène. Méthode des actions scéniques paradoxales*. París: L'Harmattan, col. Univers Théâtral.



La pedagogia teatral de Jaume Melendres: el joc del saber ¹

Ramon Simó

Institut del Teatre

Entre moltes altres, hi ha dues obsessions del Jaume que són dignes d'elogi, d'esment, si ens parem a pensar en la seva vida pedagògica: el joc i la conversa. Segurament totes dues emparentades: conversar no seria altra cosa que jugar amb les paraules i, jugar amb les paraules, l'única manera que probablement tenim d'acumular coneixement i aclarir alguna cosa del que anem sabent. El coneixement en general, per al Jaume, i en particular el coneixement del teatre, no eren res més que poder mantenir una llarga conversa amb tots aquells que han intentat resoldre els mateixos problemes que nosaltres. Per al Jaume, els seus contemporanis no eren aquells que compartien el seu temps, sinó aquells amb qui compartia problemes, inquietuds i possibles respostes a preguntes que, des del seu punt de vista, serien formulades eternament. Coneixement circular, doncs, on mai s'hauria de confondre el progrés amb la perfectibilitat.

El procés creatiu i, per extensió, el procés pedagògic, eren per al Jaume, doncs, un procés de conversa. A l'hora de parlar de la seva relació amb la pedagogia em permetreu, en conseqüència, que prengui com a punt de partida una llarga conversa que el mateix Jaume va escriure ara no fa gaires anys, en forma d'obra de teatre. L'obra es titula *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel* ² i no és res més que una particular conversa entre una psicoanalista i la seva alumna predilecta. Amb l'excusa de redactar les seves memòries i obsedida per la idea que algun dels personatges del seu record la matarà, Helena Karsunkel demana el concurs d'una antiga alumna seva que li faci de secretària, per poder-li dictar els seus records i així descobrir qui pot ser el seu futur assassí, o assassina.

Els jocs amb les paraules del Jaume comencen en el mateix títol de l'obra. Per què Helena es diu Helena? És la mestra. La primera Helena que ens ve al cap és Helena de Troia, i de mestra sembla que no en tenia gran cosa. O pot-

¹ Aquest text es va concebre per a ser dit en l'acte de comiat que l'Institut del Teatre va oferir a Jaume Melendres.

² MELENDRES, Jaume (2006): *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel*. Barcelona: RE&MA 12 S. L. Col. Off En Cartell, núm. 1.

ser sí, si enlloc de mirar Grècia mirem cap a Alemanya i, d'Alemanya, ens fixem en l'autor alemany que sempre va obsedir el Jaume: Goethe. En el *Faust* de Goethe és Helena qui acompanya Faust en el seu viatge pel món antic: un món que, per al Jaume, era punt de partida inexcusable de tot saber i, potser, de tota pedagogia. Helena, mestra i guia d'una bellesa inusual.

Helena es diu, de cognom, Karsunkel. En alemany de Goethe, robí —actualment, *karfunkel*— pedra preciosa vermella, encesa. Potser com el coneixement, potser com l'emoció que ha de governar tota pedagogia. Karsunkel és també «carboncle» i, a més d'una pedra preciosa, és una malaltia infecciosa que s'encomana a través de les secrecions purulentes, els esputs i els excrements. Una metàfora de la cultura i la transmissió del saber? El saber s'encomana? Les ganes de saber, almenys, d'una manera malaltissa? Continuant amb els jocs de paraules, Karsunke, Yaak Karsunke, és un dels principals actors goethians alemanys, també dramaturg, amic i col·laborador de Fassbinder i el seu anti-teatre, aquell intent d'anar més enllà d'una versemblança massa realista que, al Jaume, sempre li va interessar.

No sé si el Jaume va tenir al cap aquests jocs de paraules, aquesta possible polisèmia del nom de la seva protagonista, però si que sé que, malauradament, aquesta conversa ens va quedar pendent.

Els jocs de paraules i de conceptes no s'aturen, però, amb el nom de la protagonista. L'obra es titula *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel* i el parc d'atraccions és, evidentment, la seva memòria. Diu la mateixa Helena:

El parc d'atraccions a què fa referència el títol és el de Conney Island, prop de Nova York. En aquest parc, hi ha un estand de tir on els blancs són figures estàtiques, una ballarina amb tutú, immòbil; un cor de nens a punt de cantar, un vaixell amarrat al port, un esquiador preparat per llançar-se pista avall, em sembla recordar, i aquestes figures de guix es posen en moviment quan el tirador encerta la placa metàl·lica que tenen a la base. Així doncs, cal considerar cadascuna de les pàgines d'aquesta memòria com un tret de balí.³

Convindrem que aquesta és una metàfora més que eloqüent del funcionament de la memòria, sobretot si tenim en compte que, segons Helena mateixa, de vegades les figuretes es posen en moviment abans que haguem disparat, i els records ens sorprenen abans que haguem pogut carregar l'escopeta.

Així, mentre llegia l'*Helena Karsunkel*, i aparentment sense que vingués

3. *Helena Karsunkel, I, La caiguda del mur de Berlín*, p. 10.

al cas, vaig recordar com vaig conèixer el Jaume i quina va ser, potser per casualitat, la seva primera lliçó. Jo em presentava, amb escassament vint anys, a les proves d'admissió de l'Institut del Teatre. Ja aleshores havies de passar una prova de veu, una altra de moviment (cos, que en deien llavors) i una d'interpretació. I a més, una entrevista. Vaig trucar a la porta. Darrere una taula de la planta noble de l'edifici del carrer de Sant Pere més Baix hi eren asseguts, si no ho recordo malament, Joan Enric Lahosa, Francesc Nel·lo i Jaume Melendres. No cal dir que la situació imposava. Hi vaig entrar i vaig seure a l'única cadira que hi havia davant de la taula. Nervios, és clar. Damunt de la taula hi havia el paquet de tabac del Jaume que, pel que sembla, jo mirava àvidament. La primera pregunta va ser sobre els hàbits de l'actor: quina mena de costums eren propis de l'actor per cuidar el seu cos, la seva veu... Vaig començar a parlar del poc que en sabia o intuïa. De sobte, el Jaume, em va dir: «si vols, pots fumar», i em va allargar el paquet de tabac. Totes les meves prevencions, prejudicis i lliçons mal apreses se'n van anar a fer punyetes i vam començar a parlar no del poc que sabia, si no del que em mancava i m'agradaria aprendre. I de filosofia, que era el que jo estudiava en aquell moment: l'interrogatori es va convertir en una conversa. Acollonida, però en una conversa.

El Jaume preguntava sempre als futurs alumnes sobre les seves lectures, quan els entrevistava a les proves d'accés. D'aquí que parléssim de filosofia, matèria que jo llegia amb més assiduitat que no pas teatre. Aquesta pregunta, al llarg dels anys, ha produït sucoses anècdotes. Hi ha un tros de la Karsunkel que en reproduceix una. Us el lleigeixo:

ESTEFANIA: Aprofitant aquesta interrupció, doctora, li diré que no he entès mai per què em va acceptar al curs de doctorat. Jo no reunia els requisits legals.

KARSUNKEL: ¿Ho vols saber? Quan vas venir al meu despatx, i et vaig preguntar si almenys havies llegit algunes coses i quina mena de coses, tu em vas dir...

ESTEFANIA: Fotocòpies, doctora. Em poso vermella només de recordar-ho.⁴

Aquesta resposta d'Estefania està basada en un fet real ocorregut a les proves d'accés de l'Institut del Teatre. Un aspirant va contestar, a la pregunta sobre les lectures, que llegia llibres, revistes i fotocòpies, o alguna cosa sem-

4. Ibid., p. 11.

blant. No sé qui era l'aspirant i ni tan sols sé si després va entrar a l'Institut o si és avui un professional reputat de la interpretació. Sé que va fer riure una bona estona. I també sé que, el Jaume, no es conformava amb aquest riure immediat. És potser per això que li fa dir a l'Helena Karsunkel:

KARSUNKEL: No, no, (no t'has de posar vermella), ben al contrari, Estefania; potser sense adonar-te'n, deies una gran veritat: ben mirat, els llibres no són altra cosa que fotocòpies relligades. ¿I que són els discos, sinó fotocòpies sonores? Sí, tenies raó: sempre llegim i escoltem merdoses fotocòpies.⁵

Malgrat tot, la lectura, les paraules, el saber i la consciència del propi saber van ser sempre una part fonamental de l'activitat pedagògica i creativa del Jaume. Amb Goethe i Leonardo da Vinci com a referents, entre d'altres. De Leonardo el Jaume sempre citava, incansablement, un fragment del *Tractat sobre la pintura* que, a la fi, va incloure en el seu llibre sobre la direcció d'actors. Deia Leonardo:

Aquells que es dediquen a la pràctica sense ciència són com els pilots que s'embarquen sense timó ni brúixola, perquè mai no coneixeran la magnitud de la seva derrota.⁶

I derrota, aquí, vol dir tant «desviació del rumb que es pretén seguir» com perdre una batalla. Altre cop la polisèmia que tant estimava el Jaume, el joc amb les paraules en què rau una de les seves premisses fonamentals a l'hora d'ensenyar i de fer teatre. No hi pot haver pràctica conscient sense teoria, doncs, però tampoc no hi ha teoria sense pràctica: les brúixoles, deia el Jaume, completant l'afirmació de Leonardo, les van inventar els fills dels naufrags. O, el que és el mateix, la teoria teatral, tal com la coneixem, va néixer de la pràctica.

El naufrag professor, o millor mestre, diria el Jaume, ha de compartir la seva brúixola i els seus mapes amb els futurs mariners. La conversa, la pedagogia basada en la conversa, no pot amagar res. El Jaume era un lluitador constant contra el "secretisme" en la pedagogia i en la creació teatral des de tots els punts de vista: no tolerava el secretisme del director, ni el de l'actor,

5. Id.

6. Citat per Jaume Melendres a *La direcció dels actors*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Col. Escrits teòrics, núm. 9, 2000, p. 19.

ni el del professor. Com que no creia en fórmules màgiques a l'hora de fer teatre, tampoc creia gaire en els bruixots. Deia en la «Declaració d'intencions» de *La direcció dels actors*, per exemple:

Aquest secretisme [*dels directors, en aquest cas*] —similar, i no per casualitat— al dels alquimistes, dóna lloc a situacions dignes del millor teatre de l'absurd, sobretot —paradoxalment— en els treballs d'adscripció més «realista». Verbigràcia, durant l'assaig, el director pronuncia la paraula màgica “concret”, o la paraula “organicitat”, o la paraula “energia”, i els actors —en un acte reflex de legítima defensa— automàticament fan cara de saber què s'hi amaga al darrere d'aquests termes sibillins, tan polisèmics, tan científics en aparença però també tan plens d'ideologia. Aleshores, sota la presumpció que tothom està d'acord en aquests significants i els seus significats, l'assaig continua sobre el malentès més absolut i els actors intenten produir eteris concrets (com més eteris, més concrets semblaran) amb la màxima energia possible, sense preguntar mai al director què significa per a ell, concretament, “concret”, o si l’“organicitat” és alguna cosa més que posar-se en cos i ànima a la feina o despullar-se amb entusiasme, també en ànima però sobretot en cos, quan ho exigeix el quadern de direcció; i sense preguntar mai —és clar— per què hi ha coses que «se les creu» i altres que «no se les creu», o si la credulitat del director és un criteri artístic absolut, no contaminat mai per estats d'ànim circumstancials o per foscos (encara que no sempre subtils) fantasmes eròtics.⁷

La lluita del Jaume contra el secretisme passava per il·luminar les paraules, per fer-les entenedores i útils, per poder afirmar, des del seu pessimisme divertit i distanciat que, en el fons, tot el que es coneix es pot ensenyar. Això, però, suposava un procés d'indagació, requeria un estudi, una conversa sempre inacabada amb tots aquells que, abans que ell, s'havien preguntat pel significat d'aquestes paraules i en descobrien la contaminació tècnica, estètica i ideològica. Encara que el risc fos ser considerat massa pedant. Estefania, l'alumna de l'Helena Karsunkel, defineix millor que ningú la pedanteria que potser, el mateix Jaume, considerava connatural al mestre. Quan Helena Karsunkel diu:

KARSUNKEL: La intimitat, Estefania, és una invenció de la burgesia del XIX.
No, esborra la frase. És massa pedant.

7. Ibid., p. 20.

Estefania respon:

ESTEFANIA: Vostè sempre és pedant, doctora! No és un retret, doctora Karsunkel, sinó tot el contrari. Tots els pedagogs són pedants, les dues paraules vénen del mateix lloc, de paidos. Vostè m'ha ensenyat que la pedagogia és, sempre, una paidofília:

I afegeix, sense solemnitat:

vostès, els professors, són violadors. Ens volen implantar la seva llavor, ens agradi o no. Generalment no agrada. Però a mi sí, doctora.⁸

Segons aquestes paraules d'Estefania, podríem considerar la pedagogia com un amor a la gent jove que acaba, necessàriament, en una violació consentida. Violació consentida: un oxímoron que potser al Jaume li agradaria per descriure l'activitat pedagògica. El mestre, deia el Jaume, i en podem trobar testimonis en diversos escrits seus, és aquell que *transmet la seva experiència*, en paraules de Barba, aquell que

...està en situació i té temps, no [només] d'ensenyar una tècnica, un saber fer, sinó d'estimular [l'alumne] a un desenvolupament personal que pugui aprofundir al llarg de la seva vida artística.⁹

La metàfora de l'ensenyament és completa a *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel*. La noia que ha acceptat la violació conceptual serà, a la fi, l'assassina. En una maniobra clàssica de melodrama, una d'aquelles que tant li agradaven al Jaume, ens descobreix que Estefania, l'alumna, és la filla abandonada de la Karsunkel, una filla que va deixar en un hospici quan era jove i volia triomfar, i que ara ha tornat per venjar-se, per matar la mare. Per matar la mestra, ni que sigui simbòlicament, ni que sigui, com a l'obra, amb una pistola d'aigua. Els alumnes ens retornen moltes vegades la nostra imatge, les nostres paraules. El Jaume renegava de la pedagogia paternalista, però sabia que el paternalisme, com qualsevol relació, té dos extrems, i que és molt complicat aconseguir que tots dos renunciïn alhora a la seva pretesa condició

8. *Helena Karsunkel, II, Cançó de bressol*, p. 22.

9. BARBA, Eugenio: *Les illes flotants* (1981), «*La cursa de contraris*». Citat per Jaume Melendres a *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, p. 592. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Col. Escrits teòrics, núm. 11, 2006.

natural. Cal aconseguir com sigui que la violació no esdevingui, a més a més, incestuosa.

El Jaume era un mestre. Un mestre violador incruent i xerraire, incansable juganer i conversador, que ha provat de plantar la seva llavor d'intel·ligència en moltes generacions d'actrius i directors, tal com a ell li agradava atribuir els gèneres segons la professió que esmentava. I tot, amb un únic objectiu: fer-los lliures en l'exercici de la seva feina. Moltes gràcies, Jaume.





[El traductor

La traducció com a expressió de la creativitat teatral

Jordi Sala Lleal

Universitat de Girona

Sens dubte, el llegat que Jaume Melendres ens va deixar és molt gran. Primer com a comunitat lingüística i nacional més o menys delimitada, que té la sort que Melendres va fer servir la llengua que ens identifica com a opció primera i natural; i segon, també, com a comunitat de gent que treballa dins la diversitat de manifestacions múltiples i sovint heterogènies que englobem sota el nom de «teatre». També aquesta segona comunitat es pot sentir afortunada d'haver-lo tingut entre les seves fileres: la fortuna, per als catalans que estimem el teatre, és doncs doble.

El llegat de Jaume Melendres es compon també de manifestacions múltiples, però no ben bé heterogènies: el teatre és l'eix al voltant del qual s'articula la major part de la seva activitat i la seva producció. En el cercle de tot allò que s'integra dins de les arts escèniques es troben la multitud de coses que Melendres va fer, va pensar, va dir al llarg d'unes quantes dècades. És un tòpic referir-se a algunes persones com a home, o com a dona, «de teatre»: poques vegades aquesta expressió escau tan bé a algú. I això és així perquè va fer de la seva vida, fins al final, un servei entusiasta a l'art del teatre, vinculat per a ell de manera intensa, però diferenciable, a la literatura; un servei que va abastar diversos àmbits tant de la teoria com de la pràctica teatrals. Docent, dramaturg, *metteur en scène*, crític... aquestes són algunes de les etiquetes a què associem la tasca de Jaume Melendres com a home íntegre de teatre. També l'etiqueta de teòric: per a ell la praxi i la teoria eren vasos comunicants d'una mateixa cosa, àmbits germans d'un sol objecte de treball i d'estudi, i en conseqüència va ser també un pensador profund de l'art del teatre que va compendiar bona part dels coneixements acumulats amb els anys en el magnífic llibre *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. No hi ha gaires llibres que destil·lin un coneixement tan fondo de teoria i història de les arts escèniques com aquest: vull dir, no hi ha gaires llibres com aquest en cap llengua.

I la condició de traductor? Ara com ara, no deu ser un concepte tan establert com d'altres associats a la seva carrera professional. Això no té gaire res a veure amb l'activitat traductora de Melendres en si, que com veurem va ser

profusa i rellevant, sinó amb el prestigi mateix de l'activitat. Fins no fa tant de temps, traduir era una feina, si més no implícitament, poc considerada, fins i tot poc observada. Afortunadament, avui se'ns faria gairebé intolerable la pràctica, habitual en el passat, d'editar un llibre redactat originàriament en una altra llengua sense fer-hi constar el nom de qui l'ha traduït. Tanmateix, en la ment col·lectiva, potser en alguna part de l'inconscient, encara funcionen prejudicis sobre el valor de la traducció, i potser caldria dur-los fins a la consciència més diàfana per poder valorar després, en tota la dimensió que es mereix, la tasca traductora de Jaume Melendres, que va ser una tasca intensa, exigent i continuada tot al llarg de la seva trajectòria en el camp de les arts escèniques. I una tasca artística, no hi pot haver dubte. Com va expressar ell mateix en una ocasió: «El traductor de teatre és l'intèrpret de l'intèrpret [l'actor], perquè fa una interpretació d'un text perquè sigui interpretat posteriorment; i, precisament perquè és un intèrpret que treballa per a un altre intèrpret que és un artista, el traductor també és un artista, o almenys ho hauria de ser» (MELENDRES, 2000c).

Jaume Melendres va ser també, per tant, un traductor. De manera més concreta, un traductor teatral: les traduccions de textos dramàtics són la columna de la seva activitat traductora. Amb tot, cal fer esment aquí de les altres obres que va traduir, perquè n'hi ha. D'una manera especial va parar atenció en l'assaig, sobretot al voltant de temes sociològics i econòmics, als quals va dedicar moltes hores de traducció els primers anys setanta, és a dir, al principi de la seva quarta dècada de vida.¹ L'altre segment d'assajos que Melendres va traduir és molt posterior, i tots ells són de matèria teatral: van

1. Per a l'editorial Península, i doncs al castellà, va traduir del francès *La diàlectica del objeto económico* de Fernand Dumont (1971), *La sexualidad de la mujer* de Marie Bonaparte (1972) i *Sociología de Saint-Simon* de Pierre Ansart (1972). Per a Laia, una editorial esquerranosa que aleshores s'acabava de fundar, va traduir també del francès *Sobre la ideología: el caso particular de las ideas sindicales* de Daniel Vidal (1973) i *Metodología de las ciencias sociales* de Raymond Boudon i Paul Lazarsfeld (3 volums, 1973-1975). Probablement la integració al cos docent de l'Institut del Teatre, el 1973, va ser decisiva perquè abandonés la tasca de traduir aquesta mena d'assaig. Amb tot, anys més tard encara va fer la traducció, també per a Laia, però en català, d'un text filosòfic, el *Discurs sobre l'esperit positiu* d'Auguste Comte (1984). (Les dades contingudes en aquest article, incloses moltes de la llista de traduccions de textos dramàtics que figura més avall, provenen sovint de la «Guia temàtica» sobre Jaume Melendres elaborada per la Biblioteca digital del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre: bibliotecadigital.institutdelteatre.cat/mae).

ser traduïts per l'interès que hi tenia i la importància que els conferia. A banda de tres textos curts,² va traduir al castellà el *Manifiesto romántico* de Victor Hugo per a l'editorial Península (1989), al català *Un teatre de situaciones* de Jean-Paul Sartre (de fet, es tracta d'una edició d'articles curada per Michel Contat i Michel Rybalka) per a les edicions de l'Institut del Teatre (1993), i novament al castellà el *Diccionario del teatro* (en la versió revisada) de Patrice Pavis per a Paidós (1998). Sens dubte, aquesta darrera traducció és la més important, la més magna de totes les que Melendres va fer a banda de les de textos dramàtics, i probablement aquella on va tenir-hi més implicació personal: no en va l'obra de Pavis constitueix una summa de les arts escèniques, un pou d'informació i anàlisi gairebé sense fons on pot il·lustrar-se tot-hom interessat en l'art del teatre en aquest tombant de mil·lenni. Novament per aquestes contrades vam tenir sort: és clar que qualsevol traductor del francès pot traduir el *Dictionnaire* de Pavis, però només un home íntegre de teatre (en la teoria i en la praxi) com Jaume Melendres en podia fer la versió tan precisa, tan ben acabada, que es pot llegir en castellà. La «Nota del traductor» d'aquesta edició ja ens alerta de la importància que adquireix que el traduït qui ho va fer: sense anar més lluny, hi proposa substituir l'expressió «*puesta en escena*» (de *mise en scène*), entesa com el resultat de l'operació de dur un text a l'escena, pel terme *escenificación* (PAVIS : 18) —i em sembla que la proposta és vàlida també per a la nostra llengua. Només l'autoritat de Melendres fa factibles, i desitjables, propostes com aquestes.

La resta de traduccions que va fer Jaume Melendres són totes de textos dramàtics:³ aquesta va ser la deriva de la seva activitat traductora. De fet, més que d'un traductor, professional o aficionat, estem davant d'un home íntegre de teatre per al qual la traducció és una forma més de l'expressió de la teatralitat, un àmbit més del calidoscopi de la creativitat escènica que pro-

2. Va traduir al català «El gran ritornello» d'Enzo Cormann (publicat a *Pausa*, 1994); al castellà, «La desgracia de Becque» de Louis Jouvet (afegida a la traducció de *Los cuervos* d'Henry Becque editada per les Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2001) i «Descubrimiento de Sabbattini», també de Louis Jouvet (publicat a la *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 2005).

3. No va traduir cap text de ficció que no fos teatral, tot i el seu gust per la literatura en general. No es pot considerar «no teatral» la traducció del relat de Michel Tournier *El fetitxista* (inclòs en l'aplec *El Gall fer*, traduït majorment per Santiago Albertí i publicat per Edicions 62 el 1988), perquè aquest text té un format inequívocament dramàtic, i de fet la traducció de Melendres va servir per a una escenificació de Ramon Ivars.

dueix figures multiformes. Una traducció d'una obra de teatre és, per a Melendres, una altra manera d'expressar-se teatralment, de crear en l'àmbit de les arts escèniques, tal com ho són, al seu cantó, la redacció d'una obra pròpia, la posada en escena d'un text d'un altre autor, un sagaç article o un model·lic llibre de reflexió teòrica. Al capdavant, sovint la traducció d'un text dramàtic tenia en el cas de Melendres la finalitat ulterior, però immediata, d'una posada en escena firmada per ell mateix; i també sovint el periple d'aquell text traduït acabava en una posterior publicació acompanyat d'un pròleg a l'autor i a l'obra en qüestió informadíssim i brillant (posem per cas, els pròlegs a *El facinerós és al replà* de Joe Orton o a *La importància de ser Frank* d'Oscar Wilde). Tot era part integrant d'un procés de creativitat teatral que abastava àmbits variats d'expressió.

Per tal de fer-nos càrrec del conjunt de la producció de traduccions teatrals de Jaume Melendres i poder-ne valorar les constants i les característiques més definidores, se n'inclou tot seguit una llista completa ordenada cronològicament, amb indicació del nom de l'autor i del títol originals i del títol de la traducció, i del lloc i l'any de l'estrena (i el nom del director) i/o de la publicació, si s'escau. (Les dates que es donen de les traduccions corresponen a l'any d'elaboració de la traducció, si és coneguda, o més habitualment a la data d'estrena o de publicació.)

- 1972 *Le grand Claus et le petit Claus* de François Salvaing. *El gran Claus i el petit Claus*. Estrena: Teatre Romea, 1972, direcció de Francesc Alborch. Publicació: Robrenyo, 1976.
- 1975 *Krapp's Last Tape* de Samuel Beckett. [cotraducció amb Josep Maria Benet i Jornet] *L'última cinta*. Estrena: Sabadell, 1975, direcció de Iago Pericot i Sergi Mateu.
- 1976 *Isménie!* d'Eugène Labiche. *La meva Ismènia. Ismenia mía*. [al castellà] Estrena: Teatre Adrià Gual, 1976, direcció de Jaume Melendres. Publicació: Institut del Teatre, 1982.
- 1978 *Frühlings Erwachen* de Frank Wedekind. *Despertar de la primavera*. Estrena: Festival Internacional de Teatre de Sitges, 1978, direcció de Jordi Mesalles.
- 1979 *Rites* de Maureen Duffy. [cotraducció amb Kathryn Woolard] *Rites*. Estrena: Institut del Teatre, 1979, direcció de Jaume Melendres.
- 1980 *Fadren* d'August Strindberg. *Pare*. Estrena: 1980, direcció de Jaume Melendres.
- *Yes, peut-être* de Marguerite Duras. *Yes, potser*. Estrena: Badalona, 1980, direcció de Teresa Vilardell.
- *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* de Rainer Werner Fassbinder. *Les llàgrimes amargues de Petra von Kant*. Estrena: Teatre Regina, 1980, direcció de Jaume Melendres. Publicació: Institut del Teatre-Edicions del Mall, 1984.

- 1982 *Impromptu de Versailles* de Jean-Baptiste Poquelin, Molière. *L'impromptu de Versailles*. Estrena: Teatre Adrià Gual, 1982, direcció de Lluís Pasqual.
- 1983 *Small Craft Warnings* de Tennessee Williams. *Advertència per a embarcacions petites*. Estrena: Teatre Lliure, 1983, direcció de Carlos Gandolfo. Publicació: Institut del Teatre-Edicions del Mall, 1986.
- *The Importance of Being Earnest* d'Oscar Wilde. *La importància de ser Frank*. Estrena: Teatre Condal, 1983, direcció de Jaume Melendres. Publicació: Institut del Teatre, 1998.
- 1984 *Time and the Conway* de John Boynton Priestley. *El temps i els Conway*. Estrena: Institut del Teatre, 1984, direcció de Jaume Melendres.
- *Dimanche* de Michel Deutsch. *Diumenge*. Estrena: Teatre Adrià Gual, 1984, direcció de Jordi Mesalles. Publicació: Institut del Teatre, 1988.
- 1985 *Philanderer* de George Bernard Shaw. *Fascinació*. Estrena: Institut del Teatre, 1985, direcció de Jaume Melendres.
- *Ruffian on the Stair* de Joe Orton. *El facinerós és al replà*. Estrena: Ateneu de Barcelona, 1985, direcció de Carlos Lasarte. Publicació: Institut del Teatre-Edicions del Mall, 1985.
- *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset. *No feu bromes amb l'amor* (Premi Adrià Gual 1985). Estrena: Teatre Adrià Gual, 1988, direcció de Jus Sagarra. Publicació: Institut del Teatre, 1988.
- *Tales from Hollywood* de Christopher Hampton. *Històries de Hollywood*.
- 1986 *Arms and the Man* de George Bernard Shaw. *L'home i les armes*. Estrena: Mataró, 1986, direcció de Francesc Alborch. Publicació: Institut del Teatre, 1998.
- 1988 *Les mystères du confessionnal* de Pierre Lamy i Louis Hamon. *Els misteris del confessionari*. Estrena: Institut del Teatre, 1988, direcció de Jaume Melendres.
- *Trio en mi bemoll* d'Éric Rohmer. *Trio en mi bemol*. Estrena: Teatreneu, 1988, direcció de Joan Ollé.
- 1989 *Oedipe Roi* de Jean Cocteau. *Oedipus Rex*. Estrena: Teatre Grec, 1989, direcció de János Fürst.
- 1990 *Summit Conference* de Robert David MacDonald. *Mentre Hitler i Mussolini prenien el te*. Estrena: Teatre Regina, 1990, direcció de Damià Barbany.
- *Gl'Innamorati* de Carlo Goldoni. *Els enamorats*. Estrena: Mercat de les Flors, 1990, direcció de Calixto Bieito. Publicació: Institut del Teatre, 1993.
- *Tinker's Wedding* de John Millington Synge. *Les bodes del llauner*. Estrena: Teatre Regina, 1990, direcció de Calixto Bieito. Publicació: Institut del Teatre, 1995.
- 1991 *The Primary English Class* d'Israel Horovitz. *Catalanish*. Estrena: Teatreneu, 1991, direcció de Carlos Lasarte.
- 1994 *Les étoiles dans le ciel de l'aube* d'Alexandre Galine. *Estrelles en un cel de matinada*. Estrena: Teatre Adrià Gual, 1994, direcció de Jaume Melendres.
- *La serva amorosa* de Carlo Goldoni. [peça breu] *La criada amorosa*. [al castellà] Publicació: Asociación de Directores de Escena de España, 1994.

- 1995 *L'impromptu d'Outremont* de Michel Tremblay. *Un berenar improvisat*. Estrena: 1995, direcció de Jaume Melendres.
- 1996 *Moralność Pani Dulskiej* de Gabriela Zapolska. *La moral de la senyora Dulska*. Estrena: La Cuina, 1996, direcció de Jaume Melendres.
- *Les quatre jumelles* de Raúl Damonte, «Copi». *Les quatre bessones*. Estrena: La Cuina, 1996, direcció d'Ana Silvestre.
- 1999 *Albertine, en cinq temps* de Michel Tremblay. *Albertine, en cinc temps*. Estrena: La Cuina, 1999, direcció de Jaume Melendres.
- *Les travaux et les jours* de Michel Vinaver. *Els treballs i els dies*. Estrena: La Cuina, 1999, direcció de Jaume Melendres.
- *Blanche Aurore Céleste* i *Les cendres et les lampions* de Noëlle Renaude. [peces breus] *Blanca Aurora Celeste* i *Les cendres i els fanalets*. *Blanca Aurora Celeste* i *Las cenizas y los farolillos*. [al castellà] Estrena de totes dues: Teatre Art Brut, Festival Grec, 1999, direcció d'Ana Silvestre. Publicació (bilingüe) de totes dues: *Escena*, 1999.
- 2000 *Stella* de Johann Wolfgang von Goethe. *Stella*. Estrena: La Cuina, 2000, direcció de Jaume Melendres.
- *Les affaires sont les affaires* d'Octave Mirbeau. *Los negocios son los negocios*. [al castellà] Publicació: Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- *Antigone* de Jean Anouilh. *Antígona*. Estrena: Nou Tantarantana, 2000, direcció de Roberto Romei.
- 2002 *Les acteurs de bonne foi* de Pierre de Marivaux. *Els actors de bona fe*. Estrena: Institut del Teatre, 2002, direcció de Jaume Melendres.
- *Les corbeaux* d'Henry Becque. *Los cuervos*. [al castellà] Publicació: Asociación de Directores de Escena de España, 2002.
- *Feu la mère de madame* de Georges Feydeau. *La mare de la senyora al cel sia*. Estrena: Teatre Zorrilla de Badalona, 2002, direcció de Jaume Melendres.
- *11 septembre 2001* de Michel Vinaver i *Les troïanes* d'Eurípides, adaptació de Michel Vinaver. *11 setembre 2001* i *Les troïanes*. Estrena de totes dues: Teatre Nacional de Catalunya, 2002, direcció de Ramon Simó. Publicació de totes dues: Proa-Teatre Nacional de Catalunya, 2002.
- 2003 *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce. *Just la fi del món*. Estrena: Nou Tantarantana, Festival Grec, 2003, direcció de Roberto Romei. Publicació: Re&Ma, 2003.
- 2004 *Solo para Paquita* d'Ernesto Caballero. *Solo per a Paquita*. Estrena: Versus Teatre, 2004, direcció de Genoveva Pellicer.
- *Le diable en partage* de Fabrice Melquiot. *El diable compartit*. Estrena: Nou Tantarantana, 2005, direcció de Roberto Romei.
- 2009 *Abraham Lincoln va au théâtre* de Larry Tremblay. *Abraham Lincoln va al teatre*. Lectura dramatitzada: Sala Beckett, 2009, direcció de Thomas Sauer-teig.

Del llistat, en podem treure algunes conclusions prou reveladores del caràcter i la funcionalitat de l'activitat de Jaume Melendres com a traductor teatral: les agruparem en cinc i hi dedicarem la resta d'aquestes pàgines.

La primera conclusió és que la traducció d'obres va ser per a Melendres una pràctica privilegiada al llarg de la seva carrera teatral: des de mitjan anys setanta i durant més de trenta anys, no hi ha cap període llarg on la deixés de banda. Només cap als darrers anys hi ha una certa davallada en la producció de traduccions, tot i que la d'*Abraham Lincoln va al teatre* del quebequès Larry Tremblay és tardana, i la lectura pública es va fer pòstumament. En total, va traduir quaranta-sis obres de teatre,⁴ si excloem del còmput les tres traduccions que va fer al castellà d'obres pròpies.⁵ En conjunt, es tracta d'un repertori molt respectable que per si sol té un gran valor: Jaume Melendres ja seria un home important del teatre català dels últims quaranta anys encara que només ens hagués llegat aquest gruix de traduccions. La seva transcendència en el coneixement a casa nostra de la literatura dramàtica forana és molt considerable.

La segona de les conclusions que podem treure d'aquesta llista és que l'activitat traductora de Jaume Melendres estava fonamentalment destinada a l'escena. Com s'ha dit més amunt, les seves diverses realitzacions teatrals són parts d'un procés íntegre de creativitat teatral, d'un conjunt indestriable, i la traducció de textos dramàtics estava encaminada, no sempre però sí majoritàriament, a l'escenificació. Ja n'és el cas de la primera traducció (no pas autotraducció), una obra destinada al públic infantil, l'única d'aquesta mena

4. D'aquestes, cal tenir present que dues (*L'última cinta* i *Rites*) són traduccions elaborades en col·laboració, una pràctica a la qual Melendres no va tornar després dels anys setanta. Tampoc cal no perdre de vista que, en el còmput global, s'hi compten dues peces breus: *Blanca Aurora Celeste* i *Les cendres i els fanalets* de Noëlle Renaude. Les peces *11 setembre 2001* de Michel Vinaver i *Les troianes* d'Eurípides en adaptació de Vinaver també s'han comptat com a dues obres a part, malgrat que formessin part del mateix espectacle i que també es publicuessin plegades. D'altra banda, aquelles obres que Melendres va traduir al castellà a més a més de fer-ho al català (*Ismenia mía* d'Eugène Labiche i *Blanca Aurora Celeste* i *Las cenizas y los farolillos* de Renaude) es comptabilitzen només un cop.

5. *Meridianos y paralelos* va ser traduïda per a la revista *Yorick* el 1970; *Defensa india de rey*, per a *Primer acto* el 1971; i *El parque de atracciones de Helena Karsunkel*, per a la *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* el 2006. Les autotraduccions al castellà, prou matineres, de les seves dues primeres obres ens indiquen la projecció que a començament dels setanta prometia la producció dramàtica original de Melendres.

que va traduir: *Le grand Claus et le petit Claus* de François Salvaing (de fet, una adaptació d'un text de H. C. Andersen), que es va escenificar dins del XII Cicle de Teatre al Romea per a nois i noies de 1972, amb direcció de Francesc Alborch. En total, Melendres va traduir vint-i-sis obres⁶ per a tantes altres escenificacions a càrrec de diversos directors, i setze més per a espectacles que va dirigir ell mateix, la majoria al si de l'Institut del Teatre i amb actors i actrius en formació. Aquesta última dada és molt significativa, perquè ens torna a avisar de la integritat de la variada activitat teatral de Jaume Melendres: sovint, tot volent posar en escena una obra determinada d'un autor forà i no havent-n'hi cap versió en català, ell mateix la traduïa i encetava així un productiu cicle creatiu que englobava la traducció, la direcció i la tasca docent, cicle que de vegades es tancava amb la publicació de l'obra traduïda, l'últim port al qual arribava aquell vaixell que havia salpat anys abans. En aquest sentit, el gruix de traduccions de la seva mà de textos dramàtics dutes a l'escena constitueix un fragment de la història recent de les arts escèniques a Catalunya.⁷

En conjunt, Jaume Melendres va traduir gairebé sempre pensant en l'escena i per a l'escena: les dades així ho indiquen, i el caràcter de les seves traduccions ho corrobora. A això últim, caldrà que hi dediquem un espai, perquè afecta directament una qüestió summament interessant relacionada amb el Melendres traductor de teatre: el Melendres que, com a teòric del teatre i traductor, lògicament també va reflexionar sobre la tasca mateixa de la traducció teatral.

D'entrada, Jaume Melendres compartia el pensament de Patrice Pavis contingut en l'entrada «Traducción teatral» del *Diccionario del teatro*, que va traduir: «en el teatre el fenomen per a l'escena desborda clarament el problema —força limitat— de la traducció interlingüística del text dramàtic. [...] és indispensable tenir presents dues evidències: *primo*, en el teatre la traducció “passa” pel cos dels actors i per l'oïda dels espectadors; *secundo*, no aboquem simplement un text lingüístic en un altre, sinó que confrontem i posem en comunicació situacions d'enunciació i cultures heterogènies, separades en

6. S'inclou en el recompte l'última traducció, *Abraham Lincoln va al teatre*, que va ser objecte d'una lectura dramatitzada.

7. Només són tres els casos de textos teatrals que va traduir sense la perspectiva d'una posada en escena immediata, i que d'entrada estaven destinats a la publicació: en tots tres casos es tracta de traduccions al castellà elaborades per a l'Asociación de Directores de Escena de España. Són l'excepció.

l'espai i en el temps»⁸ (PAVIS : 483). És a dir, el text dramàtic té unes determinades especificitats que converteixen la tasca traductora en una activitat peculiar; el traductor teatral ha de pensar en l'escena, una escena que no pertany a la mateixa cultura que la del text dramàtic original, i això té unes conseqüències materials indiscutibles. Jaume Melendres n'era conscient: no solament ens ho indica la traducció del diccionari de Pavis i en general la producció teòrica pròpia, sinó que en tenim proves explícites en alguns llocs on va donar pistes clares de les seves idees sobre l'art de la traducció teatral. Per exemple, al començament de la introducció a *La criada amorosa* de Goldoni (MELENDRES, 1994), escriu: «Les traduccions dels textos dramàtics acostumen a debatre's entre dos requeriments sovint difícilment conciliables: o bé una literalitat escrupolosa, en benefici de l'erudició, o bé una acceptable funcionalitat escènica». I, habitualment, la seva opció és aquesta última: «M'he inclinat —continua escrivint— per la segona opció».⁹ Això és així habitualment, en efecte, però no sempre. Per exemple, a la nota introductòria a la traducció de *No feu bromes amb l'amor* d'Alfred de Musset (MELENDRES, 1988), escriu: «buscar equivalències catalanitzades, si bé podia estar justificat en una versió destinada directament a l'escenari, no ho sembla tant en una traducció que vol tenir també un valor documental». La ideologia de Jaume Melendres sobre la traducció teatral no ofereix una sola cara, no està informada d'una sola tendència, sinó que presenta un cert eclecticisme entès com la necessitat de trobar espais de consens entre l'original i la traducció, entre la cultura de sortida i la d'arribada, i aquests espais depenen de cada cas, de cada obra, i també de les intencions i la destinació última de cada traducció.

Amb tot, Jaume Melendres no participava de la idea segons la qual la traducció teatral és d'un caràcter radicalment diferent de la traducció literària

8. «En el teatro el fenómeno de la traducción para la escena desborda claramente el problema —bastante limitado— de la traducción interlingüística del texto dramático. [...] es indispensable tener en cuenta dos evidencias: *primo*, en el teatro la traducción “pasa” por el cuerpo de los actores y por el oído de los espectadores; *secundo*, no vertemos simplemente un texto lingüístico en otro, sino que confrontamos y ponemos en comunicación situaciones de enunciación y culturas heterogéneas, separadas en el espacio y en el tiempo». Totes les traduccions al català de citacions són meves.

9. «Las traducciones de los textos dramáticos suelen debatirse entre dos sollicitaciones a menudo difícilmente conciliables: o bien una literalidad escrupulosa, en beneficio de la erudición, o bien una acceptable funcionalidad escénica. [...] Me he decantado por la segunda opción».

en general, i així ho va defensar en diferents fòrums. «¿Es pot parlar realment d'uns problemes que siguin propis o singulars del traductor teatral? [...] En tot cas, si n'hi ha algun, és el fet que el text teatral, més que el text narratiu o el text poètic, és un manual d'instruccions tècnic» (MELENDRES, 1989); «al meu entendre, la veritable, per no dir única, especificitat de la traducció teatral [...] és que tradueix paraules que han de ser dites i sentides en veu alta. Per això mateix el text de teatre no és altra cosa que un conjunt d'instruccions que l'autor dona a l'actor perquè faci dir al seu personatge unes determinades coses d'una determinada manera» (MELENDRES, 2000c). El fet que tot text dramàtic sigui un «manual d'instruccions» implica que el traductor teatral ha de descobrir i adaptar els «gestos» que s'amaguen rere les paraules en l'obra original, gestos que estan immersos en el seu medi cultural: «Si alguna cosa té de diferent el traductor de teatre és que, més enllà de les paraules, és traductor de gestos. [...] Ara bé, si el traductor s'ha de plantejar en cada moment, a cada gest de la cultura original, quina expressió equivalent correspondria en la llengua receptora, probablement hauria de ser un antropòleg d'una extraordinària qualificació i d'una extraordinària saviesa; i segurament aquest no és el seu problema. A mi em sembla que el que ha de fer el traductor de teatre és anar al nucli del gest, i el nucli del gest en un escenari és la respiració. És a dir, més que intentar traduir un conjunt de gestos precisos (perquè ni l'autor mateix no els té clars, aquests gestos), el que ha de restituir és la respiració dels personatges originals, perquè d'aquesta respiració en neix la singularitat vital de cada personatge i la seva personalitat dramàtica [...]». D'aquesta manera, la clau de volta de la traducció teatral és l'adaptació de les respiracions: «La bona traducció teatral [...] és la que restableix la literalitat de la respiració de cada personatge tal com la proposa l'autor; podria dir-se que traduir teatre és respectar aquesta respiració en paraules diferents, o sigui, reescriure la mateixa melodia amb una lletra diferent» (MELENDRES, 1989).

Sobre com l'autor original estableix la respiració dels personatges, Jaume Melendres ho explicava sobretot a partir de la seva traducció de *No feu bromes amb l'amor* d'Alfred de Musset; amb aquesta obra, havia fet l'aprenentatge sobre el paper dels signes de puntuació com a didascàlies no explícites que donen indicacions respiratòries a l'actor (MELENDRES, 2000c). Segons ell, el teatre contemporani havia tendit a un lamentable empobriment en l'ús dels signes de puntuació, per exemple dels punts suspensius, com també en el de les exclamacions i altres indicacions respiratòries. «Finalment, moltes vegades també el traductor suprimeix els *obs* i els *abs* perquè li semblen ridículs, li semblen melodramàtics. Tots aquests escassos elements —signes de puntu-

ació, interrogacions, admiracions, exclamacions— de fet són les restes d'una escriptura pneumàtica, l'escriptura que està basada en els moviments respiratoris» (MELENDRES, 2000c). La dificultat pròpia de la traducció teatral acaba essent aquesta, i no és pas petita, perquè respectar els signes gràfics deixant-los igual que a l'original no és una solució vàlida; el traductor els ha d'interpretar, els ha de discernir en relació amb els usos propis de l'època i de la llengua del text original, i això implica «fer hipòtesis i arriscar-se; com a traductor teatral, és la meva responsabilitat, i és la meva feina específica de traductor de teatre» (MELENDRES, 2000c).

Això, evidentment, sollicita un traductor que, a més de ser rigorós en la tasca, disposi d'un grau de consciència elevat sobre el caràcter de l'activitat que du a terme. Jaume Melendres era un traductor que, pel seu bagatge literari i teòric, gaudia d'aquesta consciència, de les possibilitats i dels perills de la traducció teatral; fins i tot del perill mateix de ser-ne massa conscient. En la brillant i divertida intervenció oral que va fer en un congrés sobre la projecció contemporània a Europa de l'obra de Goldoni, l'any 1995 (MELENDRES, 1995), va dir: «Tinc la impressió que nosaltres, els traductors, ens plantejem un munt de problemes que en general ningú no es planteja. Tenim molts més escrúpols que no pas els autors, i sobretot que els directors d'escena. Potser és excessiu per part nostra. Ho dic perquè jo també sóc autor i director d'escena i per tant sé com, tot sovint, passo per sobre de determinats problemes que, tanmateix, em plantejo quan tradueixo les paraules escrites per un altre». ¹⁰ Certament, els escrúpols: els d'algú que coneix i estima l'escriptura teatral, i que a l'hora de traduir-la sap que aquells mots originals pertanyen a «un altre» —i a una altra cultura, a un altre món—. A l'edició que va fer de la traducció de Jacinto Benavente de *Llibertat!* de Santiago Rusiñol, hi va afegir unes «*Notas del revisor*» (MELENDRES, 2000b) on, entre altres coses, escriu: «El que sobre el paper semblava una mera operació traductora, un mer vessament lingüístic, potser era una cosa molt més rellevant. No eren pas sospites infundades: Benavente no havia traduït *Llibertat!*, sinó que l'havia adaptat en el sentit més fondo del concepte; és a dir, l'havia portat fins a la seva pròpia ideologia i, per descomptat, a la del públic per al qual

10. «J'ai l'impression que nous, les traducteurs, nous nous posons un tas de problèmes qu'en général personne ne se pose. Nous avons des scrupules bien plus forts que ceux des auteurs, et surtout que ceux des metteurs en scène. Peut être est-ce excessif de notre part. Je dis ça parce que je suis moi-même auteur et metteur en scène et donc je sais comment, souvent, je passe par-dessus certains problèmes que, cependant, je me pose quand je traduis les mots écrits par un autre».

treballava». I més endavant: «Queda clar, un cop més, que la traducció sempre és un treball dramàtic adaptador i en alguns casos, como aquest, reductor».¹¹ Reductor perquè, amb els seus escrúpols de traductor-autor, de literat i de teòric del teatre, es va sentir en l'obligació de rectificar i fins suprimir determinades ampliacions que Benavente s'havia permès de fer. La responsabilitat, però, no era solament del dramaturg madrileny i de determinats excessos verbals; també ho era de la mateixa forma de l'obra original de Rusiñol: «Tot i que va néixer per ser immediatament traduït, el text de Rusiñol és difícilment traduïble: qualsevol vessament a un altre continent lingüístic suposa la pèrdua d'una part dels seus continguts, en la mesura que dilueixen forçosament les contradiccions idiomàtiques d'una societat [la catalana]».¹² En aquesta citació, on s'observa el gust de Melendres per fer servir el mot «vessar» com a sinònim de «traduir»,¹³ s'hi fa palesa la consciència que traduir teatre no solament implica una operació de *transmutation* (en termes de Roman Jakobson: és a dir, una traducció intersemiòtica), sinó també una autèntica *adaptació* a la tradició literària, teatral i cultural del context final.¹⁴

Pensar en l'escena i per a l'escena genera sovint que la cultura d'arribada sigui la predominant enfront de la cultura de sortida, fet que té conseqüències visibles en la materialitat del text; això es detecta amb una certa facilitat, per exemple, en els noms dels personatges, els tractaments lingüístics de les

11. «Lo que sobre el papel parecía una mera operación traductora, un mero vertido lingüístico, tal vez era algo mucho más relevante. No eran sospechas infundadas: Benavente no había traducido *Libertad!*, sino que la había adaptado en el sentido más profundo del concepto; es decir, la había llevado a su propia ideología y, por supuesto, a la del público para el que trabajaba. [...] Queda claro, una vez más, que la traducción siempre es un trabajo dramático adaptador y en algunos casos, como éste, reductor».

12. «Pese a que nació para ser inmediatamente traducido, el texto de Rusiñol es difícilmente traducible: cualquier vertido a otro continente lingüístico supone la pérdida de una parte de sus contenidos, en la medida en que diluyen forzosamente las contradicciones idiomáticas de una sociedad».

13. És un ús no exclusiu d'ell, però que sovinteja en els seus escrits i amb el qual juga pel fonament etimològic: «*La importància de ser Frank* és una *versió*, el vessament d'un líquid verbal en un altre recipient lingüístic» (MELENDRES, 1998 : 8).

14. Sobre els termes «versió», «adaptació» i d'altres, així com sobre tantes altres qüestions relacionades amb la teoria de la traducció teatral, és inexcusable en el nostre àmbit lingüístic la consulta del llibre d'Eva Espasa (ESPASA, 2001). Per al tema plantejat, vegeu especialment pp. 95-104.

relacions personals i socials, les solucions a les varietats dialectals de l'original, etc.¹⁵ Ara bé, en el pensament de Jaume Melendres, aquesta servitud del text traduït no ha de derivar necessàriament en una adaptació en el sentit que habitualment es dóna a aquesta paraula,¹⁶ sobretot quan es traslladen clàssics a una altra llengua; no ha de comportar una contemporaneïtzació del context històric i cultural de l'obra. A la pràctica de les versions anacròniques, i sovint també anatòpiques¹⁷ (pràctica de la qual s'abusa, però que de vegades pot esdevenir fructífera), Melendres s'hi oposava frontalment. En tenim diverses evidències escrites. Per exemple, també a la introducció a *La criada amorosa*, escriu: «Aquest viatge [el de *traslladar-se* a un altre temps i una altra cultura] no és fàcil. Ben sovint caiem en la temptació de suavitzar-lo *actualitzant* els textos, *acostant-los* a les nostres coordenades, gairebé sempre a l'empara de la idea segons la qual els clàssics (i alguns més que d'altres) són els nostres contemporanis». En això, és taxatiu: «Crec, més aviat, que el principal atractiu dels clàssics és que no són els nostres contemporanis i que el misteri d'una poètica social i dramàtica diferent de la nostra és el millor plaer que ens poden proporcionar. Que tal vegada no és l'art dramàtic l'única tecnologia que —de moment— ens permet endinsar-nos en els túnels del temps? Per què hem de renunciar a aquesta meravellosa possibilitat vestint els personatges del passat com a nosaltres mateixos, fent que habitin les nostres

15. El text «Acerca de la traducción de *La serva amorosa*» torna a ser, en aquest punt, interessantíssim, perquè Melendres s'hi planteja precisament aquestes qüestions. No hi ha dubte que una anàlisi d'aquestes opcions de traducció en els textos dramàtics traduïts per Jaume Melendres ens proveiria de dades molt útils, però de passaria de molt l'abast d'aquest article.

16. En el sentit que ell mateix de vegades li donava, Jaume Melendres entenia que una traducció implicava sempre una «adaptació», com hem vist més amunt en relació amb l'obra de Rusiñol traduïda per Benavente. «Molt sovint, darrere d'un traductor, no s'hi amaga un traïdor; s'hi amaga un adaptador», va dir a les Jornades de Traducció Teatral celebrades a la Universitat de Vic el 2000 (MELENDRES, 2000c).

17. Al meu entendre, caldria entrar al nostre diccionari el terme «anatopia», com existeix en anglès «*anatopism*» com a correlat d'«*anachronism*».

pròpies cases?»¹⁸ (MELENDRES, 1994 : 43-44).¹⁹ Tanmateix, va signar com a «adaptació lliure» la seva traducció de *Stella* de Goethe; i va adaptar *The Primary English Class*, una obra del nord-americà Israel Horovitz en què es juga amb l'ensenyament de l'anglès, a *Catalanish*, una adaptació anatòpica probablement obligada, però que en qualsevol cas constitueix una altra prova de la flexibilitat de la ideologia de Melendres sobre la traducció teatral. Al capdavant, totes les característiques que n'hem anat esgranant ens parlen d'un pensament que no és mecanicista ni simplificador, ni ho pot ser, perquè és el propi d'un home que coneix les dificultats i la varietat dels problemes que genera la pràctica de la traducció teatral, i que pretén assolir en cada cas de la millor manera possible, però no sempre igual, l'objectiu de traduir un text per a l'escena.

Fins en aquesta constatació ens ha portat la segona conclusió del repertori de les seves traduccions teatrals: que Jaume Melendres va traduir gairebé sempre pensant en l'escena i per a l'escena; enfilem el camí de les altres conclusions que deriven de la llista. La tercera fa referència a la fidelitat de Melendres a la llengua catalana: la immensa majoria de les seves traduccions teatrals són en català. Al castellà, a part de les tres que va fer per a l'Asociación de Directores de Escena de España (*La criada amorosa* de Goldoni, *Los negocios son los negocios* d'Octave Mirbeau i *Los cuervos* d'Henry Becque), només va traduir un parell de textos dramàtics (*Ismenia mía* d'Eugène Labiche i les dues peces breus de Noëlle Renaude) que feien de complement a la traducció catalana. Fidelitat, i també normalitat: a la fi, això és una conse-

18. «Este viaje no es fácil. Caemos a menudo en la tentación de suavizarlo “actualizando” los textos, “acercándolos” a nuestras coordenadas, casi siempre al amparo de la idea según la cual los clásicos (y algunos más que otros) son nuestros contemporáneos. [...] Creo, más bien, que el principal atractivo de los clásicos es que no son nuestros contemporáneos y que el misterio de una poética social y dramática distinta a la nuestra es el mejor placer que pueden proporcionarnos. ¿Acaso no es el arte dramático la única tecnología que —de momento— nos permite adentrarnos en los túneles del tiempo? ¿Para qué renunciar a esta maravillosa posibilidad visitando a los personajes del pasado como a nosotros mismos, haciendo que habiten nuestras propias casas?».

19. La mateixa idea és defensada en el pròleg a *La importància de ser Frank*: l'adaptació, entesa com a «operació que consisteix a modificar les coordenades espaciotemporals de l'original», «priva d'un dels majors plaers que l'art dramàtic ens ofereix: travessar els túnels del temps pagant un peatge francament irrisori, veure el passat ni que sigui virtualment» (MELENDRES, 1998 : 8).

qüència de la destinació escènica de les traduccions, que majoritàriament van ser elaborades per al nostre context teatral.

La quarta qüestió a considerar en relació amb el repertori també fa referència a les llengües implicades en les traduccions, però en aquest cas a les de sortida. D'entrada, es pot afirmar que la llengua estrangera de referència de Jaume Melendres va ser el francès, com és normal en algú que fins i tot va viure uns anys a París. No en va totes les traduccions de textos no dramàtics de què hem parlat més amunt eren originals francesos; ara hi hem d'afegir que vint-i-sis de les quaranta-sis obres de teatre traduïdes corresponen a textos en llengua francesa. La fidelitat a aquesta llengua com a llengua de cultura teatral es va mantenir des de l'inici fins al final de la seva carrera; de fet, als últims anys no va traduir d'altra llengua que no fos del francès, que d'aquesta manera esdevé la llengua axial del seu repertori d'obres de teatre traduïdes. L'altra gran llengua teatral de Melendres va ser l'anglès, fet remarcable, i lloable, en un home que pertany a una generació per al qual el francès, i no pas l'anglès, va ser la finestra natural al món exterior en un país on per respirar aire pur, i democràtic, calia obrir certament alguna finestra. Melendres va ser conscient de l'ascens de l'anglès com a pròxima nova llengua de cultura, i també de les oportunitats que oferia aquesta llengua per donar a conèixer grans textos de grans dramaturgs del teatre contemporani. En total, va traslladar al català dotze obres de l'anglès, des de 1975 fins a 1991. Va ser durant la primera meitat de la dècada dels anys vuitanta que va traduir més producció en llengua anglesa; són els anys de les traduccions de Tennessee Williams, de Wilde, de J. B. Priestley, de G. B. Shaw, d'Orton... Curiosament, després de la versió que va fer el 1991 de l'obra d'Israel Horovitz no va tornar a traduir de l'anglès; curiosament o, potser, *tout court*, casualment. Des d'aleshores, el francès va esdevenir del tot predominant.

A part del francès i de l'anglès, Jaume Melendres també va traduir algunes obres d'autors, pocs, que van escriure en altres llengües, com l'alemany (Goethe, Wedekind, Fassbinder). No va ser pròdig, com és lògic, traduint del castellà, llengua de la qual va traslladar una sola obra, d'Ernesto Caballero. I tampoc no ho va ser de l'italià, malgrat el seu domini d'aquesta llengua: només va traduir dues obres, les dues de Goldoni (*Els enamorats* en català i *La criada amorosa* en castellà). En alguns casos devia fer servir una llengua interposada, probablement el francès: per exemple, va traduir una obra del suec Strindberg i una altra de la polonesa Zapolska.

Després d'haver tractat de la destinació de les traduccions i de les llengües en joc, la cinquena conclusió rellevant derivada del repertori és la que fa re-

ferència a la cronologia dels autors i les obres originals. Hi ha, en aquest sentit, un fet que crida molt l'atenció. Si s'observa la nòmina dels autors, observarem que el més antic (a banda d'Eurípides, traduït a partir d'una adaptació francesa de Michel Vinaver) és Molière. El rei de la comèdia del *grand siècle* és seguit pels comediògrafs del XVIII Marivaux i Goldoni, els romàntics Goethe i De Musset, una obra de mitjan segle XIX de Labiche i, tot seguit, una colla d'obres de final del segle XIX: de Becque, Wilde, Strindberg, Shaw i Wedekind. Tota la resta, fins a trenta-quatre, són obres escrites al segle XX: encara que alguns dels autors (Synge, Mirbeau, Zapolska, Feydeau, Cocteau i Priestley) nasquessin al segle XIX, les obres traduïdes pertanyen al segle XX. La resta d'autors traduïts són tots ells nascuts al segle XX (Beckett, Anouilh, Williams, Duras, Rohmer, Lamy & Hamon, «Copi», R. D. MacDonald, Orton, Lagarce), i fins i tot un nombre considerable són dramaturgs encara vius a data d'avui, 2010: Vinaver, Duffy, Horovitz, M. Tremblay, Salvaing, Hampton, Galine, Deutsch, Renaude, L. Tremblay, Caballero i Melquiot (de fet, aquest darrer va néixer tot just el 1972). En síntesi: es tracta d'autors contemporanis, alguns fins de ben recents; i no resulta pas rar que algunes de les traduccions fossin fetes pocs anys després de la seva estrena en la llengua original. Per descomptat, en aquesta constatació hi té molt de pes el fet, hi tornem a insistir, que Jaume Melendres fes la immensa majoria de les traduccions pensant en l'escena i per a escenificacions predeterminades, però això no ens ha d'impeidir remarcar la intensa vinculació amb la contemporaneïtat que va mantenir, també a través de la seva activitat traductora. Això s'infereix del seu compromís amb la literatura dramàtica contemporània, fins i tot la més actual, sense que mai oblidés el període tan decisiu en l'evolució de la història del teatre que abasta les últimes dècades del segle XIX i les primeres del XX, ni tampoc alguns clàssics fonamentals francesos i italians: no podia ser d'altra manera en un home culte i de cultura escrita, que va compaginar sempre aquesta forma de cultura amb la cultura estrictament teatral, o escènica.

La darrera conclusió (però *not least*, precisament) que es pot fer derivar de la llista afecta una qüestió molt àmplia que aquí tot just podem apuntar, la de la tipologia de les obres. En aquest àmbit, es tracta d'unes dades valuoses perquè també parlen dels interessos teatrals de l'autor: és segur que en general Jaume Melendres va traduir obres que d'una manera o altra li interessaven molt. Posem l'atenció en un parell d'elements susceptibles de ser valorats. El primer és el gust pel teatre compromès, i valgui aquest terme no pas com a sinònim de teatre polític (tot i que, el gust pel bon teatre polític, en

sentit ampli, també l'hi trobem),²⁰ sinó en el sentit d'un teatre que adquireix un compromís, de qualitat i de transformació, amb l'evolució històrica de l'art dramàtic: un teatre que interroga sobre el món i alhora s'interroga sobre les formes expressives adients a aquesta indagació, unes formes que necessàriament han de ser canviants perquè també ho és el món, a banda de les innovacions que es van produint en tots els àmbits de l'art i de l'estètica. Que Melendres traduís Cocteau, Anouilh, Strindberg, Wedekind, Beckett o Vinaver, per dir-ne uns quants, ens indica amb prou claredat la seva inclinació per l'experimentació, per la recerca de noves formes artístiques sempre que fossin ben contrastades per un índex molt elevat de qualitat dramàtica i literària. D'altra banda, els vastos coneixements que tenia d'història del teatre li van permetre mantenir gustos ben diversificats, que expliquen, sense contradiccions internes, el seu interès per farses i vodevils com per exemple els de Labiche i Feydeau: sabia que determinades formes convencionals, o aparentment convencionals, duen implícit el germen de transgressions no evidents. D'aquí, és clar, el gust per G. B. Shaw i fins i tot per Wilde.²¹

Això darrer ens porta al segon element, i l'última consideració d'aquestes pàgines: tot i que en el repertori de traduccions hi ha un nombre gens menyspreable de drames, i fins d'alguna forma moderna pròxima a la tragèdia, en destaca el gruix molt considerable de comèdies. De comèdies de diferents caràcters i èpoques, però que s'ajusten a la definició, com sempre sagaç, que Jaume Melendres va donar del gènere a *La direcció dels actors. Diccionari mínim*: «Estructura dramàtica en la qual els personatges intenten amb totes les seves forces millorar la seva situació inicial, sense la més mínima intenció de fer riure, tot i que les situacions a què dóna lloc el seu esforç desesperat puguin resultar còmiques vistes des de l'exterior» (MELENDRES, 2000a : 38).²² El sentit de l'humor: una necessitat inexcusable de l'ésser humà que es respira, per cert, en molts racons d'aquell peculiar diccionari, i que també travessa de començament a final l'activitat de traduccions de textos dramàtics de Jaume Melendres, i la seva carrera professional en general. Potser no és pas casualitat que aquests elements que conformen la tipologia de les obres

20. No oblidem, tampoc, que va traduir *Un teatre de situacions* de Jean-Paul Sartre.

21. Precisament, en aquest sentit és paradigmàtica (i brillantíssima) la defensa que fa, en el pròleg a l'edició de la seva traducció de *La importància de ser Frank*, de la necessitat de traduir Oscar Wilde (MELENDRES, 1998).

22. Amb tot, l'entrada «gènere» d'aquest diccionari no té pèrdua precisament per la desmitificació que exerceix de les categoritzacions genèriques.

traduïdes, com el compromís amb la innovació teatral i el sentit de l'humor, siguin elements concomitants en les obres d'autoria pròpia, les que va escriure com a escriptor dramàtic. En qualsevol cas, no deixa de ser curiós que en un art que té en el caràcter efímer el tret potser més definidor, siguin precisament les traduccions, al costat de les obres pròpies, les realitzacions que més fàcilment poden escapar a aquest caràcter,²³ propi de tota activitat teatral —de tota activitat humana: de la vida humana, a la fi. Potser no va ser la més rellevant, però la tasca de traductor teatral de Jaume Melendres comparà entre aquelles que més es perllongaran en la nostra memòria.

Bibliografia citada

- ESPASA, Eva (2001): *La traducció dalt de l'escenari*. Barcelona: Eumo Editorial.
- MELENDRES, Jaume (1988): «Nota introductòria». A: Alfred DE MUSSET, *Fantasio. No feu bromes amb l'amor*. Barcelona: Institut del Teatre, p. 79.
- (1989): «L'espai de la llengua». Ponència llegida a: Jornades de Traducció Teatral. Barcelona: Institut del Teatre [transcripció mecanoscrita no editada], gener.
- (1994): «Acerca de la traducción de *La serva amorosa*». A: Carlo GOLDONI, *La criada amorosa. La guerra. La hostería de la posta*. Madrid: Asociación de Directores de España, pp. 43-48.
- (1995): Intervenció oral a: *Goldoni en Europe aujourd'hui – et demain? Utopie théâtrale en quatre journées dédiée à Bernard Dort*. Estrasburg: Circé, p. 82.
- (1998): «La importància de les formes prenyades o l'home del gira-sol al trauc». A: Oscar WILDE, *La importància de ser Frank*. Barcelona: Institut del Teatre, pp. 7-12.
- (2000a): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*. Barcelona: Institut del Teatre.
- (2000b): «Notas del revisor». A: Santiago RUSIÑOL, *Llibertat! ¡Libertad!*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España i Institut del Teatre, pp. 44-46.
- (2000c): «Traduir respiracions». Ponència llegida a: IV Jornades de Traducció

23. Això és així, en bona part, perquè Melendres va tenir cura de donar a la publicació, encara que no en fos l'objectiu prioritari, vint-i-dues de les seves traduccions d'obres de teatre; la resta també es poden consultar al catàleg de l'Institut del Teatre.

a Vic: Traducció Teatral. Vic: Universitat de Vic [gravació en videocasset no editada], 5 i 7 d'abril.

PAVIS, Patrice (1996): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología (nueva edición revisada y ampliada)*. Traducció de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.





Jaume Melendres. Un record

Patrice Pavis

Université Paris VIII

Per a mi, Jaume Melendres era en principi algú que coneixia malament i que un dia va escollir traduir el meu diccionari del teatre quan hauria pogut ocupar aquests mesos de dura feina redactant els propis treballs. Tal generositat, molt rara, cada vegada més rara, en el món acadèmic on regnen el «dóna'm que te'n donaré» i fins i tot el «dóna'm dóna'm», d'entrada em va tocar profundament i em va obrir de bat a bat les portes massa estretes del meu cor. Avui encara, em retrec de no haver-li sabut manifestar amb el meu treball, el meu compromís o la meva presència tot el meu reconeixement. Però sempre he estat conscient del deute que havia contret envers ell. Recordo la meva alegria en rebre l'exemplar de la traducció del meu llibre, tot just tret de les premses de Paidós. Reprodueixo *in extenso* la carta, de la qual he guardat còpia, que li vaig adreçar llavors i que testimoniava la gratitud de poder, gràcies a ell, existir en el món hispanoparlant:

Estimat Jaume,

Fa alguns dies vaig rebre la teva traducció del meu diccionari i n'estic encantat. El llibre m'agrada molt en la seva concepció tipogràfica i en la seva presentació. Has fet un treball molt bonic que t'agraeixo de tot cor. Sé el temps i l'esforç que la traducció exigeix i t'estic verdaderament agraït d'haver-me'ls atorgat tan generosament.

No pots imaginar el plaer i l'orgull de saber que, gràcies a tu, el meu llibre, el treball de vint-i-cinc anys, sigui accessible a Espanya i a Amèrica Llatina. Ha fet molt més per a mi allà que al meu propi país. Amic(gue)s, persones estimades, el meu lligam viu a la hispanitat, podran d'ara endavant llegir-me en *castellà*,* sense que sigui traït pel francès o per una traducció aproximada.

Hauria desitjat que el teu nom figurés més clarament a la pàgina 5 del llibre. Potser en les reedicions?

És una llàstima que no siguis de pas per París per celebrar el feliç esdeveniment. Així m'hauries dit, tu que has llegit tot el llibre i molt atentament, com millorar-lo, no dic completar-lo, ja que no es pot fer això tan sovint.

Per tant, veus en mi un autor encantat---*encanta!!**

* En castellà a l'original (nota del trad.).

*M'agradaria saber quan faràs un viatge a París i que estàs fent ara a Barcelona. I també llegir el teu propi treball, o veure'l si escrius o fas posades en escena. De tota manera espero que ens trobem per xerrar sobre el teatre en general.**

Et desitjo un molt bon any, un treball que t'agradi sense avorrir-te o cansar-te, una forma física que et faci sentir l'aire calent de Barcelona.

I bé, desitgem que la vida sigui tan bonica com el *Diccionario*. Gràcies a tu.

Amicalment,

Patrice Pavis

2/1/1999

Passo per alt els intercanvis on en Jaume em demanava precisions sobre tal punt de detall a l'original francès i que volia aclarir per traduir al més exactament possible. Somric rellegant aquesta pregunta: «p. 396, 2a línia: “Els altres, l'heroi es defineix... ;” no sé del tot si hi falta un on; o bé si la coma hauria de ser un punt i coma». Qualsevol que agafi la ploma per preocupar-se pel matís entre un punt i un punt i coma demostra que respecta infinitament el treball de l'altre, que no el trairà per una coma.

En la seva resposta als meus compliments, en Jaume m'expressava la seva satisfacció pel treball ben fet, lloava el paper del corrector i de l'editor de Paidós. No abordava més que incidentalment el seu propi llibre en preparació: «Encara estic amb el meu llibre, la meva història del pensament teatral. És una història que no s'acaba mai, perquè quan tires d'un fil... De fet, aquesta quadratura del cercle, és una veritable bogeria que a la meva edat m'hauria de prohibir» (carta del 8/2/1999).

Quan el vaig convidar a venir a França per celebrar l'esdeveniment, em va prometre fer una «escapada» a París, el que anomenaríem aquí «escaparne d'una bona». Amb el seu sentit de l'humor de vegades britànic, comparava una *escapadeta** amb una «*francesilla*»,* no un ranuncle o una barra de pa, sinó una «irregularitat conjugal», per reprendre el seu suau eufemisme!

Per desgràcia, en Jaume mai no va trobar temps per a aquesta innocent escapada acadèmica. Els nostres correus testifiquen les dificultats per trobar una data de viatge i de trobada.

Fa quatre anys, en Jaume em va enviar la seva *Teoria dramàtica*, finalment publicada. Per desgràcia per a mi, era en català! He après una mica d'espanyol tot sol, *pel carrer*,* i a força de viatjar a Espanya i a Amèrica Lla-

* En castellà a l'original.

tina, però sempre he tingut dificultats per llegir en català. Tanmateix, he arribat a ajuntar el meu poc espanyol i el meu massa ple francès per provar de desxifrar alguns passatges del seu llibre o per verificar-ne algun detall. Me'n recordo, com li precisava en el meu correu electrònic del 28/12/2006, d'estar intrigat, després divertit per les seves idees sobre el «director com a proxeneta».

Entreveia perfectament la importància del seu llibre i me'n recordo, durant una visita a l'Institut del Teatre el 2006, d'haver-li demanat —una pregunta freqüent, m'imagino— quan apareixeria la traducció castellana de la seva obra. En Jaume em va confiar la seva decepció que un editor madrileny, tanmateix ben situat en el camp de la direcció d'escena i dels estudis teatrals, però una mica també esclau del «centralisme democràtic», hagués refusat finalment finançar la traducció espanyola d'aquest *opus magna*. Ignoro en quin estadi són ara les negociacions editorials per a l'«ampliació» d'aquest llibre, però m'agradaria pensar que aquesta edició serà un dia el regal tardà dels seus amics i per als seus amics.

Molts d'altres aspectes de l'obra dramàtica i escènica d'en Jaume se m'han mantingut desgraciadament estrangers. Així he passat al costat de les seves altres vides. Em queda tanmateix el record de les nostres trobades i discussions, el rastre del seu treball en el meu, la seva manera elegant i discreta de passar per la vida.

M'agradaria dedicar-li aquesta reflexió sobre el teatre intercultural que acabo d'escriure i que em sembla el més proper a la nostra experiència comuna de les cultures estrangeres i familiars, del meu record de la dificultat, de la necessitat i del plaer d'apropar-se a l'altre.



El teatre intercultural avui (2010)

El teatre intercultural existeix encara? La pregunta sembla paradoxal, fins i tot provocadora, quan els intercanvis culturals de tots els ordres regulen la nostra vida quotidiana i quan fins a l'ínfim projecte artístic apella a les fonts i els públics més variats. El cas és que ens hem allunyat molt de les experiències interculturals dels anys vuitanta d'un Brook o d'una Mnouchkine i dels debats sobre la seva legitimitat. L'interculturalisme, una noció recent (anys setanta) i en altres èpoques discutida, s'ha banalitzat considerablement. Val la pena també comprovar el que ara reprèn i si encara és útil per a descriure la producció actual del teatre i de la performance, particularment en aquests temps globalitzats i mundialitzats.

I. Crisi o normalització?

1. Indicadors històrics recents

La caiguda del mur de Berlín i del comunisme el 1989 marca un gir per al pensament intercultural. Aquest pensament significa la desaparició del principi universal, tant el de l'humanisme occidental com el de l'internacionalisme proletari, floritura pansida del socialisme. Posa fi a una ideologia que mantenia per força els estats d'Europa de l'Est i pretenia preservar les nacionalitats sota la seva ala protectora (URSS, Iugoslàvia). El teatre intercultural es converteix en la fórmula millor armada per a un món sense un conflicte polític obert entre les nacions o entre les classes, la més ben adaptada i sotmesa a les lleis del mercat, la que més en fase està amb la desaparició progressiva de les fronteres i dels Estats-Nacions.¹ Des de fa una vintena d'anys, les fronteres semblen escapar a qualsevol control: des del 1989, les fronteres polítiques i geogràfiques són movedisses; després del 2001, el terrorisme escapa a la vigilància; des del 2008, el capitalisme sembla també incontrolable.

En els anys setanta i vuitanta, l'interculturalisme va ser més aviat ben acollit pels poders polítics tant de dreta com d'esquerra, ja que semblava voler establir un pont entre cultures separades o grups ètnics que s'ignoraven.

1. Vegeu Arjun APPADURAI: *Modernity at large. Cultural dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1996. Traducció francesa: *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Petite Bibliothèque Payot, 2005.

Després de l'11 de Setembre de 2001 tanmateix, la por envers cultures mal conegudes ha pogut conduir a una certa desconfiança cap a les performances interculturals. Potser és el signe que la metàfora de l'intercanvi entre una cultura o una altra, entre el present i el passat ja no funciona gaire bé i que caldria almenys revisar-ne la teoria. La teoria i la pràctica del teatre intercultural dels anys vuitanta es troben d'alguna manera superades per l'escenificació i la performance actuals. Com si ja no les poguéssim pensar en termes d'identitat nacional o cultural. Què ha passat, doncs, durant els últims vint anys, quan fins i tot els polítics no feien més que prometre la cooperació intercultural?

2. «El teatre, un estrany en la societat»

Segons Robert Abirached, el teatre hauria esdevingut un estrany en la societat contemporània: «Fins al 1970 aproximadament, el públic tenia consciència de la seva unitat. Era nacional. Un teatre nacional popular era el de la nació, els objectius, les referències, els símbols col·lectius del qual eren comuns. Aquesta cultura era comuna al poble i a la burgesia. Aquesta societat ha esclatat, per diverses raons: per una diferenciació cada vegada més brutal entre la perifèria i la ciutat, entre poblacions provinents de l'exterior amb la seva pròpia cultura i la cultura francesa i europea. En lloc d'un públic coherent, s'han multiplicat les microsocietats, els micropúblics, que han generat el seu propi teatre».² El teatre intercultural d'aquests últims quaranta anys és una possible resposta a la divisió dels públics i dels gèneres. En efecte, prova d'ampliar la perspectiva nacional i política apel·lant a cultures «estrangeres» «barrejades» en funció d'una visió central, la de l'escenificació, la major part del temps occidental. L'interculturalisme funciona també (s'oblida sovint) en l'altre sentit, una cultura extraeuropea, apella a clàssics europeus utilitzant les seves pròpies tradicions escèniques. Caldria també obrir el debat sobre la manera com aquestes cultures/nacions/teatres aborden els autors o els temes europeus, amb quines pressuposicions, amb quines intencions, amb quines prevencions i quines prohibicions. A Europa, no més que a d'altres llocs, el teatre intercultural occidental no ha esdevingut un gènere que federa tots els altres: s'ha reduït a un teatre de recerca i d'escenificació i, paradoxalment, s'ha transformat al mateix temps en un teatre globalitzat.

2. Robert ABIRACHED. «Le théâtre étranger à notre société», dins: *Forum du Théâtre européen*. 2008 —Niça, *Du Théâtre*, núm. 17, juny 2009, p. 241.

3. *Crisi de la identitat nacional*

Aquesta mutació s'explica en gran part per un canvi tant de les identitats culturals com de les nacionals. Amb la fi dels dos blocs polítics rivals, amb la dominació d'una economia global, supranacional, les diferents nacions i identitats «es desparten», cap poder central ja no les pot controlar. Però, al mateix temps, perden poder econòmic i simbòlic, ja que depenen d'ara endavant d'una economia global i supranacional. La lenta però inexorable disgregació dels Estats-Nacions (pel que fa al veritable poder, almenys) confirma la desaparició de cultures separades, lligades a nacions o estats, «adherides» a entitats clares. Des de llavors el fet intercultural esdevé gairebé la regla general, ja no pot ser controlat o gestionat per Estats-Nacions i uns intel·lectuals que afirmen (vanament) representar-los. Com en l'evolució de la població mundial i de les migracions segons Appadurai, les cultures i els telespectadors són «desterritorialitzats».³ En comptes d'entitats separades, trobem d'ara endavant diferents «*communities of sentiments*».⁴

Davant d'aquesta pèrdua d'identitat es dibuixen dues reaccions oposades: o bé una identitat rígida, una resistència crispada i crítica a tot canvi, una actitud ràpidament reaccionària, fins i tot racista, provant de restablir a qualsevol preu la identitat nacional; o bé al contrari, una deixadesa postmoderna, una deixadesa econòmica, una acceptació dels canvis dels temps, un rebuig irònic a tota resistència i a tota teoria explicativa i finalment una acceptació de la mercantilització de la cultura.

II. Crisi política i teòrica

1. *Crisi de la political correctness*

Un pecat original pesa sobre el teatre intercultural i aquest és un argument reprès sense parar pels defensors autoproclamats de les cultures no europees utilitzades pels directors d'escena: l'interculturalisme explotaria sense vergonya les cultures estrangeres, actuaria com un colonitzador.⁵ Recordem

3. Appadurai, *op. cit.*, p. 4.

4. *Op. cit.*, p. 8. «Des communautés affectives», traducció francesa, p. 37.

5. Així, per exemple, segons Dan Rebellato, els «theatre scholars have tended to consider it an instance of theatrical 'interculturalism': the contested and controversial history of Western theatre's attempt to co-op (usually) Asian forms to revigorate its own culture» (p. 3).

els atacs furiosos d'un Bharucha⁶ contra l'orientalisme de Brook o contra els teòrics occidentals d'aquest moviment. Cada cop es tractava d'acusacions de colonialisme de l'Occident envers aquests països sense defensa; els directors d'escena «saquejarien» temes i estils sense consideració a la seva identitat cultural.

Aquests atacs han pogut frenar les recerques interculturals dels artistes o refredar el fervor dels teòrics, però no han aturat evidentment un moviment irreprimible. Expliquen en part el fracàs i la pèrdua d'empenta d'aquest corrent de la producció teatral. Cal també reconèixer, com diu Denis Kennedy,⁷ que el teatre intercultural no s'ha sabut posicionar entre les escenificacions tradicionals dels clàssics i les deconstruccions. La deconstrucció, la d'un Vitez per exemple, percebia les qüestions culturals o festives com a moralitzants o ingènues, dignes d'una festa infantil o d'una vetllada d'escoltes al voltant d'un foc de camp...

L'època també ha canviat: l'escenificació ja no prova de significar metafòricament un país o una època a través d'una altra cultura allunyada en el temps o l'espai. Ja no sent la necessitat de revigoritzar el teatre domèstic amb productes exòtics més o menys afrodisíacs, com el teatre balinès que va inspirar Artaud. Ja no gosa afirmar més que «el teatre és oriental» (Mnouchkine). La relació amb l'alteritat cultural s'ha complicat considerablement. Si els artistes tenen una relació natural i sense complexos en les altres cultures, els intel·lectuals i el públic ben pensant senten terror davant la idea d'una passa en fals en la representació i l'apreciació de l'altre i de l'altra cultura.

2. Crisi de la teorització

La teoria dels intercanvis culturals i de l'interculturalisme travessa una crisi perquè el model de l'intercanvi, de la comunicació i de la traducció, però també el de donar i posar en comú, ja no funciona gaire bé per descriure aquestes obres híbrides. Aquestes ja no senten la necessitat de definir-se com una confluència de cultures, com si la cosa fos evident. I, en efecte, quin sentit tindria la interculturalitat, si les cultures ja estan molt «barrejades»? L'an-

6. Rastom BHARUCHA. *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization*. Londres, Athlone, 2000.

7. Dennis KENNEDY. *The Spectator and the Spectacle*. Cambridge University Press, 2009. En particular el capítol 6, «Interculturalism and the global spectator».

tiga distinció entre la intra- i la interculturalitat ja no és sempre fàcil d'establir. La que existeix entre *cross-cultural* i *intercultural* (o *transcultural*) és útil, però del tot teòrica: *cross* indicaria la barreja, l'hibridisme (com a *cross-breeding*), mentre que *inter* o *trans* assenyalaria el passatge i la similitud universal,⁸ a la manera d'un Grotowski, d'un Barba o d'un Brook.

A aquests tres directors d'escena se'ls ha retret, per exemple, la seva recerca abstreta d'universals teatrals, siguin quines siguin les cultures; s'ha fustigat la seva manca d'anàlisi política o històrica concreta. Brook hauria tingut una visió essencialista de l'ésser humà, portada a un lligam, una essència perceptible fossin quins fossin els contextos. Barba buscava en el preexpressiu unes característiques *supra*, fins i tot preculturals comunes a totes les formes existents d'interpretació i de dansa. El retret no és injustificat, però s'aplica molt menys a les produccions recents d'un Barba, d'una Mnouchkine o d'un Brook.

L'exemple de l'última creació de Peter Brook —ho veurem més endavant— apunta el dilema del teatre intercultural, les seves dues temptacions: sigui donar una visió universal, fins i tot universalista de l'ésser humà, i atreure llavors la ira dels xantres de la diferència cultural; sigui, al contrari, insistir en el particularisme de cada cultura, refusar qualsevol aproximació i síntesi, i lliscar cap a un particularisme extrem, que degenera ràpid en un multiculturalisme, fins i tot un comunitarisme sectari. Com ho demostra Ernesto Laclau, l'esquerra i la reflexió democràtica han dubtat molt de temps entre aquestes dues posicions: «El discurs democràtic s'havia centrat sobre la igualtat més enllà de la diferència. Això és cert de la voluntat general de Rousseau com del jacobinisme o de la classe emancipadora del marxisme. Avui, al contrari, la democràcia està vinculada al reconeixement del pluralisme i de les diferències». El teatre intercultural ja no escapa a aquest debat. No sabia eludir la qüestió del seu ancoratge socioeconòmic, ni desinteressar-se d'una anàlisi política i econòmica de les mutacions engendrades per la globalització. Però abans de provar de fer aquesta anàlisi, constatarem la gran diversitat d'aquest teatre intercultural i dels gèneres que se li emparenten.

8. Segons Jacqueline Lo i Helen Gilbert, «Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis», *The Drama Review* 46, (T175), tardor 2002.

3. Mutacions de les experiències espectaculars interculturals

La denominació «teatre intercultural» és cada cop menys utilitzada: la d'*intercultural performances* convindria més per assenyalar d'entrada l'obertura a d'altres *cultural performances*.

El teatre intercultural es distingeix pels gèneres següents, constituït sovint de variants o especialitzacions:

- El *teatre multilingüe*, en regions multilingües com Catalunya o Luxemburg, compten amb el bi- o multilingüisme del públic per canviar constantment de llengua fent una al·lusió i picant l'ullet a una part del públic. Un humorista com Fellag passa en els seus esquetxs del francès a l'àrab o al berber segons les al·lusions culturals o les expressions idiomàtiques intraduïbles.

- El *teatre «en VO»* és molt sovint subtitulat, el que permet una recepció original i adaptada, però permet sentir el text original amb la possibilitat, certament constrenyedora, de la lectura.

- El *teatre sincrètic* utilitza materials textuais, musicals, plàstics manlevats a diverses cultures, sobretot a les cultures indígenes que es troben així barrejades amb les formes europees, tractant sovint dels problemes del colonialisme o del neocolonialisme.

- El *teatre postcolonial* inscriu l'escriptura dramàtica, la d'un Derek Walcott o d'un Wole Soyinka, per exemple, en la llengua i la cultura del colonitzador, tot enriquint la llengua i la cultura. La posada en escena s'inspira en tècniques d'interpretació de la cultura d'origen confrontant-les a pràctiques més «europees del vell colonitzador».

- El *teatre* i (més freqüentment) la poesia *criollitzats* busquen la trobada, la diferència, la relació de l'escriptura «en presència de totes les llengües del món» (Edouard Glissant), per lluitar millor contra la mundialització uniformitzadora. Disignen sobretot la llengua enriquida en un «Tot-món», certament caòtic i imprevisible, però allunyat del multiculturalisme.

- El *teatre multicultural* en el sentit estricte i polític del terme no existeix, en la mesura que negaria el contacte i els intercanvis saludables entre cultures diferents. Igualment, un *teatre comunitarista* que es tancaria en una sola cultura, religió o comunitat, només tindria una visibilitat interna i tancada.

- El «*community theatre*» per contrast està creat per a la comunitat local o regional en sentit ampli, i no per a una comunitat plegada sobre ella mateixa.

- El *teatre de les minories* no és necessàriament intercultural. S'adreça a minories ètniques o lingüístiques, que no es poden ni volen aïllar de la so-

cietat sovint multicultural on es desenvolupa. Certs dramaturgs procedents de les minories negres o asiàtiques a Gran Bretanya (com Roy Williams amb la seva obra *Joe Guy* [2007]) o als Estats Units (com Sung Rno amb *w(A) ve*).

– El *teatre per als turistes*, certament no anunciat com a tal, però molt present als països que viuen del turisme i que desitgen oferir als turistes occidentals una imatge accessible, exòtica i «presentable» de la seva cultura.⁹

– El *teatre per a un festival* s'adreça a un públic sovint internacional, de vegades molt expert. Intenta adaptar-se a les modes i a les expectatives del moment, s'esforça a fer la seva cultura accessible al públic per qualsevol tipus de compromisos.

– El *teatre cosmopolita*, així anomenat de resultes dels treballs d'Appadurai, de Reinelt o Rebellato, vol desmarcar-se del teatre més globalitzat que intercultural. El cosmopolita en efecte «es distingeix de l'ètica que governa la globalització».¹⁰

Aquestes categories que resulten poc o molt de l'esfera d'influència intercultural es veuen retallades freqüentment i la seva llista no està tancada. Totes es ressenten de l'impacte de la globalització. El teatre intercultural es reduiria a un «teatre globalitzat»?

III. Del teatre intercultural al teatre globalitzat: exemples recents

Si la cultura és una realitat que sembla avui desaparèixer a ulls vista i sense remissió, com no estaria el teatre intercultural també mutant completament, fins i tot disgregant-se? Però es tracta d'espectacles que han esdevingut il·legibles o d'espectacles que no se'ls considera ja prou «*politically correct*»? El que planteja un problema és més aviat la seva comprensió teòrica, la nostra dificultat d'englobar i pensar la immensa producció intercultural.

Recordarem que la categoria del teatre intercultural és molt recent: es remunta com a molt fins als anys setanta, sobretot amb les posades en escena de Peter Brook a les Bouffes du Nord. Oblidem que cada àrea cultural té la seva pròpia definició de la cultura i de l'intercanvi cultural. El que en el món

9. Vegeu sobre aquest tema el llibre de Dennis Kennedy, *op. cit.*, en particular el capítol 5, «The spectator as tourist».

10. Dan REBELLATO. *Theatre and Globalization*. Londres, Palgrave Macmillan, 2009, p. 71.

occidental passa per un gran descobriment aureolat de misteri, fins i tot de transgressió, semblarà evident en el context japonès, xinès o coreà contemporani. És doncs indispensable especificar sempre en quin context i amb quin objectiu analitzem i jutgem les produccions interculturals. Convé historicitzar la noció d'allò intercultural. Els anys compresos entre els cinquanta i els setanta coneixen una edat d'or de la innocència. Però des del 1972 (atemptat palestí durant els Jocs Olímpics de Munic), o 1973 (primer xoc petroler), els anys setanta, amb el contracop reaccionari del post Maig del 68, marquen un gir. La globalització és cada vegada més i més visible.

Des de fa una vintena d'anys tenim tendència a atribuir a la globalització tots els mals del món. Aquesta seria responsable de la uniformització¹¹ de les pràctiques culturals, com si les cultures haguessin estat en algun moment pures i autèntiques. Molt més preocupant sembla ser la deriva de la societat bé cap a una concepció comunitarista o bé cap a una visió immobilitzada essencialista. En el primer cas, un grup, molt sovint religiós, s'atribueix el dret a decidir quina és la bona cultura i com ha de circumscriure els seus membres amb unes regles opriments; en el segon cas, la societat corre el risc de ser paralitzada dogmàticament en un model suposadament universal, però que només beneficia el mateix grup ja existent.

S'ha retret igualment sovint a la primera onada de la pràctica i de la teoria intercultural (la de Brook, Barba o Mnouchkine) de sucumbir a una actitud essencialista, de negligir l'anàlisi socioeconòmica dels espectacles per interessar-se només en la dimensió estètica. Convindria en efecte plantejar una mirada d'economista o d'historiador sobre l'obra analitzada. Però tot i que no ens falten excel·lents economistes i sociòlegs, la dificultat radica en aplicar el seu saber a l'objecte estètic, en lloc de reescriure sempre el mateix capítol sobre la història del colonialisme.

A una nova època, noves preguntes. Les objeccions contra una teoria general dels intercanvis culturals en els espectacles són extrems de la pràctica recent de l'interculturalisme a través d'un performer. En efecte, des del moment que un performer individual es fa càrrec de l'espectacle i no un director d'escena amb tot el seu equip, es redueix la pràctica a una experiència personal i física que tanmateix testimonia l'evolució d'una societat. L'exemple de Gómez-Peña s'imposa, ho veurem més endavant, com el model d'aquesta tendència a reduir els grans intercanvis teatrals a una sèrie d'identitats múltiples. Amb i gràcies a ell, hem passat, en el transcurs dels últims vint anys, d'una concepció estàtica de la identitat a la d'una sèrie, d'un repertori d'identitats.

11. Dan Rebellato, *op. cit.*, p. 5.

Com mostren Gómez-Peña i la recerca sobre les identitats mòbils de l'home postmodern i postdramàtic, la multiplicació de les identitats és infinita. Més enllà de les identitats sexual, ètnica, històrica, religiosa, etcètera, podem imaginar comunitats que multipliquen les marques d'adhesió i per tant d'exclusió. El confinament identitari comunitari o la multiplicació a l'infinit i a l'absurd de les identitats que componen l'ésser humà, no és en el fons la mateixa cosa?

IV. El teatre globalitzat: exemples recents

Deixarem de costat els casos d'extrema mercantilització, molt ben descrits per Dan Rebellato en les seves anàlisis dels grans *musicals* i del «McTheatre». ¹² A partir d'alguns exemples típics recents d'aquest intercultu-ralisme globalitzat, ens preguntarem si el gènere s'ha renovat i en quines di-reccions ha evolucionat en el transcurs d'aquests últims anys. Es tracta enca-rra d'una «*intercultural performance*», i en què cada cas de figura renova el gènere, malgrat les restriccions socioeconòmiques de la globalització?

1. Distància històrica i reescriptura: Michel Vinaver i Oriza Hirata

Michel Vinaver, per primera vegada en la seva carrera, ha permès a un altre autor, el dramaturg japonès Oriza Hirata, adaptar, fins i tot reescriure, una de les seves obres, *Par-dessus bord*. La transposició no és simplement geogràfica: de França cap al Japó. Es tracta d'un canvi d'època i de sistema de producció i de comercialització. Passem d'una empresa familiar francesa de paper higiènic dels anys seixanta a una empresa contemporània multinacional japonesa de cubetes escalfadores d'inodors, una companyia adquirida de nou per una companyia francesa. L'element còmic no està relacionat no-més amb el context, amb la diferència del «mètode» entre el paper higiènic i un brollador d'aigua i després d'aire. Resideix, com en l'obra original, en les paraules vulgars, escatològiques i la realitat de les mutacions econòmiques.

Tant la problemàtica socioeconòmica com la dimensió intercultural es veuen modificades. En historicitzar l'obra de Vinaver, transposant-la al Japó contemporani, Hirata i el seu director d'escena francès Arnaud Meunier troben una altra forma de teatre a la vegada polític i intercultural. La trobada

12. *Ibid.*, pp. 39-46.

de dues escriptures, rara en les experiències de teatre intercultural, enriqueix considerablement aquest gènere massa temps aïllat en la confrontació de les formes i de les interpretacions. La reescriptura s'entreté amb les variables d'època i d'estil, no s'atura en les diferències culturals: l'aproximació i la reunificació dels temes i dels diàlegs es fa abans en l'adaptació. Ja no és necessari reunificar estils nacionals, imatges culturals, gestuals i tradicions teatrals. L'actuació dels actors japonesos és «occidental»: de vegades parlen en francès mentre que els seus col·legues francesos proven de fer-ho en japonès. No podríem parlar tanmateix de teatre fusionat francojaponès, encara que el director d'escena defineixi així el seu projecte d'un espectacle que deu tant a Vinaver com a Hirata. Més que una impossible fusió, remarquem la trobada, molt poc freqüent, entre una profunda preocupació econòmica i una sensibilitat epidèmica a la diferència cultural, sigui a propòsit del paper higiènic o de la seva absència...

2. Desterritorialització del paisatge ètnic: Robert Lepage

El teatre de Robert Lepage proveeix nombrosos exemples de teatre globalitzat, no només per com es va repetint i el seu funcionament, sinó per la seva temàtica. *The Blue Dragon*, una mena de continuació, vint anys després, de *La Trilogie des Dragons*, posseeix tots els ingredients del teatre intercultural: explica la història de Pierre, un quebequès que ha anat a estudiar pintura i calligrafia a la Xina, i de Claire, la seva excompanya, que el ve a veure i vol adoptar un nen xinès. Xiao Ling, la nova companya de Pierre i jove artista xinesa, justament espera un nen de Pierre...

Els personatges viatgen entre les cultures, però no les encarnen i no n'intenten fabricar una improbable síntesi. Els elements culturals, bastant estereotipats, són com la projecció de la seva imaginació i de la nostra, espectadors. Aquesta cultura, xinesa o quebequesa, no té res de fix i d'identitari, res d'una substància local localitzable, és al contrari una forma volàtil de diferència.¹³ Forma un «*ethnoscape*», un «paisatge ètnic», és a dir, «el paisatge format pels individus que constitueixen el món canviant en el qual vivim: turistes, immigrants, refugiats, exiliats, treballadors convidats i d'altres grups constitueixen un tret essencial del món que sembla afectar com mai la política de

13. Arjun Appadurai, *op. cit.*, p. 60 : «Culture thus shifts from being some sort of inert, local substance to being a rather more volatile form of difference» (p. 60).

les nacions».¹⁴ Els tres personatges de *Blue Dragon*, a imatge dels habitants del nostre món, segons Appadurai, ja no són presoners d'una identitat nacional fixa, «planegen», desplaçats sense parar, lliures com l'aire, canviant d'identitat segons les necessitats. L'epíleg de la seva història coneix tres variants successives, com per indicar que ja no hi ha relat concloent, moralitzador, i que tot depèn de la tria dels espectadors. Així el *ménage à trois* funciona bé, encara que no produeix gaire efecte, com si ja no es pogués connectar la seva història a la realitat, una realitat ja globalitzada i opcional. El relat de les seves trobades és fluid com aquests fluxos migratoris d'avui que, segons Appadurai, circulen en una transnació desplaçada, reemplaçant les identitats geogràfiques i culturals de fa seixanta anys.

3. Performance de la identitat: Gómez-Peña

En tot el seu treball de performer, Guillermo Gómez-Peña aborda el problema de la identitat nacional i ètnica. Aquest mexicà que viu als Estats Units coneix perfectament les dificultats dels *chicanos* d'integrar-se en la societat nord-americana. El performer, és clar, ho paga amb la seva persona per provar els límits de la «correcció intercultural». El seu cos és el camp de batalla i de provocació que li serveix per observar la inscripció de les més diverses identitats, sobretot ètnica, racial, sexual i política. Augmentant els efectes grotescos de tots aquests marcadors d'identitat, provoca el bon gust dominant, descobreix la construcció de les identitats. La performance esdevé el millor mitjà per denunciar la idealització del teatre antropològic.

Cada esquetx tracta d'una dificultat identitària i posa en dubte tota pretensió d'harmonia cultural o d'identitat estable, d'entesa idealitzada entre els pobles o els grups. Així, a *La Kabuki Club Girl*, hi veiem un muntatge molt ràpid de fotos de color centrades en el rostre, després en el vestit entreobert o en els posats darrere el vano, mentre que una música ritma cada pla cinematogràfic com una pulsació. El muntatge alternat subratlla la violència emprada amb la Kabuki Girl, «metrallada» i humiliada per l'objectiu fotogràfic, obligada a mostrar parts amagades del cos. Entre aquestes (molt boniques) imatges de color vermell, la pel·lícula intercala imatges en blanc i negre d'una desfilada de moda occidental davant d'un públic africà admiratiu. Tancades en el camió per canviar-se, les maniquins es preparen, mengen una galeta sota l'ull àvid i indiscret dels observadors, no són mai a l'abric de les mirades dels africans. No existeixen més que en la mirada de l'home, així com la Girl

14. Traducció francesa, *Ibid.*, p. 71, (original, p. 33).

ha de provocar el client, trencant el codi cultural de la Geisha japonesa: actitud corpòria relaxada i vestit entreobert. La incompatibilitat dels dos móns, japonès i africà, el xoc dels colors, dels ritmes musicals remet a la impossible síntesi, harmonia o reconciliació entre les cultures. Aquesta provocació visual ben val llargs discursos teòrics sobre la globalització.

Gràcies a aquest tipus de performance, Gómez-Peña dóna de nou vida i vigor a un teatre intercultural correcte però timorat. El cos de l'actor és el lloc on la violència de les relacions mercantils es manifesta millor.

4. Resistència a la identitat i recurs a l'estètica: Wilson, Khan

Les posades en escena de Robert Wilson procedeixen sense cap dubte d'una gestió globalitzant d'elements elaborats en diferents llocs, reunificats i desajuntats en funció dels teatres i dels intèrprets, confiats, subtractats i preparats per col·laboradors que preparen el material abans de la mirada final del mestre.

Tanmateix, el domini dels elements escènics no pretén confrontar lògiques culturals, respectar no se sap quina autenticitat en la representació de les al·lusions culturals. El que compta en efecte, és únicament la precisió i l'abstracció purament estètica, el procés d'afinament i de concentració de la matèria artística. Des d'aquest moment, es pot certament aquí i allà, com a *Madame Butterfly*, descobrir la influència tal d'una civilització, fins i tot d'una obra emblemàtica d'aquesta àrea geogràfica, però l'essencial no es troba en el sistema de les al·lusions ni en la pertinència de les aproximacions. D'aquí aquesta paradoxa: Wilson se situa a la vegada en la continuïtat de l'art contemporani americà (minimal art, expressionisme abstracte, pop art, pintura de Rothko) i en la sensibilitat d'un art extrem-oriental i budista. El resultat és purament estètic, sense concessió a una pertinença ètnica o a una exactitud antropològica. La qüestió de la identitat, de l'especificitat cultural no es planteja, ja que l'art de Wilson ha deixat conscientment de costat tota fidelitat a cultures existents. Això implica un ús perfectament controlat i abstracte d'allò gestual, una interpretació hieràtica, simple però coherent, que no distreu de les veus ni de la música. La pertinença cultural (el Japó, Itàlia, l'origen dels intèrprets) és sentida com a no pertinent, com allò que distreu de la música, de la pintura, d'un art per l'art. Aquest «*postnational order*» que, segons Appadurai,¹⁵ apareix una mica arreu i singularment als Estats Units, en el sistema polític, és ja d'alguna manera sensible a aquest tipus d'art

15. *Op. cit.*, p. 170.

«internacional», voluntàriament deslligat de tota pertinença ètnica reconeixible. El preu a pagar per aquesta supressió cultural és un allunyament de tota versemblança psicològica o social, el que disminueix considerablement el plaer trobat a la faula i als efectes de realitat, com si s'arrisquessin d'allunyar-nos de la pura interpretació vocal, musical, gestual i escenogràfica.

Una altra cosa és la coreografia d'Akram Khan. Aquest s'inspira en la seva pròpia tradició índia clàssica, el Kathak, i crea la seva pròpia coreografia, per a un grup de cinc ballarins sobre una música certament inspirada d'aquesta tradició rítmica. Col·locant els seus ballarins en l'espai geomètric d'Anish Kappour, reprèn la pulsació rítmica del Kathak. Allarga el moviment codificat de la tradició en gestos formats per curts conjunts repetitius. La coreografia de conjunt conserva la rítmica tot permetent al cos dels ballarins d'inscriure's clarament i sincrònicament en l'espai. Més que d'una transferència d'una tradició índia cap a una forma ballada occidental i de cossos de ballarins contemporanis, es tracta d'una extensió d'un principi de composició, utilitzant unes vegades la repetició simultània, altres l'interval en la mateixa seqüència. La forma rítmica índia és represa com a base de partida de la música i de les figures coreogràfiques repetitives.

5. *Retorn a la simplicitat del relat: Peter Brook*

L'última posada en escena de Peter Brook, *Eleven and Twelve*, mostra el camí recorregut des del començament de l'intercultural i demostra, si és que era necessari, que la globalització no significa necessàriament la impossibilitat d'un retorn a un teatre simple, immediat i dur, tal i com Brook sempre l'ha practicat, sobretot abans del seu període al Centre Internacional d'Investigació teatral i els seus viatges a l'Àfrica, al començament dels anys setanta. L'obra, inspirada en el relat de l'escriptor africà Amadou Hampâté Bâ, *Vie et enseignement de Tierno Bokar*, explica la vida d'aquest personatge real, mestre sufí, de qui l'autor esdevingué deixeble. Col·loca cara a cara dos religiosos que s'enfronten primer de tot per conflictes teològics fútils. Confrontats a l'administració colonial francesa particularment estúpida, s'acabaran reconciliant. Bokar és un savi de religió musulmana i no el contrari. Més enllà de tota pertinença religiosa, cultural, política, l'intercanvi és humà i tolerant. El narrador evoca i dramatitza algunes escenes de la vida del savi africà, on la sensatesa es disputa amb la tolerància.

Les tradicions culturals es defineixen oposant-se. Tot en l'actuació, en la caracterització, l'ús del cos, ajuda a distingir, de manera de vegades una mica

caricaturesca, els colonitzadors i els colonitzats, l'arrogància europea i la sensatesa africana. Dues cultures, dues maneres de governar i de veure la vida s'oposen: no només el text, sinó també l'aparença física i la manera de col·locar el seu cos. Aquest interculturalisme *light* ha renunciat a exposar les grans tradicions culturals, com en aquella dramatització brookiana del *Mahabharata* (1985). Només consisteix en alguns fragments culturals, concentrats sobre alguns objectes, una atmosfera lluminosa que evoca l'Àfrica, uns accents anglesos diferents. Aquests detalls corresponen a la representació de l'Àfrica de llavors. Tenen poc a veure amb els de la nostra realitat actual, la que percebem des que sortim del teatre de les Bouffes du Nord, al barri i les botigues dels immigrants indis, allà on s'elaboren noves maneres de viure, cultures trasplantades, tota una política de les migracions i de la circulació de les minories, de la qual Arjun Appadurai i Marc Augé han mostrat la mobilitat en l'espai, a falta de la mobilitat en el temps.¹⁶

Brook evita tot exotisme en la seva evocació de l'Àfrica, gràcies als actors d'origen divers, a la il·luminació càlida, als objectes simples i pobres. L'Àfrica o la religió són aquí universals, l'important és la trobada humana, allò que era i continua sent una marca fonamental de l'aproximació intercultural. Un retorn als orígens?

Conclusions

1. Des dels anys setanta, el teatre intercultural, en la seva primera floració, ha rebut la seva primera lliçó teòrica i ha conegut les seves principals prohibicions. Des de llavors, la naturalesa i la concepció d'aquest teatre maldestrament anomenat «intercultural» han evolucionat considerablement. L'època ha canviat radicalment, els efectes de la globalització sobre la manera de fer i de concebre el teatre s'han fet sentir cada vegada més. D'aquí la renovació, fins i tot la completa mutació, de l'interculturalisme; d'aquí també l'augment de la nostra atenció cap als fenòmens de la mundialització, la nostra voluntat de pensar el teatre en funció del món que el produeix i el rep, tenint en compte la seva dimensió socioeconòmica i ètica.

16. Cf. Marc AUGÉ. *Pour une anthropologie de la mobilité*, París, Editions Payot et Rivages, 2009. «Definir de nou la política de circulació d'homes esdevé urgent, des del moment que el caràcter aproximatiu dels diversos 'models d'integració' és revelat per l'evolució del context global (pujada dels integrismes, terrorisme, nou creixement de les ideologies). Pensar la mobilitat, és també aprendre a repensar el temps» (pp. 85-86).

2. La reflexió sobre la globalització i el seu impacte sobre el teatre ens ha permès modificar la nostra visió del teatre intercultural massa vinculada a les concepcions essencialistes, i sovint normatives, dels anys setanta, una visió massa obsessionada per la legitimitat de representar la cultura de l'altre.

3. La principal dificultat actual és —segons sembla— relacionar els treballs dels sociòlegs i economistes sobre la globalització, com els d'Appadurai, i les possibilitats renovades de la interculturalitat en les arts. Quina podria ser per exemple la relació entre la nova manera de consumir, aquesta estètica de l'efímer,¹⁷ segons Appadurai, amb la producció teatral actual?

4. Els exemples aquí proposats no representen evidentment el conjunt de les experiències del teatre intercultural. En un cert sentit, ja estan passats de moda, perquè ja no corresponen a l'evolució de la societat (almenys francesa i europea). Però també és cert que el teatre intercultural és una noció procedent dels anys seixanta, de la utopia del caràcter mixt, de la hibridació, del progrés social, del compartir i no necessàriament del pillatge. Nombrosos sociòlegs o etnòlegs (com Appadurai o Augé) ja no parlen de cultures en contacte o d'intercanvis entre les cultures, prefereixen utilitzar l'adjectiu «cultural» per indicar la volatilitat de la noció de cultura estable. Ara es tracta, doncs, més aviat d'elements culturals en suspensió en l'aire, que ja no reposen més sobre unes tradicions ancestrals ni sobre un lloc o una època en què aquestes cultures s'haurien conservat. A la França de les perifèries, de les metròpolis i fins i tot de les ciutats ja no hi ha gairebé barreja de cultures, sinó en un nivell fantasmal d'alguns teatres subvencionats que conviden la població immigrant o francesa procedent de la immigració a participar en tallers d'escriptura i a una representació pública dels resultats (Gennevilliers, Stains, Nanterre).¹⁸ S'arriba a aquesta trista paradoxa: la crida al diàleg de les cultures sovint no és més que un eslògan buit, desmobilitzador i apolític. El teatre intercultural es pot transformar en un teatre de les cultures urbanes a les perifèries de les nostres grans ciutats franceses?

17. Segons la teoria d'Appadurai, *op. cit.*, p. 83-85. Traducció francesa, pp. 138-140.

18. Cf. Marc Augé, *op. cit.*, p. 50: «La crida al respecte o als diàlegs de les cultures no té cap pertinença en aquest context. En efecte, no concerneix ni als fanàtics mobilitzats, ni a les noves generacions d'òrgens diversos, que han creat o participat en la creació de noves cultures urbanes sense referència a qualsevol tradició anterior».

Sigui com sigui, ens hem ben allunyat de l'interculturalisme clàssic dels anys vuitanta. Ja no creiem en una identitat nacional autèntica, en una cultura que pertanyeria a una nació o a un poble, que un intel·lectual encarnaria parlant en el seu nom. Ara hem de pensar diferentment la pertinença nacional o cultural, denunciar-ne la inconsistència, el mite, la mistificació. En resum, cal posar una mica d'aigua postmoderna i relativista dins el nostre vi del terrier i en la cultura o la nació «nostra-nostra». Les «*diasporic public spheres*» (les esferes públiques diaspòriques) de les quals parla Appadurai, amb les seves zones mixtes, multiidentitàries, multiètniques ja no es basen en unes identitats, unes pertinències definides, sinó en *clusters*, unes reagrupacions molt heterogènies de pràctiques. D'ara endavant no sabríem com fer que les cultures es trobessin, sinó com a molt reagrupar al millor possible aquests *clusters*. Aquesta nova situació té una certa correspondència amb la manera com es treballa la posada en escena en aquests últims vint anys. En efecte, la posada en escena, des d'aquesta confrontació intercultural, és una barreja de pràctiques que ja són *clusters*: així el text és ja una intertextualitat, és ja «actuat»: escrit per a i dins uns cossos concrets; tot gest en cita d'altres; la música és el gresol per a d'altres; els cossos són híbrids, barrejats en la seva aparença. Així el teatre, anomenat o no «intercultural», es compon d'elements ja precipitats en múltiples identitats, en materials compostos, fets de cos i d'esperit. És també la raó per la qual la barreja intercultural es fa quasi automàticament: tot teatre és ja una producció intercultural, el que fa l'anàlisi particularment difícil.

5. I si allò intercultural en les arts no fos en el fons més que una activitat interartística, una interdisciplinarietat, una cruïlla, una confrontació i una suma de les arts, de les tècniques, de les formes d'actuar? Si pensem en la integració del hip-hop en la coreografia contemporània, en aquesta fusió de la música barroca, de la dansa clàssica i del hip-hop amb Dominique Hervieu i José Montalvo:¹⁹ es tracta de cultures? No en el sentit etnològic del terme en qualsevol cas, sinó en el sentit de la cultura «noble», erudita, sàvia que acaba tanmateix integrant una cultura popular, marginal, paròdica. O bé és el contrari?

La interdisciplinarietat confronta d'altra banda disciplines que elles mateixes es componen de diverses cultures (estrangeres) i de diversos nivells de cultura (en el sentit de *Bildung*).

19. Per exemple a *On danse*. DVD, Companyia Montalvo-Hervieu, 2005.

6. Apostem que, per perllongar-se o fins i tot per existir, el teatre intercultural haurà de retrobar, o més aviat trobar, el sentit de l'humor: no prendre's massa seriosament, saber fer broma d'ell mateix, dels seus límits, del seu futur i dels seus orígens, per molt sagrats que siguin, i sobretot recordar que finalment només es tracta d'art teatral...





Recull d'opinions i reflexions que es van llegir amb motiu de l'homenatge a Jaume Melendres que es va celebrar a l'Institut del Teatre el 10 de maig de 2010.

Les teves breus reflexions sobre el vodevil, publicades en el pròleg de la traducció catalana de Guillem-Jordi Graells de l'obra *El més feliç dels tres*, d'Eugène Labiche, publicades per l'Institut del Teatre el 1988, són, per a mi, les vint millors pàgines de teoria teatral aplicada que he llegit mai. Em van agradar molt quan les vaig llegir i encara em fan gaudir i rumiar cada cop que les rellegeixo.

No t'ho vaig poder dir mai personalment a causa de la nostra estúpida mala relació laboral, plena, curiosament, d'equívocs vodevilescos que ara em sap greu no haver sabut desfer abans.

Salut, Jaume! Et trobo a faltar.

ARTUR ARRANZ

El que sap no parla. El que parla no sap. Gràcies Jaume pels teus silencis, consells i sàvies paraules.

RAIMON ÀVILA

Jaume, quan l'any 1996 vaig fer la meva primera classe a l'Institut del Teatre tu vas voler presentar-me als alumnes. Ho recordo. De la teva mà va ser una bona entrada a escena.

ÀLEX BROCH

Va ser un dels crítics que va tractar amb rigor i comprensió els cicles del teatre per a nois i noies de *Cavall Fort*, a part de participar-hi en les versions d'*El gran Claus i el petit Claus*, *Don Quixote* i *Un invent extraordinari*, d'Eulogio Ruibal.

La seva novel·la *Cinc mil metres papallona* va suposar una innovació en el panorama narratiu. Es va apassionar per la docència i el seu interès i sentit teatral es reflecteixen en la formació de bona part dels nous actors que s'incorporen cada dia a l'escena i la televisió. No hi ha com tenir bons mestres!

JOAQUIM CARBÓ

De la Nena Immaculada, nua... a Estefania, la nena de l'orfenat, cabells rapats... És a dir, de fita a fita: a la recerca del temps viscut. Als quatre vents, de punta a punta del mapa, se sent el cant dels grills. Jardí de dones. Al capdavall, Pippa, abocada al buit... Torna a treure el cap del fil.

FRANCESC CASTELLS

El teatre necessita un canvi d'actitud i un més gran compromís amb la gent i les seves cultures. Llegint el teu últim llibre em vas apropar una nova esperança que sorgia de la teva teoria dramàtica. En els meus estudis sobre el deliri vaig aprendre que el delirant es crea un món en el qual sobreviu eternament. El nostre deliri, Jaume, és el teatre, així doncs hem de sobreviure per sempre.

FELICIANO CASTILLO ANDRES, Universitat de Barcelona

Al marge del teu talent intel·lectual, vaig apreciar de tu, i per això t'aprecio, que em vas tractar amb tot el respecte. Respecte que vaig observar feies extensiu al teu voltant, molt elegant perquè no feies distincions. En aquest sentit, el del respecte, em conferies la sensació de parlar-me com si es tractés d'un director prestigiós, mentre jo treballava amb la meva categoria d'auxiliar. M'oferies serenor i confiança en tots els sentits.

ALEX CEBRIAN

En Jaume Melendres va ser, l'any 77, l'únic professor de dramaturgia que he tingut mai. Puc garantir amb obres i paraules que em va transmetre la passió que viu l'autor. Gràcies, Jaume.

JORDI CUSSÀ

Jaume Melendres fou un profund i apassionat coneixedor del teatre, una persona que conjugava una cultura i intel·ligència extraordinàries amb una sensibilitat i una simpatia fascinants i entranyables.

Els amics de l'Accademia dei Filodrammatici de Milà es consideren molt afortunats d'haver pogut compartir una mica del seu treball i del seu amor per l'escola i pel teatre.

ANTONIA E. DONELLA

Saludo la memòria de Jaume Melendres, melangiós company de teatre, teòric de primera magnitud i de fina ironia.

ZEBBA DAL FARRA, Universitat de São Paulo

T'imagino veient per un forat la moguda que s'ha muntat aquí en el teu honor, i m'imagino com t'estàs partint el cul de riure; els que et coneixíem mínimament sabem del poc avesat que eres a aquests, podríem anomenar, «esdeveniments». Tot i així, estarem d'acord, que moments com aquest, serveixen per donar encara més valor, si hi cap, a certs pensaments. Estic segur que allà on siguis, també continuaràs lluitant. Des d'aquí, molts seguirem també amb la lluita que ens vas animar a iniciar llavors i a continuar ara i demà amb perseverança. En cada batalla guanyada pensarem en tu, i en tots aquells que com tu, encara creiem en la força de l'Art i les emocions. Va per tu Jaume...

JORDI FONDEVILA

Era un savi extraordinari i un mestre exemplar. Quan vaig gosar demanar-li si estaria disposat a formar part de l'equip de direcció de l'Institut del Teatre, vaig interferir en la progressiva retirada que estava duent a terme. Però va dir que sí. I vaig veure com, als seus ulls, hi espurnejava una antiga i jove llum. Va ser una ajuda valuosa, perquè la seva exigència crítica aportava sempre noves perspectives i perquè el seu dring sorneguer posava a lloc els excessos de fe. Va ser en aquest període quan va completar el seu llegat intel·lectual, amb la seva "Teoria Dramàtica", i quan va donar vida a alguns artilugis que seguiran per molts anys entre nosaltres, com "Scàner", el fòrum internacional de la recerca sobre la pràctica escènica.

Sempre va ser fidel a si mateix i va sostenir un sòlid i sofert compromís de coherència intel·lectual i moral; així com una idea generosa i exigent de Catalunya i de les causes emancipadores dels humans. Va pagar-ho car, fins a esdevenir un resistent. Ni l'adversitat més dura ni l'afalac més plaent mai no el van poder doblegar.

JORDI FONT, director general de l'Institut del Teatre

Del Jaume, en tinc un record preciós: ajuntava a la generositat de l'intel·lectual nat, la perspicàcia i el gust per l'especulació. En guardo, preciós, el record de la seva bondat i de la seva amistat. Et prego que transmetis a la família, als seus estudiants —que adorava— i als col·legues el meu condol.

Gràcies.

MARCELLO GALLUCCO

La força del teu combat per crebantar la ignorància, la teva tranquil·la certesa política, el teu gust potent per la fraternitat, la teva humilitat discreta i la teva mirada burleta captaven immediatament l'adhesió. Eres un home, dret!

ALAN GARLAN

Sorneguer, brillant, imprevisible, savi i expeditiu, triaves els amics però t'acomodaves bé als rivals si eren capaços de sostenir el repte. Un personatge irrepètible, i això no es pot dir de tants com creiem.

GUILLEM-JORDI GRAELLS

Com a Director de Serveis Culturals va lluitar, contra tota mena de dificultats, per recuperar el protagonisme que l'IT havia tingut en el mapa editorial del nostre país durant la dècada dels vuitanta. De clara visió europeïsta, en Jaume va ser un dels impulsors del projecte "École des écoles". En aquest marc va ser l'ideòleg de la plataforma SCANER, una resposta a la clara necessitat de moltes escoles per plantejar, en el context del nou Espai Europeu d'Ensenyament Superior, un debat en profunditat sobre el caràcter de la recerca lligada a la creació escènica. És aquesta una herència que en Jaume també ens deixa, que ell tenia la responsabilitat de portar endavant però que ara, nosaltres, sense ell, tenim el compromís de continuar.

PEPELÚ GUARDIOLA, director de l'ESAD

Allò que callàvem és allò que arribarem a dir tot callant-ho.

CARLES HAC MOR

«Sembla mentida la il·lusió que et fa que et diguin: Gràcies per haver escrit aquest llibre» [*La teoria dramàtica*], em va dir el Jaume, travessant el hall de l'Institut.

ANNA PEDREIRA

Si hagués de resumir amb una sola paraula el meu record del tracte personal amb el Jaume, faria referència a la seva *cordialitat*. Si em permetessin dos termes per fer referència als seus escrits, aquests serien *ironia* i *precisió*. I si hagués d'utilitzar una única paraula per al Jaume privat i el Jaume públic, aquesta seria *lucidesa*.

EDUARDO PEREZ-RASILLA BAYO, Universitat Carlos III de Madrid

Sempre l'he recordat com a persona solvent en el món de la literatura i en el marc d'aquell PSUC que creia, aleshores, en el valor de totes les expressions artístiques. Baixllobregatí, de Martorell —o sigui, del pont del diable— va néixer un altre 18 de juliol i va morir poc abans d'un altre 20-N. Record especial per a *Defensa índia del rei*, que em va entusiasmar. Nebot del canonge tarragoní Miquel Melendres, baixet i rondanxó, que havia perpetrat *L'esposa de l'anyell (L'Esglesiada)*, sempre vaig creure que el nebot, persona d'esquerres, va ser mal vist pel canonge, de qui el falangista Fontana havia dit: «de la poderosa família de los Melendres, listo, mediante, místico, falso, debe tratarse con agasajo pues es una gloria local, literato e intelectual».

IGNASI RIERA

Intentaré fer-te un homenatge cada cop que em pugui en un escenari, intentant aplicar tot el que em vas ensenyar i mirant de fer teatre amb tanta cura i tant d'amor com tu el feies. A reveure, mestre! Espero que allà on siguis hi hagi moltes Claudia Cardinale.

AGNÈS ROMEU

Estimat Mestre: sense que mai hagis pretès fer-ho, m'has regalat la passió pels clàssics, la constant inquietud per saber-ne més, la teva confiança cega en les meves aptituds actorals, i infinites dosis de generositat. Són tants records i agraïments des de tantes vessants, que m'has deixat ben plena. Et trobo a faltar.

ANNA SABATÉ

La virtut calidoscòpica de l'ésser humà només apareix de tant en tant, sotmesos com som a les especialitzacions unidireccionals, i s'ofereix a la nostra mirada com un estímul per aconseguir meravelles. Agraeixo a en Jaume haver-lo tingut al costat i, que donant-me la mà com aquell qui no hi dóna importància, m'ha fet descobrir móns diversos amagats en l'art escènic, que no són lluny de l'esdevenir personal.

A l'estudi de casa, el tinc davant dels ulls cada dia en forma de dos llibres que em resulten de guia, i, al seu costat, hi tinc una figura d'un bufó perquè em recordi la seva aguda ironia burleta per aprendre a distanciar-me de les afirmacions massa categòriques i de la ridícula dels propis actes. Gràcies!

JOAN SAGALÉS

«La vida és perillosa, amic meu. Si no ho fos, no pagaria la pena de viure-la». Oscar Wilde, *Un marit ideal*.

JORDI SALA LLEAL

No vaig tenir la sort de compartir gaire temps amb el Jaume, però en aquest poc temps em va captivar l'honestedat que transmetien els seus actes, la seva mirada, la calma del seu saber estar i la cautela d'home il·lustrat amb què dissimulava la pròpia saviesa. En retrobar-lo novament com a llibreter melòman en la intimitat de la pantalla, el record del seu cos se'm fa present i, amb ell, la imaginació d'una abraçada entranyable a algú que m'hauria agradat de tenir, i que ara tindrè per sempre, com a amic.

JOSÉ A. SÁNCHEZ

Les llàgrimes amargues de Petra von Kant, el whisky, les dones, el yes peut-être, la Marguerite Duras, 3180765, la plaça Villa Madrid, els guions a l'Institut, les oportunitats, La mar dins d'un calaix, El jardí de dones, la Spei, els cinquanta anys a Gràcia-Manhattan, el vi no begut, «La nit més freda», la lliçó inaugural del Moiet, la classe de direcció d'actors, i el SILENCI... després les llàgrimes amargues meves i... la memòria.

TERESA VILARDELL

Jaume, trobo a faltar la teva saviesa, trobo a faltar la teva senzillesa —trobo a faltar el teu somriure que venia de tan lluny i que em deixava entreveure les llacunes que hi ha en aquest cel de plom que pesa damunt nostre.

ANDREAS WIRTH





**Biobibliografia de
Jaume Melendres i Inglès**

Biobibliografia de Jaume Melendres i Inglès

Tota la informació d'aquest apartat es troba detallada a la guia temàtica realitzada pel MAE, Museu d'Arts Escèniques de l'Institut del Teatre, a l'adreça web <http://www.cdmae.cat/cdmae> (Guies temàtiques / Jaume Melendres), en especial els articles de premsa (entrevistes, crítiques i opinió) escrits per Jaume Melendres i els articles i retalls de premsa que parlen d'ell, que aquí només quantifiquem.

Direcció Escènica

- 1976 *La meua Ismènia*, d'Eugène Labiche. Teatre Adrià Gual. Casa de la Caritat, 1984.
- 1977 *A cal fotògraf i altres sketches*. Karl Valentin.
- *Crac! o la irresistible caiguda del teatre vertical*, de Josep Maria Carandell, Josep Maria Benet i Jornet i Manuel Vázquez Montalban. Orfeó de Sants.
- *El Tartuf o l'impostor*, de Molière. Institut del Teatre.
- 1979 *Rites*, de Maureen Duffy. Institut del Teatre.
- 1980 *Les llàgrimes amargues de Petra von Kant*, de Rainer Werner Fassbinder. Teatre Regina i Teatre Estudi, 2001.
- *Pare*, d'August Strindberg.
- 1981 *Conversió i mort de Quim Federal*, de Salvador Espriu.
- 1982 *L'impromptu de Versailles*, de Molière. Teatre Adrià Gual.
- *El més feliç dels tres*, d'Eugène Labiche.
- 1983 *La importància de ser Frank*, d'Oscar Wilde. Teatre Romea. Teatre Condal i La Cuina, 1991. Teatre Principal de Palma, 1992. La Cuina, 1992. Teatre Adrià Gual, 1997.
- 1984 *El temps i els Conway*, de John Boynton Priestley. Teatre Adrià Gual, 1990. Teatre Alegria, 2004.
- 1985 *El seductor*, de George Bernard Shaw. Institut del Teatre.
- 1986 *Eclipsi*, de Joan Abellan. Casa de la Caritat.
- *L'home i les armes*, de George Bernard Shaw. Casal Nova Aliança (Mataró).
- 1987 *Els misteris del confessionalari*, de Pierre Lamy i Louis Hamon. La Cuina.
- 1988 *El casament dels petits burgesos*, de Bertolt Brecht. Sala Gran.
- 1992 *Ha vingut un inspector*, de John Boynton Priestley. La Cuina.
- *L'hora de les noies*, de Lillian Helman.

- *Vides íntimes*, de Noel Coward. Teatre Atlàntida (Vic). Centre Dramàtic d'Osona.
- 1995 *Un berenar improvisat*, de Michel Tremblay.
- *Estrelles en un cel de matinada*, d'Alexandre Galine. Institut del Teatre.
- 1996 *La moral de la señora Dulcka*, de Gabriela Zapolska. La Cuina.
- 1997 *La nit just abans dels boscos*, de Bernard-Marie Koltès. La Cuina.
- *Renyines d'enamorats*, *El rosset* i *Un somiatruites*, de Narcís Oller. Lectura dramatitzada.
- 1999 *El 30 d'abril*, de Joan Oliver.
- *Els treballs i els dies*, de Michel Vinaver. La Cuina. Teatro Grassi (Milano).
- 2000 *Albertine en cinc temps*, de Michel Tremblay. La Cuina.
- *Stella*, de Johann Wolfgang von Goethe. La Cuina.
- 2001 *Agamemnon*, d'Èsquil. Antic Odeon de Pafos (Xipre). International Festival of Ancient Greek Drama.
- *Don Gil de Alcalá*. Opereta basada en l'òpera de Manuel Penella. Direcció musical de Carlos Morera.Sala. Ovidi Montllor.
- 2002 *Els actors de bona fe*, de Pierre Marivaux. Institut del Teatre.
- *Frec a frec*, a partir d'obres de Johann Nestroy i de Georges Feydeau. Ateneu Igualadí, Teatre de Salt i Club Capitol. Teatre Bartrina, 2003.
- 2007 *L'home de la flor a la boca*, de Luigi Pirandello.
- 2008 *Els jambus*. Amb motiu de la inauguració de la plaça Juli Vallmitjana.
- 2009 *Pària*, d'August Strindberg. Brossa Espai Escènic.

Obra escrita

- 1964 *La doble espera de l'aigua i tu* (Poesia). Premi Joan Salvat-Papasseit 1964. Barcelona: Ariel, 1967.
- 1970 *Meridians i paral·lels* (Text dramàtic). Premi Josep Aladern 1970. Reus: Publicacions de la revista del Centre de Lectura, 1972. Barcelona: Edicions 62, 1977. Dins: *Teatre*. Joan Oliver ; Josep Maria Benet i Jornet ; Jaume Melendres. Barcelona: Ediciones Orbis, 1984 (Història de la literatura catalana ; 19), pp. 159-245.
- *Meridianos y paralelos* (Text dramàtic). Premi Josep Aladern 1970. Traduïda del català pel autor. Dins: *Yorick Revista de teatro*, núm. 45 (1970), pp. 19-57.
- 1971 *Defensa india de rey* (Text dramàtic). Premi Josep M. de Sagarra 1966. Traduïda del català per l'autor. Dins: *Primer acto*, núm. 133 (1971), pp. 49-65.

- 1975 *Defensa índia de rei* (Text dramàtic). Premi Josep M. de Sagarra 1966. Barcelona: Edicions 62, 1975.
- *Cinc mil metres papallona* (Narrativa). Barcelona: Edicions 62, 1975.
- 1976 *Maquillatge* (Guió TV).
- 1978 *L'adulteri blanc* (Guió TV).
- 1979 *El Collaret d'algues vermelles* (Text dramàtic). Coautor: Joan Abellán. Premi Ciutat de Granollers 1978 ; Premi Crítica Serra d'Or 1978. Barcelona: Edicions 62, 1979.
- 1981 *Un avió damunt dels vidres* (Narrativa). Barcelona: Plaza & Janés, 1981.
- *Circ Ular* (Dramatúrgia). Direcció de Pere Ortega. Carpa Plaça de Catalunya de Barcelona.
- 1983 *El preu de la gespa ; L'autarquia ben entès ; L'anarquista al Paradís* (Text dramàtic). Dins: *Terror i misèria del primer franquisme set escenes*. José Sanchis Sinisterra. Barcelona: Institut del teatre de la Diputació de Barcelona ; Edicions del Mall, 1983.
- 1984 *La Bella i la Bèstia* (Dramatúrgia). Direcció: Iago Pericot. Sala Villarroel.
- *La volta al món* (Narrativa). Dins: *Ones sense fils : [quinze contes, quinze autors]* M. Dolors Alibés, Jaume Melendres... [et al.] Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984.
- 1985 *Un amor al mirall* (Narrativa). Dins: *El Món*, núm. 156 (1985).
- 1987 *Rei despullat* (Narrativa). Dins: *Diari de Barcelona*, 23/04/1987, pp. 18.
- *Tocata y fuga* (Narrativa). Dins: *El Público. Cuadernos*, núm. 29 (1987), pp. 42-44.
- 1988 *La senyoreta d'Avinyó* (Guió cinematogràfic).
- 1989 *La Dona sense atributs* (Narrativa). Coautor: Joan Abellan. Premi Prudenci Bertrana 1989. Barcelona: Edicions 62, 1990.
- 1994 *Els savis de Vilatrista* (Guió de televisió).
- 1999 *S'ofereix magnífica plaça cèntrica amb bany, telèfon, aparcament i cementiri* (Narrativa).
- 2000 *La Direcció dels actors. Diccionari mínim* (Assaig). Barcelona: Institut del Teatre, 2000.
- *La Dirección de los actores. Diccionario mínimo* (Assaig). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. [Barcelona]: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2000.
- 2006 *El Parc d'atraccions d'Helena Karsunkel* (Text dramàtic). Traduïda del català per l'autor. Barcelona: RE & MA, 2006.
- *El Parque de atracciones de Helena Karsunkel* (Text dramàtic). Traduïda del català per l'autor. Dins: *ADE teatro revista trimestral de la Asociación*

- de Directores de Escena de España*. Madrid: ADE, núm.109 (2006), pp. 83-101.
- *La Teoria dramàtica un viatge a través del pensament teatral* (Assaig). Barcelona: Institut del Teatre, 2006.
- 2009 *Jardí de dones* (Text dramàtic), Lectura dramatitzada al Teatre Kursaal de Manresa.
- *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli* (Assaig). Lleida: Punctum ; Màster Oficial Ineruniversitari d'Estudis Teatral, 2009.

Pròlegs

- 1976 «Brecht, o com detectar moneda falsa». Dins: Bertolt Brecht: *Mare coratge i els seus fills*. Mataró: Robrenyo, pp. 5-17.
- 1983 «Programa demà» Dins: Santiago Sans: *Fou llavors de l'ambigü... Barcelona*: Institut del Teatre, p. 5.
- 1985 «L'home de l'oreneta tatuada». Dins: Joe Orton: *El facinerós és al replà*. Barcelona: Institut del Teatre, pp. 5-17.
- 1986 «Una visita a la sala de màquines». Dins: Tennessee Williams: *Advertència per a embarcacions petites*. Barcelona: Institut del Teatre, pp. 5-11.
- 1987 «Una especulació preliminar». Dins: Joan Barbero: *Vint per vint*. Barcelona: Edicions 62, pp. 7-10.
- «Des de la Talaia». Dins: Xavier Fàbregas: *Teatre en viu 1969-1972*. Barcelona: Institut del Teatre, pp. 9-13.
- 1988 «Escenificar Labiche. Elogi de l'apart». Dins: Eugène Labiche: *El més fe-liç dels tres*. Barcelona: Institut del Teatre, pp. 7-21.
- 1989 «Amb un passat a l'horitzó». Dins: Jordi Teixidor: *Residuals*. Barcelona: Institut del Teatre, pp. 5-10.
- 1994 «Els mapes del temps». Dins: Jordi Teixidor: *Magnus*. Barcelona: Institut del Teatre, pp. 5-12.
- 1996 «Un teatre diferent». Dins: Jordi Teixidor: *El retaule del flautista*. Barcelona: Edicions 62, pp. V-XXIX.
- «El lladre robat que torna a robar (Elogi a l'intrusisme)». Dins: Manuel Veiga. *La mort dins una baralla de naips*. Barcelona: Institut del Teatre, pp. 5-10.
- 1998 «La importància de les formes prenyades o l'home del gira-sol al trau». Dins: Oscar Wilde: *La importància de ser Frank*. Barcelona: Institut del Teatre, pp. 7-12.
- 1999 «Una dramaturgia pitagòrica». Dins: Toni Cabré: *Historias de amor*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 5-7.

- 2000 «El gran verbiculador». Dins: Karl Valentin: *Teatre de cabaret 1*. Barcelona Institut del Teatre, pp. 7-11.
- 2001 «Un vodevil contemporani». Dins: Jordi Prat i Coll: *Carrer Hospital amb Sant Jeroni*. Barcelona: Edicions 62., pp. 5-8.
- 2002 «La batalla i el paisatge després de la batalla». Dins: Michel Vinaver: *11 setembre 2001*; i Eurípides: *Les troianes*. Barcelona: Proa, pp. 9-15.
- 2007 «Lady Windermere». Dins: Oscar Wilde: *El ventall de Lady Windermere*. Barcelona: Proa, pp. 9-14.

Articles sobre la traducció

- 1983 «Nota del traductor». Dins: Alfred de Musset: *Fantasio. No feu bromes amb l'amor*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988. Premi Adrià Gual 1985.
- 1994 «Acerca de la traducción de *La serva amorosa*». Dins: Carlo Goldoni: *La Criada amorosa. La Guerra. La Hostería de la Posta*. Madrid: ADE, pp. 43-49.
- «Traduire Goldoni aujourd'hui». Dins: *Goldoni en Europe aujourd'hui - et demain?* Strasbourg: Circé, 1995, pp. 53-96.
- Intervenció d'en Jaume Melendres, p. 81-83. Edició realitzada a partir de les intervencions dels Rencontres Internationales (9-12 juin : 1994 : Strasbourg), organitzats per l'Association Goldoni Européen.
- 1998 «Nota del Traductor». Dins: Patrice Pavis: *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998, pp. 17.
- 1999 «Traduir respiracions». Dins: *Ponència a les Jornades de traducció teatrals*. Universitat de Vic, 1999.
- 2000 «Notas del revisor». Dins: Santiago Rusiñol: *Llibertat! ¡Libertad!*. Traducció del catalán de Jacinto Benavente, revisada y ampliada por Jaume Melendres. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 43-46.

Traducció de textos teatrals

- 1970 Jaume Melendres: *Meridianos y paralelos*. Títol original en català: *Meridians i paral·lels*. Premi Josep Aladern 1970. Dins: *Yorick Revista de teatro*, núm. 45 (1970), pp. 19-57.
- 1971 Jaume Melendres: *Defensa india de rey*. Títol original en català: *Defensa índia de rei*. Dins: *Primer acto*, núm. 133 (1971), pp. 49-65.

- 1972 François Salvaing: *El gran Claus i el petit Claus*. Títol original en francès: *Le grand Claus et le petit Claus*. Barcelona: Robrenyo, 1976.
- 1975 Samuel Beckett: *L'última cinta*. Títol original en anglès: *Krapp's Last Tape*. Text inèdit.
- 1976 Eugène Labiche: *Ismenia mia*. Eugène Labiche. Títol original en francès: *Mon Isménie!*. Text inèdit.
- Eugène Labiche: *La meva Ismènia*. Títol original en francès: *Mon Isménie!* Dins: Eugène Labiche. *Quin jove més embalat...* seguit de *La meva Ismènia*. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- 1978 Frank Wedekind: *Despertar de la primavera*. Títol original en alemany: *Frühlings Erwachen*. Text inèdit.
- 1979 Maureen Duffy: *Rites*. Títol original en anglès: *Rites*. Text inèdit.
- 1980 Marguerite Duras: *Yes, potser*. Títol original en francès: *Yes, peut-être*. Text inèdit.
- Rainer Werner Fassbinder: *Les llàgrimes amargues de Petra von Kant*. Títol original en alemany: *Bittere tränen der Petra von Kant*. Barcelona: Institut del Teatre, 1984.
- August Strindberg: *Pare*. Títol original en suec: *Fädren*. Text inèdit.
- 1982 Molière: *L'impromptu de Versailles*. Títol original en francès: *Impromptu de Versailles*. Text inèdit.
- 1983 Oscar Wilde: *La importància de ser Frank*. Títol original en anglès: *Importance of being Earnest*. Barcelona: Institut del Teatre, 1998.
- Tennessee Williams: *Advertència per a embarcacions petites*. Títol original en anglès: *Small craft warnings*. Barcelona: Institut del Teatre, 1986.
- 1984 John Boynton Priestley: *El temps i els Conway*. Títol original en anglès: *Time and the conway*. Text inèdit.
- Michel Deutsch: *Diumente*. Títol original en francès: *Dimanche*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988.
- 1985 Christopher Hampton: *Històries de Hollywood*. Títol original en anglès: *Tales from Hollywood*. Text inèdit.
- Alfred de Musset: *No feu bromes amb l'amor*. Títol original en francès: *On ne badine pas avec l'amour*. Dins: *Fantasio. No feu bromes amb l'amor*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988. Premi Adrià Gual 1985.
- Joe Orton: *El facinerós és al replà*. Títol original en anglès: *Ruffian on the stair*. Barcelona: Institut del Teatre, 1985.
- George Bernard Shaw: *El seductor*. Títol original en anglès: *Philanderer*. Text inèdit.
- 1986 George Bernard Shaw: *L'home i les armes*. Títol original en anglès: *Arms and the man*. Barcelona: Institut del Teatre, 1998.

- 1988 Pierre Lamy i Louis Hamon: *Els misteris del confessorari*. Títol original en francès: *Les mystères du confessionnal*. Text inèdit.
- Eric Rohmer: *Trio en mi bemoll*. Títol original en francès: *Trio en mi bémol*. Text inèdit.
- 1989 Jean Cocteau: *Oedipus Rex*. Títol original en francès: *Oedipe Roi*. Text inèdit.
- 1990 Carlo Goldoni: *Els enamorats*. Títol original en italià: *Gl'Innamorati*. Barcelona: Institut del Teatre, 1993.
- Robert David MacDonald: *Mentre Hitler i Mussolini prenien el te*. Títol original en anglès: *Summil Conference*. Text inèdit.
- John Millington Synge: *Les bodes del llauner*. Títol original en anglès: *Tinker's wedding. Dins: Genets cap a la mar. Les Bodes del llauner*. Barcelona: Institut del Teatre, 1995.
- 1991 Israel Horovitz: *Catalanish*. Títol original en anglès: *The Primary English Class*. Text inèdit.
- 1994 Alexandre Galine: *Estrelles en un cel de matinada*. Títol original en francès: *Les étoiles dans le ciel de l'aube*. Text inèdit.
- Carlo Goldoni: *La criada amorosa*. Títol original en italià: *La serva amorosa*. Dins: Carlo Goldoni. *La Criada amorosa. La Guerra. La Hosteria de la Posta*. Madrid: ADE, 1994, pp. 43-49.
- 1995 Ernesto Caballero: *Solo per a Paquita*. Títol original en castellà: *Sólo para Paquita*. Dins: *Escena*, núm. 22 (1995), p. 27.
- Michel Tremblay: *Un berenar improvisat*. Títol original en francès: *L'impromptu d'Outremont*. Text inèdit.
- 1996 Raúl Damonte "Copi": *Les quatre bessones*. Títol original en francès: *Les quatre jumelles*. Text inèdit.
- Gabriela Zapolska: *La moral de la señora Dulska*. Títol original en polonès: *Moralnosc pani Dulskiej*. Text inèdit.
- 1999 Noëlle Renace: *Blanca Aurora Celeste. Les cendres i el fanalets*. Títol original en francès: *Blanche Aurore Céleste. Les cendres et les lampions*. Dins: *Escena*, núm. 62 (1999), pp. 23-46. Data de la traducció: 1999.
- Michel Tremblay: *Albertine, en cinc temps*. Títol original en francès: *Albertine, en cinq temps*. Text inèdit.
- Michel Vinaver: *Els treballs i els dies*. Títol original en francès: *Les Travaux et les jours*. Text inèdit.
- 2000 Jean Anouilh: *Antígona*. Títol original en francès: *Antigone*. Text inèdit.
- Johann Wolfgang von Goethe: *Stella*. Títol original: *Stella*. Text inèdit.
- Octave Mirbeau: *Los negocios son los negocios*. Títol original en francès: *Les affaires sont les affaires*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

- 2002 Henry Becque: *Los cuervos*. Títol original en francès: *Les corbeaux*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002.
- Georges Feydeau: *La mare de la senyora al cel sia*. Títol original en francès: *Feu la mère de madame*. Text inèdit.
- Pierre de Marivaux: *Els actors de bona fe*. Títol original en francès: *Les acteurs de bonne foi*. Text inèdit.
- Michel Vinaver: *11 setembre 2001*. Títol original en francès: *11 septembre 2001*; *Les Troianes*. Dins: Michel Vinaver: *11 setembre 2001*; Eurípides: *Les troianes*. Barcelona: Proa, Teatre Nacional de Catalunya, 2002.
- 2003 Jean-Luc Lagarce: *Just la fi del món*. Títol original en francès: *Juste la fin du monde*. Dins: *En Cartell*, núm. 6. Editada amb: *Refugi*. Jessica Golberg. Barcelona: Re & Ma, 2003.
- 2005 Fabrice Melquiot: *El diable compartit*. Títol origina en francès: *Le diable en partage*. Text inèdit.
- 2006 Jaume Melendres: *El parque de atracciones de Helena Karsunkel*. Títol original en català: *El Parc d'atraccions d'Helena Karsunkel*. Dins: *ADE teatro revista trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España*. Madrid: ADE, núm.109 (2006), pp. 83-101.
- 2009 Harry Tremblay: *Abrahm Lincoln va al teatre*. Títol original en francès: *Abraham Lincoln va au théâtre*. Text inèdit.

Traducció de textos teatrals teòrics

- 1989 Victor Hugo: *Manifiesto romántico*. Barcelona: Península, 1989, 2002 i 2009.
- 1993 Jean-Paul Sartre: *Un teatre de situacions*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1993.
- 1994 Enzo Cormann: *El gran "ritornello"*. Dins: *(Pausa)*, núm. 16 (1994), pp. 46-50.
- 1998 Patrice Pavis: *Diccionario del teatro*. Traducció de la tercera edició francesa por Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.
- 2001 Louis Jouvet: *La desgracia de Becque*. Dins: Henry Becque: *Los cuervos*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002.
- 2005 Louis Jouvet: *Descubrimiento de Sabbattini*. Dins: *ADE teatro: revista trimestral de la asociación de directores de escena de España*, núm.106 (2005), pp. 33-41.

Traducció de textos no teatrals

- 1971 Fernand Dumont: *La dialéctica del objeto económico*. Títol original en francès: *La Dialectique de l'objet économique*. Barcelona: Península, 1971.
- 1972 Marie Bonaparte: *La Sexualidad de la mujer*. - 1ª ed. Barcelona: Península, 1972. (Ediciones de bolsillo ; 177. Ciencias humanas. Ensayo). 4a ed. Barcelona: Península, 1974.
- Pierre Ansart: *Sociología de Saint-Simon*. Títol original en francès: *Sociologie de Saint-Simon*. Barcelona: Península, 1972. (Ediciones de bolsillo ; 226. Ciencias sociales. Ensayo).
- 1973 Daniel Vidal: *Sobre la ideología : el caso particular de las ideas sindicales*. Títol original en francès: *Essai sur l'idéologie : le cas particulier des idéologies syndicales*. Barcelona: Laia, 1973 (Papel 451 ; 23).
- 1973-75 Raymond Boudon, Paul Lazarsfeld: *Metodología de las ciencias sociales*. Títol original en francès: *Les Méthodes en sociologie*. Barcelona: Laia, 1973-1975. 3 v. (Papel 451 ; 15, 24, 32. Sociología). Reimpressions: 1978.
- 1982 Auguste Comte: *Discurs sobre l'esperit positiu ; precedit de les dues primeres lliçons del curs de filosofia positiva*. Títol original en francès: *Cours de philosophie positive. Discourse préliminaire sur l'esprit positif*. Barcelona: Laia, 1982. (Textos filosòfics ; 8).
- 1988 Michel Tournier: *El fetitxista*. (Ficció). Títol original en francès: *Le coq de bruyère*. Dins: *El Gall fer*. Michel Tournier. Traducció de Santiago Albertí. Barcelona: Edicions 62, 1988.

Docència i col·laboracions

- 1971 Comentarista teatral a *Primer Acto* [1971-1987].
- *Coloquio con diversos autores*. Dins: *Primer acto*, núm. 133, pp. 11-16
- 1973 Crític i comentarista teatral a: *TeleleXpres* [1973/1978].
- *Madrid, primera semana de teatro Universitario*. Ponències. Dins: *Primer acto*, núm. 157, pp. 9-15.
- 1979 Crític teatral a *Fotogrames* [1979/1980].
- 1985 Comentarista teatral a TV3 [1985/1997].
- *Escribir en España. Mesa redonda 2*. Dins: *El Público*, núm. 9, pp. 40-64.
- 1986 Crític i comentarista teatral a *El Público* [1986/1992].
- 1987 *Des de la seva òptica actual, què van significar l'Assamblea d'actors i directors i el Grec-76* [vídeo] Barcelona [1987]. Realitzat amb motiu de l'exposició: Teatre Grec de Montjuïc, 1926-1986, organitzada per l'Ajuntament

- de Barcelona i l'Institut del Teatre al Mercat de les Flors del 9 d'abril al 30 de juny del 1987.
- *Debate sobre la enseñanza teatral*. Dins: *Primer acto*, núm. 220, pp. 2-24. Separata.
 - *Debate sobre la enseñanza teatral (II)*. Dins: *Primer acto*, núm. 221, pp. 2-24. Separata.
 - *La unidad es cosa de muchos*. Dins: *El Publico*, núm. 31, pp. 59-61.
 - 1988 Crític i comentarista teatral a *ADE teatro: revista trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España*. [1988-2005].
 - *Técnica y estética en la escenificación*. Ponència. Dins: *El Publico*, núm. 54, pp. 46.
 - 1991 *Institut del Teatre de Barcelona: Entradas y salidas*. Dins: *El Publico*, núm. 83, pp. 22-23.
 - 1992 *Institut del Teatre* [Vídeo]. Reportatge sobre l'Institut del Teatre amb un recorregut per les seves especialitats. Conjuntament amb altres intervencions. Barcelona: Centre Calassanç, 1992.
 - Jaume Melendres Subdirector de la revista ADE. Dins: *ADE teatro: revista trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España*, núm. 25, pp. 3.
 - 1995 *El paradoxothropos o la mirada relativa*. Dins: *Teorías dramáticas del siglo XX seminario*. Pamplona: Escuela Navarra de Teatro Universidad Pública de Navarra, pp. 6-11.
 - 1999 Carol López Díaz: *Susie*; Victoria Szpunberg Witt: *Entre aquí y allá (Lo que dura un paseo)* i Itziar Pascual: *Blue Mountain (Aromas de los últimos días)*. Presentación: Jaume Melendres. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
 - 2001 *Ff.1. Dramatúrgia i direcció*: Tays Sampablo. Taller de 4t curs de direcció escènica. Barcelona: Institut del Teatre. Tutor: Jaume Melendres.
 - 2002 *Medea*, d'Eurípides. Yolanda Bou Fernández. Tesina presentada a l'Institut del Teatre. Escola Superior d'Art Dramàtic. Especialitat Interpretació. Tutor: Jaume Melendres.
 - *Ofèlia*. Ester Bové Argelich. Tesina presentada a l'Institut del Teatre. Escola Superior d'Art Dramàtic. Especialitat Interpretació. Tutor: Jaume Melendres.
 - *Ofèlia* [DVD] Direcció i dramatúrgia: Cristina Oliva. Ajudant de direcció: Elena Espejo. Taller de 4t curs de direcció escènica. Barcelona: Institut del Teatre. Tutor: Jaume Melendres.
 - 2005 *Capacitats(i responsabilitats) dels directors d'escena (avui) a Catalunya (Report)*. Dins: *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani de la transició a l'actualitat*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona,

- 1, 2 i 3 de juny de 2005. Barcelona: Institut del Teatre. Taula rodona coordinada per Jaume Melendres.
- *Trobada en record i homenatge a Josep Maria Carandell* [DVD] Intervenien: Jaume Melendres, Iago Pericot, Lali Barenys, Gerard Quintana, Raimon Àvila. Barcelona.
- 2006 Cap de Serveis Culturals de l'Institut del Teatre.
- *Bordes, Jordi. Un espai per al ventríloc: Festival NEO (Noves Escenes Obertes)*. Dins: *El Punt*, 15/10/2006.
- *En un barquito de vela: memòria de la tesina*. Pau Bou Jordà ; Isabel Núñez-Castro. Barcelona. Tesina presentada a l'Institut del Teatre. Escola Superior d'Art Dramàtic. Especialitat d'Interpretació. Tutor: Jaume Melendres. Imprès ordinador. 42p.
- 2008 *Scanner: investigació i creació en les arts escèniques*. Barcelona: Institut del Teatre. 10 discs òptics [DVD] Resum i cloenda: Jaume Melendres.

Articles de Premsa: Entrevistes, crítiques i opinió

- 1971 *Primer Acto* : 1 article.
- 1972-1979 *Tele/Xpres* : 145 articles.
- 1977-1978 *Taula de canvi* : 1 article.
- 1979-1980 *Fotogramas* : 49 articles.
- 1983-1985 *Estudis Escènics* : 4 articles.
- 1986-1992 *El Público* : 39 articles.
- 1988-2005 *ADE* : 26 articles.
- 1993-1994 *Escena* : 1 article.
- 2006 *(Pausa.)* : 1 article.

Articles i retalls de premsa sobre Jaume Melendres

- | | | | | | |
|------|--------------|------|-------------|------|--------------|
| 1964 | 1 article. | 1980 | 2 articles. | 1993 | 2 articles. |
| 1966 | 11 articles. | 1981 | 2 articles. | 2000 | 1 article. |
| 1967 | 2 articles. | 1982 | 1 article. | 2003 | 2 articles. |
| 1968 | 1 article. | 1984 | 1 article. | 2004 | 5 articles. |
| 1970 | 8 articles. | 1986 | 2 articles. | 2005 | 9 articles. |
| 1971 | 9 articles. | 1987 | 1 article. | 2006 | 6 articles. |
| 1972 | 1 article. | 1988 | 1 article. | 2007 | 8 articles. |
| 1975 | 5 articles. | 1990 | 1 article. | 2008 | 3 articles. |
| 1976 | 2 articles. | 1991 | 1 article. | 2009 | 26 articles. |
| 1977 | 1 article. | 1992 | 3 articles. | | |



- 221 *Àlex Broch*
Editorial
- EL AUTOR
- 225 *Àlex Broch*
La obra narrativa de Jaume Melendres
o de como lo insólito se hace posible
- 234 *Feliu Formosa*
Jaume Melendres, poeta
- 236 *Pere Riera*
La producción dramática de Jaume Melendres
- EL CRÍTICO Y TEÓRICO
- 245 *Joan Casas*
Jaume Melendres crítico de teatro
- 250 *Jordi Coca*
Paradojas del pensamiento teatral
- 254 *Enric Gallén*
Melendres y la creación colectiva. Un apartado
de la historia del teatro catalán
- 265 *Jaume Mascaró Pons*
La vuelta al mundo... en 55 entradas
- 270 *Maitè Pascual Bonis*
Una mirada al profundo viaje de Jaume Melendres
hacia, tras, ante, en, entre, por, desde, sobre, contra
y con el pensamiento teatral
- 275 *Roberto Scarpa y Giulia Puccetti*
«La delicadeza de pensar» y «una almohada
de dudas»
- EL DIRECTOR
- 284 *Joan Castell*
Manifiesto de adhesión al pensamiento de Jaume
Melendres, escenificador
- EL PEDAGOGO
- 295 *Genoveva Pellicer*
Jaume Melendres. La pedagogía de la dirección
de actores

- 305 *Ramon Simó*
La pedagogía teatral de Jaume Melendres:
el juego de saber

EL TRADUCTOR
- 310 *Jordi Sala Lleal*
La traducción como expresión de la creatividad
teatral

UN HOMENAJE
- 323 *Patrice Pavis*
Jaume Melendres. Un recuerdo
El teatro intercultural en la actualidad (2010)
- 337 REPERTORIO MELENDRES

Editorial

Àlex Broch

El número 37 de *Estudis Escènics* rinde memoria a la persona y obra de Jaume Melendres y puede hacerlo, resulta paradójico, porque Jaume Melendres, como jefe de Servicios Culturales del Institut del Teatre, impulsó e hizo todo lo posible para que esta nueva etapa de la revista, bajo la dirección de Joan Casas durante los primeros años, pudiera volver a ser la revista académica del Institut del Teatre. La nueva etapa de esta revista es también, pues, deudora y fruto de la visión de su necesidad y de la decisión que tomó Jaume Melendres.

En el momento en que con este editorial cerramos el proceso de redacción de la revista, estamos seguros de que a Jaume Melendres le hubiera gustado leer y conocer muchas de las cosas que se dicen en ella. Y lamentamos mucho que nuestra comunidad académica y profesional no sepa decirlo en vida de sus representantes más significativos. Saberlo ayuda y estimula a los vivos, y ahora sólo nos queda el consuelo de iluminar, con todo aquello que hemos sabido construir en la elaboración de este número de *Estudis Escènics*, la memoria de los muertos. En este caso la fecunda acción y trabajo de Jaume Melendres.

Una personalidad, cualquier personalidad compleja, no se agota con una sola mirada. Tampoco, claro está, la de Jaume Melendres. Por eso sabemos que nos encontramos al comienzo de un proceso, de un descubrimiento, el de ofrecer el itinerario y el camino seguidos por Jaume Melendres a lo largo de su vida profesional. Aquí ofrecemos un Jaume Melendres poliédrico pero también sabemos que no todas las caras han sido iluminadas por igual, y que es bien posible y seguro que algunas hayan quedado por iluminar y que, por lo tanto, sean caminos que deberemos transitar en el futuro.

Hemos orientado el perfil de esta mirada

hacia cinco rasgos que ayudan a configurarlo. Son, por orden alfabético –tanto los cinco rasgos que señalamos como el orden interno de los redactores de los artículos en cada apartado siguen siempre un orden alfabético–, su condición de autor, de crítico y teórico, de director, de pedagogo y de traductor. Consideramos que con la suma de las cinco condiciones nos acercamos a la diversidad, riqueza y complejidad de Jaume Melendres. Como hemos dicho, estamos seguros de que no agotamos el trayecto pero querríamos creer que orientamos el camino.

✱

Jaume Melendres fue un autor dramático y como tal forma parte de un capítulo de la historia de nuestro teatro reciente. Pere Riera sigue, explica, el proceso y actualiza los referentes que, para muchos lectores y espectadores, todavía estaban anclados en una primera dramaturgia circunscrita a los años sesenta y setenta, momento de la entrada de Melendres en la escena de la vida intelectual y cultural del país. Pero, como autor, esta entrada tuvo una complejidad más amplia y la voz creadora de Melendres abarca otros géneros literarios. Feliu Formosa nos recuerda el primer Melendres poeta, como un autor en busca de una voz personal, mientras Àlex Broch nos sitúa ante la complejidad narrativa del autor, una obra, como se menciona, “breve pero no menor”, que elabora una forma muy personal de construcción narrativa al servicio, básicamente, de las complejas y difíciles relaciones interpersonales.

La personalidad crítica y teórica ha adquirido una dimensión importante en el conjunto de este número especial de *Estudis Escènics*. Se trata de la imagen y la fuerza de la personalidad intelectual que ha dominado y domina en él durante estos últimos años y que es, no cabe duda, fruto del trabajo de toda una vida dedicada a la reflexión sobre el hecho teatral. Se impone, casi, como una lógica inevitable. Hay auto-

res cuya obra está ligada a unos títulos, aquellos que mejor explican tanto la obra como los intereses que la han configurado. Jaume Melendres es el autor de *La teoria dramàtica*, que es única en la historia de la dramaturgia catalana y un libro de referencia que, por su saber acumulado, dignifica al autor y la cultura dramática a la que pertenece. Joan Casas nos introduce en las particularidades del ejercicio de la crítica por parte de Melendres y de su peso y papel, principalmente desde las páginas de *TeleleXprés*, en la creación de un estado de opinión durante los difíciles años finales de la dictadura y los inicios de la transición democrática, una intervención crítica que le convierte en un claro y principal testimonio de aquel momento. Jordi Coca, con su texto, inicia la primera de las diversas reflexiones y aproximaciones a la principal e importantísima obra teórica de Jaume Melendres, su teoría dramática. Con una lectura atenta y crítica, introduce tanto algunas observaciones precisas como los reconocimientos a las formulaciones y el discurso interpretativo construido por Melendres que forman parte, con toda lógica, del debate intelectual que una obra como *La teoria dramàtica* pone sobre la mesa. Enric Gallén nos presenta el papel y la función que Melendres desempeñó en uno de los debates esenciales del teatro catalán en los años setenta y que hace referencia a dos actitudes que, desde una posición teórica y -sin ningún tipo de duda- ideológica, enfrentó a la profesión teatral entre defensores y detractores del teatro de autor o la creación colectiva. Jaume Mascaró, que fue quien, el 14 de junio de 2007, presentó oficialmente *La teoria dramàtica*, explica cómo formuló aquella presentación excluyente afirmando al mismo tiempo qué no es y qué es *La teoria dramàtica* con un ejercicio que acaba por construir y definir la mirada, más de director que de dramaturgo o actor, que orientó a Melendres en la confección de su magna obra y recordando cómo Shakespeare, Aristóteles y Diderot son los tres autores más citados en el libro.

Maite Pasqual se refiere a cómo la estructura de composición de *La teoria dramàtica* sugiere la estructura de la obra dramática en tres actos con sus escenas y unas didascalías de situación. Describe y analiza también el orden y composición de cada acto con lo que el resultado es un análisis de la evolución por este «viaje a través del pensamiento teatral», que no sólo es un subtítulo sino que es el espíritu que anima al autor en la redacción de un libro que tiene, necesariamente, un final abierto. Roberto Scarpa recuerda cómo conoció a Jaume Melendres y el vínculo y relación que, a lo largo de los años, se estableció entre ellos en San Miniato. Y se refiere especialmente a la “Lección Magistral” que impartió Melendres durante el verano de 2007 en San Miniato, donde explicó el recuerdo y al mismo tiempo metáfora que sobre los trenes de la estación de Émpoli sintió y vivió, y que hoy sabemos que, con el título de *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d’Èmpoli*, también fue la conferencia con la cual inauguró el Máster Oficial Interuniversitario de Estudios Teatrales del curso 2009/2010 en la Universidad Autónoma de Bellaterra. Un texto que también ha resultado ser su última publicación. Como un complemento y actividad en San Miniato, Giulia Puccti, alumna y actriz, explica su experiencia con las formas, maneras y actitud que seguía Melendres en el proceso de trabajo y dirección de actores. Lo que explica Giulia Puccti nos reporta al primero de los tres ejes fundamentales que, más adelante, Genoveva Pellicer nos recordará y explicará en su artículo al hablar de la acción pedagógica de Melendres como director de actores.

Joan Castells presenta y dibuja al Jaume Melendres director de escena o escenificador. Castells recuerda que en esta tarea su trabajo ha sido mucho más extenso en el campo de la pedagogía teatral que en los escenarios directamente profesionales, hace un seguimiento de las razones que subyacen en la elección de cierto tipo de obras en las cuales el juego de la paradoja no le es ajeno,

entra en el pensamiento que orienta su trabajo de dirección y lo ejemplariza, recogiendo las palabras del propio Melendres, en relación con un montaje como *La importància de ser Frank* de Oscar Wilde que, a lo largo de diecisiete años, montó tres veces. Un oportuno y útil cuadro del repertorio que dirigió Jaume Melendres cierra el artículo.

Genoveva Pellicer y Ramon Simó tratan sobre Jaume Melendres pedagogo, el profesor del Institut del Teatre. Genoveva Pellicer nos explica cómo compartió a lo largo de diez años la asignatura de Dirección de actores con Jaume Melendres, del cual fue también alumna. Ello le permite hacer una exposición y análisis del trabajo de Melendres desde la propia acción pedagógica y los principios orientativos. Así, se van construyendo los principios, las estrategias, las precisiones –terminológicas, por ejemplo–, los estímulos, potencialidades, los elementos a seguir o incorporar que entraban en juego en las clases para que los alumnos/actores hicieran y fueran el personaje que les correspondía interpretar. No sólo se describe una atmósfera y una pedagogía de trabajo sino también las formas y los caminos para llegar a construir un personaje. Ramon Simó se introduce en los repliegues ocultos que ve e intuye que se esconden detrás de una de las últimas obras de Melendres, *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel*, y de las relaciones que se establecen y se explican en la obra entre la doctora psicoanalista, Helena Karsunkel, y su alumna, Estefania. Simó plantea no sólo posibles significaciones del nombre de la doctora, Karsunkel, sino lo que podría ser una transferencia en el comportamiento, actitud y la relación pedagógica entre maestra y alumna para llegar a afirmar que Melendres, como pedagogo, pretendía que sus alumnos aprendieran a ser «libres en el ejercicio de su trabajo».

Jordi Sala incide en una vertiente, la de traductor, que no se puede descuidar al configurar la personalidad del hombre de teatro que fue Melendres porque, también, en la

traducción, en la relación y elección de las obras traducidas, encontramos claves e indicios para comprender y conocer mejor sus intereses intelectuales y dramáticos. A principios de los setenta, Melendres desarrolla una tarea profesional de traductor de temas sociológicos y económicos, después ya más propiamente de teoría dramática, hasta llegar a la traducción más importante, casi en paralelo en importancia con lo que sería la redacción de su *Teoria dramàtica*, como es el *Diccionario de teatro* (1998) de Patrice Pavis. En cuanto a las obras de creación dramática, Sala también realiza una útil relación de las traducciones que efectuó entre 1972 y 2009 y, lo que es más importante, hace una interpretación de las razones y significación de la continuidad en la traducción y la elección de los autores y obras escogidas. La conclusión final también es clara: sólo por las traducciones realizadas, Jaume Melendres ya tendría un lugar privilegiado en la historia de nuestro teatro.

✱

La Institución que hace posible la revista *Estudis Escènics*, el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, y todos aquellos que desde nuestros diferentes ámbitos de responsabilidad tenemos el compromiso de hacerla realidad, supimos y aceptamos, desde el primer momento, que el número que dedicábamos a la memoria de Jaume Melendres no podía ser ni un número hagiográfico, ni una recopilación de recuerdos y de sentimientos amistosos. Sabíamos y sabemos que la mejor defensa del amigo y el compañero es, como siempre, el estudio, el análisis y la difusión de su obra. Es aquello que lo dignificará y lo restituirá mejor en la memoria de todos. Y eso es lo que hemos querido y hemos pretendido hacer.

Pero la amistad y el respeto profesional hacia la persona de Jaume Melendres también incluye sentimientos y penas que no podemos ni queremos ocultar. Por eso el último bloque de la revista tiene una signi-

ficación especial. Patrice Pavis, con unas sentidas y sinceras palabras, ha querido colaborar con un texto a la memoria del amigo. De un amigo que, como él recuerda, al inicio sólo era el traductor de su *Diccionario de teatro* al castellano. Pavis ha escrito unas palabras que recuerdan la relación entre los dos, una relación que desgraciadamente no llegó a profundizarse tal como él habría querido, y colabora con un texto que habla del teatro hoy y de hoy, una manera de testimoniar que el presente y el pasado tienen igual importancia. Por otra parte hablar de la interculturalidad en el campo teatral, de la crisis de identidad nacional, la desterritorialización o el teatro globalizado son ideas y conceptos que, seguro, no serían extraños en el pensamiento humano, social y político de Jaume Melendres.

Joan Castells, bajo la denominación 10.5.10. *En recuerdo de Jaume Melendres*, dirigió la tarde del 10 de mayo de 2010, en la sede del Institut del Teatre de Barcelona, una sesión en recuerdo de quien había sido profesor de esta institución a lo largo de muchas décadas. Profesores, alumnos y amigos nos encontramos para acompañarnos en el recuerdo del amigo ausente. En esta sesión se leyeron diversos y breves textos que como memoria o glosas de amistad o recuerdo ligaban a los presentes con Jaume Melendres. Cada uno desde su relación personal. Todas estas intervenciones, más de veinticinco, es lo que hemos reunido bajo el título de *Abanico Melendres*.

Al inicio de este editorial hemos dicho que con este número especial de *Estudis Escènics* sabíamos que no agotábamos los caminos de acceso que nos puedan llevar al conocimiento de toda la obra de Jaume Me-

lendres, pero que creíamos que orientábamos el camino. En este propósito y en el normal desarrollo de los últimos números de la nueva etapa de *Estudis Escènics*, el apoyo y el trabajo efectuado desde el Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas (MAE) del Institut del Teatre ha sido constante e imprescindible. Para este número dedicado a Jaume Melendres, el MAE, en la persona de Teresa González, ha elaborado un *Cuaderno Bibliográfico* donde se hace un inventario y se relaciona la obra escrita de Jaume Melendres para facilitar su conocimiento y estudio y así ayudar en este trayecto que abre el presente número de *Estudis Escènics* y que quiere dejar abierto. La información es tan amplia que lo que ofrecemos es una síntesis del material recogido y nos remite a la dirección electrónica con el fin de completarlo. Es una información totalmente imprescindible para enfrentarse, de ahora en adelante, con cualquier aproximación y/o estudio que se quiera realizar de la personalidad y la obra que desarrolló Jaume Melendres a lo largo de toda su vida.

El artículo de Roberto Scarpa que recogemos en este número recuerda unas palabras de Jaume Melendres pronunciadas en San Miniato: «Convencido de que la muerte no representa ningún frontera, me parece razonable emprender un viaje por el tiempo en busca de un pensamiento cómplice». Son sus palabras y el mejor colofón para este número 37 de *Estudis Escènics* dedicado a él. También nosotros estamos convencidos de que las complicidades intelectuales con un autor viven mucho más que su vida.



La obra narrativa de Jaume Melendres o de como lo insólito se hace posible

Àlex Broch

Institut del Teatre



El autor

I. Aproximación

La obra narrativa de Jaume Melendres es breve pero de una singularidad que obliga a una necesaria reflexión aunque su obra no sea lo bastante o suficientemente conocida y reconocida. O, precisamente, por eso la reflexión es necesaria. Porque la singularidad y la diferencia no sólo incitan y justifican el interés por encontrar las razones y los motivos que la explican sino porque una singularidad siempre es un acto y una manifestación que se aleja de una práctica literaria habitual y, justamente, en este alejamiento y particularidad, encontramos la novedad y la aportación a la riqueza del conjunto y a la diversidad de una literatura.

Como tantas otras veces en el mundo de la creación y el trabajo literario, en la personalidad de Jaume Melendres hay diversas imágenes que confluyen y una que domina y que, casi inevitablemente, debilita las otras manifestaciones que no han tenido la misma práctica y continuidad que la que se ha convertido en dominante. Jaume Melendres es un hombre de teatro que ha abarcado campos muy diversos y que ha enlazado teoría y práctica. Ésta, sin duda, como dramaturgo que ha sido acompañada de las no menos importantes de teórico, crítico, director, traductor o pedagogo. Diversas de las necrológicas que aparecieron con motivo de su muerte señalaban cómo, desde la discreción, Melendres era un «hombre al margen de la escena oficial», «crítico siempre con las tendencias oficialistas» o un «hábil y brillante outsider». Todos sabemos, los que le conocíamos, que si eso era

así es, también, porque Jaume Melendres había hecho del Institut del Teatre su “laboratorio” de trabajo e investigación. Y en el Institut pudo ligar y entrelazar todos los lenguajes, teóricos y prácticos, que lo definen como hombre de teatro. Curiosamente, por cronología, el dramaturgo pertenece en mayor intensidad a los primeros años, a la década de los setenta. Después, enfrentándose al teatro con toda su complejidad, vendrán todas las otras importantes manifestaciones que certifican la esfera de su campo de trabajo y conocimiento. La fuerza de esta imagen debilita las otras y, muy especialmente, la de narrador ya que, con toda rotundidad, hay que decir que también, en este campo, ha sido un «hábil y brillante outsider». Y estos dos adjetivos, «hábil» y «brillante», que recojo de la necrológica de Esteve Soler, me parecen una buena manera de introducirme en el intento de explicar la singularidad narrativa que antes mencionábamos. También la consideración de «outsider» es ajustada porque, como narrador, nunca obtuvo una consideración especial ya que, para muchos, no era más que una actividad complementaria y menor en relación con la principal que lo definía. Y no es así. Es breve pero no menor.

El itinerario narrativo de Jaume Melendres pasa por los siguientes títulos. El primer texto narrativo es *El cavall no és de cartró*, que quedó finalista en el premio Joan Santamaria de 1970 y que, posteriormente, fue publicado en un libro colectivo en 1973. El cuento, sin embargo, se incorporó, como último del volumen, en el primer libro de narraciones que publicó y que marca el inicio público de su vertiente narrativa: *Cinc mil metres papallona* (1975). En 1981 publicaba *Un avió damunt dels vidres i altres narracions d'intriga* con el cual había ganado el Primer Premio Trabajo de narrativa organizado por la revista *Treball*, semanario del PSUC. Quizás, en un ejercicio de memoria histórica, sería bueno recordar la composición del jurado que, por orden alfabético, estaba formado por

Àlex Broch, Joaquim Molas, Dolors Oller, Ignasi Riera, Francesc Vallverdú, José María Valverde, Manuel Vázquez Montalbán y Andreu Claret, director de la revista, con voz y sin voto.

Cinc mil metres papallona está formado por seis narraciones y *Un avió damunt dels vidres*, por cinco. Por lo tanto, pues, la narrativa breve publicada por Jaume Melendres está formada por once narraciones. Su única novela es *La dona sense atributs* (1990), que ganó el premio Prudenci Bertrana 1989. Si también queremos recordar al jurado diremos que estaba formado por Josep M. Castellet, Narcís Comadira, Oriol Pi de Cabanyes, Modest Prats y Jordi Sansanedas. *La dona sense atributs* es una novela escrita conjuntamente y fruto de la colaboración con Joan Abellan como anteriormente lo habían hecho con la obra teatral *El collaret d'algues vermelles*, que había ganado el premio Ciutat de Granollers 1979 y Crítica Serra d'Or 1980. Como todo trabajo de doble autoría es casi imposible atribuir partes de un todo que, en el caso de una novela, no se puede desligar, de manera que la novela pertenece, de manera indiscernible, a los dos. El día que se analice la obra de Joan Abellan habrá que tener en cuenta los mismos comentarios que surgirán hoy sobre la novela. Aun así, también hay que decir que hay unidades de coherencia entre los tres libros mencionados. Unidades de estilo y procedimientos narrativos. Así como de situaciones y relaciones interpersonales. Por ello no es extraño que ahora podamos analizar los tres libros como un todo –sabiendo que una parte es de doble autoría– y que nos preguntemos sobre las razones y los recursos narrativos utilizados en los tres libros porque en la respuesta encontraremos la singularidad narrativa que mencionábamos al inicio y que particulariza la narrativa del autor.

II. La “forma” Melendres

Pensamos que se puede hablar de una “forma” Melendres y que establecerla es lo que mejor puede ayudar a comprender y entender lo que define y explica esta obra. Hemos seguido siempre la narrativa de Melendres, ya sea como crítico del primer libro, como jurado del segundo o como editor del tercero. Y siempre, después de las lecturas, espaciadas por años –1975, 1981, 1990–, teníamos la sensación de hallar un uso específico de la forma narrativa que habíamos ido explicando desde la inicial *Cinc mil metres papallona* (*El Correo Catalán*: 20-12-1975) pero que ahora, relejendo de nuevo los tres títulos para redactar este texto, adquieren una coherencia mayor y permiten establecer el vínculo y la unidad de forma que antes hemos mencionado.

En la presentación a una entrevista que Joan Rendé le hizo para el *Avui* (*Art i Lletres*, 19-7-1981) con motivo de la publicación de *Un avió damunt dels vidres*, cuando habla de las dos escrituras, la teatral y la narrativa, Rendé establece una distinción cuando dice que el proceso de creación es diferente: «según se trate de la escritura de teatro (a la cual impone una dosis superior de su talante racionalista de economista) o de narrativa (donde domina la vertiente intuitiva)». Y Melendres no sólo lo corrobora sino que también define y explica su punto de vista sobre el tratamiento de la realidad:

Me despreocupo de la estilística, de lo que quieran decir o no los cuentos, aplico una fórmula muy poco reflexiva, es un tipo de obra en la cual me dejo llevar más por los fantasmas que por una programación inicial de propósito. Mi narrativa tiene en común con el teatro que tanto la una como el otro rehúyen toda tentación autobiográfica; no me ha interesado nunca explicar mi vida, esta enfermedad que sufre desde hace años nuestra literatura. Tampoco puedo copiar modelos vivos de la realidad, me los tengo que inventar; por eso me sale un tipo de realidad que no es real, que no lo es

tal y como estamos acostumbrados a verla descrita. También las relaciones entre las personas son objeto de esta síntesis imaginativa.

De la presentación y la respuesta parece deducirse una dicotomía en la composición entre teatro y narrativa donde en el primero hay un uso más elevado de la razón mientras en la segunda, en la narrativa, un mayor uso de la intuición. La lectura de los tres libros permite ver, sin embargo, que intuitivamente o desde la intuición, Jaume Melendres construye, sabiéndolo o no, una teoría o práctica narrativa que se desarrolla y se sigue de manera casi idéntica en la mayoría de cuentos y que llega de manera plena y con una mayor complejidad en la novela *La dona sense atributs*. Dicho de otra manera, hay una estructura de composición (juego/contrajuego; acción/reacción) y un uso de determinados recursos narrativos que se dan como una constante en la mayoría de las narraciones y también en la novela. Melendres había fijado, intuitivamente o no, racionalmente o no, una “forma” y la sigue, consciente o inconscientemente, hasta el punto de que acaba por definir su estilo y su práctica narrativa y otorgarle su singularidad dado que de manera tan evidente y continuada no la encontramos en ningún otro autor.

Para explicarlo primero diseminamos unas palabras y después intentaremos un discurso de interpretación. Las palabras y los conceptos serían o podrían ser: distorsión, intriga, enigma, oculto, apariencia, ambigüedad, equívoco, paradoja, insólito, choque, contraste, sorpresa, inesperado, extraño, perplejidad, intensificación o simulación. El campo semántico de todas estas palabras está en las antípodas del de términos como transparencia, seguridad, lógica, evidencia, certeza, claridad, previsible, explícito o normalidad. En la tensión entre este dos campos semánticos encontramos la forma de la narrativa de Jaume Melendres que toma la base de todas las palabras del primer listado a partir de las cuales

construye y crea las situaciones y argumentos narrativos de sus cuentos y de la novela. Cuando Melendres dice a Rendé: «Tampoco puedo copiar modelos vivos de la realidad, me los tengo que inventar; por eso me sale un tipo de realidad que no es real, que no lo es tal como estamos acostumbrados a verla descrita», está introduciendo el concepto de distorsión sorpresiva de la realidad –quizás no estamos tan lejos de los espejos cóncavos y convexos– que nos aleja de un realismo mimético y nos sitúa ante otro realismo posible, no frecuente ni normal pero posible. Y eso es, sencillamente, una operación estrictamente literaria. Hay mucho juego literario en la narrativa de Melendres. Es a través de la ficción narrativa, del ingenio de la imaginación, que construye los argumentos donde lo insólito se convierte en posible pero no de una manera previsible. Hay una construcción de un claro artificio literario al servicio del descubrimiento de una situación imprevista. Hay un cansancio de un tipo de realismo transparente y la búsqueda de una manera de narrar que bordea las partes ocultas de la lógica. Melendres, en respuesta a un cuestionario de la revista (*Pausa.*) también hace una reflexión sobre el proceso de la forma y la escritura dramática que, en este momento, puede resultarnos útil: «Mi opción ideológica es el realismo, entendido como un desplazamiento poético de la realidad y no su reproducción –brutal o amable, no importa. No soporto los bodegones ni en pintura. Dicho de otra manera, conreo el realismo del floricultor, que es capaz de generar rosas extrañas» (1991, núm. 9/10).

Del primer listado de palabras, si todavía fuera posible una doble reordenación entre palabras con valor de fundamento y valor de recurso narrativo, podríamos decir que los fundamentos principales para imaginar una narración en la obra de Melendres son: intriga, enigma, apariencias, ambigüedad, equívoco, paradoja, o insólito y los recursos principales de construcción narrativa serían: distorsión, choque, contraste, intensi-

ficación o simulación. Unas situaciones narrativas que se identifican y surgen de los valores del campo léxico de fundamentos se articulan literariamente utilizando usos del campo léxico de recursos. Es, como hemos dicho, la forma y fórmula Melendres. Por lo tanto, si partía de intuiciones, la intuición puede tener, también, una lógica interpretativa que explica cómo la intuición también puede moverse por razones aparentemente ocultas pero que están en la base de las actitudes y de las decisiones que tomamos. Creemos que la práctica narrativa de Jaume Melendres no está demasiado lejos de la que acabamos de explicar. Solamente hay que añadir, para cerrar el círculo, que, como él mismo ha explicado, sus narraciones rehúyen cualquier sombra autobiográfica pero también cualquier sombra de lo que se ha llamado literatura social. Su narrativa describe relaciones personales dentro de una cotidianidad. Estas relaciones sociales ligan a menudo la relación entre hombre/mujer y, en algunos casos, con una clara historia de amor o los conflictos de las relaciones amorosas como en *La dona sense atributs*. Y al hablar de la relación entre dos personajes entramos de nuevo en el campo de los recursos porque, de forma narrativa, esta relación de dos podrá dar lugar a desdoblamientos, confluencias, intensificaciones, paralelismos, suplantaciones, ambigüedades entre personajes, todos los recursos que permitirán, como hemos dicho, situaciones «donde lo insólito se convierte en posible pero no de una manera previsible».

III. Los tres libros

Lo que hemos dicho de la “forma” Melendres surge de la lectura de sus tres libros con el propósito de señalar la unidad de tratamiento narrativo que explica e identifica la singularidad del autor. Los cuentos y la novela ejemplarizan lo que acabamos de decir y es su lectura lo que permite descubrirlo.

En la crítica que Josep Faulí hizo de la publicación de *Cinc mil metres papallona*, en el suplemento dominical del *Diario de Barcelona*, además de señalar la clara madurez del primer libro de narraciones del autor y de acabar con una afirmación orientadora diciendo que las narraciones «interesan más por el *cómo* que por el *qué*» –es decir, la forma, el tratamiento narrativo y el artificio literario que nosotros hemos intentado explicar–, hace una referencia al título del libro que también clarifica la actitud que tendrá que tomar el lector ante el tipo de obra que nos encontramos. Faulí, para mencionar la complejidad de lectura a la que a menudo nos somete el autor, cita una frase del cuento que da título al libro: «nadar, como quien dice, cinco mil metros mariposa, brutal y sin piedad» (p. 98). Nadar, brutal y sin piedad, cinco mil metros mariposa es o puede ser la metáfora del “esfuerzo” como actitud de lectura. Y esta complejidad de lectura se da en algunos de los cuentos de *Cinc mil metres papallona*. El autor, en la entrevista que le hizo Joan Rendé, nos confirma que los cuentos fueron escritos entre 1970 y 1974. También, como hemos dicho, su voluntad de huir de un realismo tradicional. Melendres buscaba un lenguaje propio, una manera de decir en un momento en que estaba en juego y debate en la literatura catalana o se empezaba a debatir el uso de la forma narrativa y que, en los años siguientes, contrapondría a tradicionalistas y textualistas y éstos a transformadores y transgresores. Y en algunas de las narraciones de este primer libro Melendres no está lejos del textualismo. Sobre todo la primera que escribió, *El cavall no és de cartró*, finalista del premio Joan Santamaría, y que ahora, al incorporarla en el libro, la reserva y la potencia como última narración que cierra el volumen. Pero la complejidad de lectura de este primer libro se atenúa en los siguientes. En *Un avió damunt dels vidres* y en *La dona sense atributs* las situaciones serán ambiguas y constantemente varían de foco y perspectiva, lo que proporciona suspense e interés por des-

cubrir el enigma y llegar al desenlace. Pero la descripción no tendrá la dificultad de comprensión que pueden llegar a tener algunos de los cuentos de *Cinc mil metres papallona*. Por lo tanto también hay una evolución entre los tres títulos pasando de un mayor artificio a una mayor transparencia. La complejidad lectora no estará tanto en el tratamiento y, sobre todo, en la descripción de la situación narrativa, lo que dificulta y obstaculiza la comprensión, como en la ambigüedad de la situación argumental que es lo que crea el interés del final.

1. *Cinc mil metres papallona, duplicidades, desdoblamientos, falsas identificaciones y manipulaciones del yo*

El tema del yo o la personalidad está constantemente presente en *Cinc mil metres papallona*. Pero es un yo desidentificado o problemático. Un yo en dispersión, abierto, que puede ser muchos yos posibles. Si la identificación del yo es el nombre, si el nombre otorga identidad al personaje y reconocimiento, si a través del yo accedemos a una biografía concreta, esta seguridad se rompe con el uso de una desidentificación y contraposición constante de personajes que tienen el mismo nombre. A pesar de la explicitación de detalles y de diferencias son biografías que se entrelazan y se confunden, hasta al punto de confundir quién es quién en la narración. En la última narración, *El cavall no és de cartró*, hay dos Juli Peracanta que se diferencian por su altura, metro noventa y metro setenta y tres, mientras cada uno mantiene una interlocución escrita, un epistolario, con Zoa y Estefania. La voz narradora, que es femenina, describe, a través de multiplicidad de planos y el cruce de todos los personajes el recuerdo de las relaciones. Duplicidad y desdoblamiento que se produce de igual manera en la narración que abre el libro, *Pinyó lliure*, donde dos ciclistas Joppe de Bustamante y Joppe pre-Bustamante, se reencuentran, años des-

pués, en una carrera para vencer a su histórico competidor, Luigi Roma. Asustados, los organizadores se encuentran con dos Bustamantes cuando sólo esperaban a uno, el real, el único, el auténtico que ahora ya no saben quién es de los dos mientras el público que sigue la carrera sólo ve a uno, el histórico Ferdinand Joppe. Finalmente los dos Bustamantes, también competidores entre ellos, habiendo vencido a Luigi Roma, se marcharán en pareja, primeros y juntos, pero no llegarán a la meta porque se equivocarán de camino.

Estas distorsiones del yo pueden tomar otras formas y pasar del desdoblamiento o duplicidad a la transposición o falsas identificaciones. En *Gin, Gina* un personaje femenino –Thöne– toma, sin quererlo, la personalidad de Gina, mujer de Claudi. Gina se marcha y abandona a Claudi, y sus amigos ven y reproducen en Thöne la personalidad de Gina. Y Thöne se encuentra viviendo una realidad que pertenece a Gina sin que ella haga nada por evitarlo. *Maquillatge* es otra narración donde, en este caso, hay un juego específico de manipulación de personalidad que es una falsa negación intencionada, un engaño asumido por los personajes, Fèlix (que se identifica con la marca de coches Morris), y la voz narradora (que se identifica con BMW). Para evitar conflictos entre ellos dan por muerta a Lídia, su doble amante, y así cada uno mantendrá su relación sin interferir ni inquietar al otro. Los dos asumen una falsa muerte y los dos asumen un doble engaño aparente porque cada uno sabe que Lídia está viva, pero un día aceptan y deciden que está muerta aunque viven la relación con ella pese a que entre ellos lamentan su muerte.

Son cuatro ejemplos claros de este juego de ficción/realidad que, centrados en la identidad del personaje, se fundamentan en situaciones equívocas donde “lo insólito se convierte en posible”. Este tratamiento diverso del yo explica el principal sentido del libro. Las otras dos, *Líquid* y *Cinc mil metres papallona*, complementan, con estrategias parecidas, la práctica narrativa de Me-

lendres. La primera con la descripción final de una situación de exceso y la segunda con la rebelión del personaje contra aquello que estaba previsto para los otros.

2. Un avió damunt dels vidres, *deshacer el secreto del enigma*

El propio Jaume Melendres en las entrevistas que siguieron a la entrega del premio explicaba la razón y significado que da a las narraciones y al libro que, no olvidemos, tiene como título completo *Un avió damunt dels vidres i altres narracions d'intriga*. A Rosa Piñol le precisaba que «todas las narraciones del libro tienen en común una intriga por resolver, de orden muy diferente en cada caso –policíaco, amoroso–, pero que se resuelven con una intriga. Es una narración del tipo de novela problema» (*Avui*, 8-7-1981). Y, a Narcís Mitjans, le confirmaba que: «De hecho, las cinco explican una historia de amor. Trata de las relaciones entre la gente, en dos narraciones se produce un delito, pero en todas hay un procedimiento soterrado para conseguir un propósito» (*Diario de Barcelona*, 14-7-1981). Son dos respuestas que nos describen un perfecto marco de interpretación y explicación del libro.

Antes, sin embargo, digamos lo que anteriormente ya hemos señalado. Entre el primero y el segundo libro hay un salto notable y una evolución evidente en beneficio de una mayor claridad expositiva. Hay una mayor narratividad. El juego narrativo no desaparece pero sí el artificio textual. Este proceso de cambio no está lejos del que siguieron otros autores en aquellos años, Coca, por ejemplo, a quien Melendres prologó dos veces y con dos prólogos diferentes (1978 y 1985). En *Selva i salonet*, un texto germinal en la narrativa del autor de *Sota la pols*, hay situaciones insólitas como la del primer cuento, *Un avió damunt dels vidres*, que da título al libro, pero en todo momento la discursividad narrativa es clara. Sorprende el juego de posibilidades que

los cuentos esconden y los desarrollos imprevistos que siguen, pero en ningún momento encontramos la complejidad de lectura de los cuentos del primer libro donde la descripción de la situaciones, a través del uso libre y ambiguo que se hacía de la lengua y de los recursos narrativos, tenía dificultades de interpretación. El enigma ahora se focaliza en la resolución del desenlace pero las narraciones describen un orden de exposición claro que construyen las razones que llevan al final.

Sorprenden los argumentos pero no el tratamiento narrativo que de ellos se hace. Hemos recogido las declaraciones de Jaume Melendres porque explican perfectamente la unidad que tiene el libro que fue escrito entre 1978 y 1981. Son historias de amor o que enmascaran el amor para que uno de los dos personajes consiga su propósito que, por otra parte, no siempre obtiene por las reacciones que la acción que ejecuta puede provocar en el otro o los otros. Así, en *Un avió damunt dels vidres* un personaje masculino mata a un diputado e intenta confesarlo a la policía esperando poder ir a la cárcel y encontrarse con su enamorado, Elio, que también está encarcelado. A pesar de ser el asesino, la policía, llevada por un exceso de celo y con situaciones del todo paródicas, le desmonta todos los argumentos y el asesino no es encarcelado. En *La sala d'aigües* (único cuento con terminología política), unos miembros del partido comunista a la espera de los resultados de unas elecciones, se reúnen en casa de uno de ellos y plantean el juego de una ducha en pareja mientras otro deberá retransmitirla a los demás. El juego de confusiones, posibles intercambios, renunciadas y posibilidades se rompe cuando se descubre que ha habido una manipulación de las papeletas para que salgan dos nombres concretos. En *L'home indefinit* un personaje "indefinido" consigue que su compañero de piso le deje la habitación, mucho mejor que la suya, porque quiere recibir a su prometida danesa, que llega a la ciudad, en las mejores condiciones posibles. El personaje "indefinido", poco a

poco, transforma la habitación hasta que el personaje "definido", al no llegar la prometida, sospecha que todo ha sido un engaño para conseguir la habitación. *Roma d'Amboise*, uno de los mejores cuentos del libro, esconde el propósito final del robo de un manuscrito de Leonardo del Museo de la ciudad de Amboise. El personaje femenino teje una red de equívocos y manipulaciones que el personaje masculino, con toda incredulidad, no acaba de entender ni descubrir hasta el final cuando otro personaje le explica lo que ha pasado y le hace chantaje para no denunciarlo a la policía. Finalmente, en *L'adulteri blanc*, el último cuento y cuento puente con *La dona sense atributs*, una misteriosa dama con una flor se presenta en el entierro de un personaje, Gustau. Su mujer y su tía piensan en la posibilidad de que sea la amante del muerto. Pero quien verdaderamente tiene un amante es la mujer viuda. El sentido de culpa la lleva a investigar el posible adulterio de Gustau para neutralizar el suyo con el doctor que cuidaba a su marido a quien acaban de enterrar. La misteriosa dama del cementerio es la mujer del doctor y con su acto, conociendo la relación entre su marido y la ahora viuda, está enterrando su amor por su fracasado matrimonio.

Son simples descripciones de argumentos que si bien pueden señalar su originalidad no pueden reproducir el juego literario de ambigüedades, equívocos, intrigas o la construcción creciente del clímax narrativo hasta el punto final de la historia que muestran la habilidad narrativa del autor y que confirman la expresión antes recogida de ser también un «hábil y brillante outsider» en el campo narrativo. Y si estos libros son importantes, probablemente la pieza mayor es *La dona sense atributs* escrita en colaboración con Joan Abellan. Lo es porque la extensión puede permitir un juego más profundo, una intensificación de muchos de los recursos utilizados en los cuentos. Pero también porque introduce un tema y una idea que no podemos ignorar ni despreciar. Y nuevamente me remito a unas palabras

que pronunció mucho antes de la redacción de la novela, lo cual confirma que su germen venía de lejos y, como creemos y hemos dicho, permite pensar que el antecedente de la novela sea el último cuento de *Un avió damunt dels vidres, L'adulteri blanc*. Me remito, otra vez, a la entrevista que le hizo Joan Rendé en julio de 1981 con motivo de la recepción del premio por el segundo libro de narraciones. En la parte final de la entrevista, cuando hablan de los cuentos, comenta cómo las apariencias de las cosas conforman muchas de nuestras actitudes y comportamientos. Y acaba con una sentencia a tener en cuenta: «Las apariencias son un elemento tranquilizador, son el orden». Es del todo cierto. Las verdades se pueden ocultar en apariencias falsas mientras la apariencia conforma la verdad externa. La falsedad de las apariencias da una imagen falsa y equivocada de la realidad pero fija y establece un orden social que domina en la relación entre personas, países y sociedades. No hay que remitirse a la crisis económica actual y mundial que ha sido el fruto de la ficción y ambición de un capitalismo desbocado y de la apariencia falsa de que todo era posible. La realidad sucumbía ante la ficción de la apariencia. Jaume Melendres no entra en ningún análisis social en ninguno de los tres libros que analizamos, pero hace confluir el conflicto entre realidad y apariencia en la relación entre las personas que es, como hemos dicho, el tipo de relación que muestra en su obra narrativa. Y lo hace en la novela que, conjuntamente con Joan Abellan, ganó el premio Prudenci Bertrana 1989.

3. *La dona sense atributs o el juego de la apariencia y de la verdad*

Como obra de doble autoría, *La dona sense atributs* surge de una propuesta de juego literario entre Jaume Melendres y Joan Abellan. El propósito inicial –que todavía no permitía imaginar una futura y posible novela– era cruzar unas cartas entre los dos

comentando aspectos diversos de su interés. Eran dos personalidades diferentes que se escribían y, de alguna manera y sin preverlo, estaban dando voz a la personalidad de Mat y de Júlia/Agnès. Cuando se percibe esta realidad literaria se reformula el proyecto, se construye el argumento, se adaptan las cartas y se escribe la novela. El resultado es *La dona sense atributs* que hoy pueden leer. Una novela epistolar donde reencontramos y se intensifican muchos de los recursos que hemos hallado en los dos libros de cuentos: ambigüedad, suplantación, simulación, ocultación, desdoblamiento, duplicidad, engaño, equívoco, paradoja, intriga, enigma, etc. Todo en función de un relato que se construye sobre unas falsas apariencias que esconden una verdad que solamente conoce una de las partes (ella) y que conduce a un final imprevisible y, también, abierto.

Mat, un periodista que entrevista a grandes personajes del mundo de la cultura y el espectáculo –las referencias teatrales están presentes–, recibe una carta de una lectora, Agnès Alvir, reconociendo su trabajo y preguntando por su identidad de género, dado que en sus artículos Mat nunca ha introducido ninguna identificación que permita deducir si es hombre o mujer. Mat, inconsciente del hecho, observa que es cierto y falseando la realidad le contesta a Agnès Alvir diciendo que es una mujer. La relación epistolar entre los dos queda abierta. Y más cuando sabemos que detrás del nombre de Agnès Alvir se esconde el de Júlia, la mujer de Mat. Júlia/Agnès intrigada y dolida por la suplantación de género de su marido continúa el juego epistolar para saber el motivo de la suplantación y hasta dónde puede llegar. Éste es el juego constante de ambigüedad, simulación y engaño que construye y muestra la novela. Cada personaje elabora un pasado falso que liga con cada una de las dos personalidades ficticias. Sobre todo Mat que debe construirse un cuerpo y un pasado de mujer.

La ambigüedad de la situación y que sólo uno de los dos personajes conozca la verdad

permite imaginar todos los equívocos que entran en juego. Agnès/Júlia puede explicar por carta a Mat, a su marido, que tiene un amante, August, lo cual es cierto. También la posterior ruptura. Mat piensa que si Agnès tiene un amante quiere decir que hay un marido –que es él sin saberlo– y, que, por lo tanto, es una mujer casada. Agnès/Júlia convoca a Mat a una cita a la cual sabe que no acudirá. En casa, como Júlia, vivirá la reacción de Mat ante la no comparecencia de Agnès. Finalmente Mat le confiesa a Agnès que es un hombre. Ésta quiere saber si está casado. Mat contesta que sí y a partir de este momento Júlia/Agnès quiere saber qué piensa exactamente Mat de su matrimonio, qué piensa de ella. Entramos en el momento de la gran verdad. Júlia/Agnès domina la situación, Mat ignora que está escribiendo a su propia mujer. Es así como Júlia/Agnès sabe qué piensa de ella y de su matrimonio. Una cita última entre Mat y Júlia donde él quiere comunicarle que la deja por (la desconocida y ficticia) Agnès sella el final. Un final abierto donde el suicidio de Júlia se pasea por la última frase.

Como en los cuentos, la síntesis del argumento no puede transcribir toda la complejidad del proceso, la alternancia de los cambios, la progresión del discurso, las sentencias que traban y definen las posiciones y pensamientos de Mat y Júlia. Júlia ha sido quien ha movido los hilos de todo el artificio y quien al final puede pronunciar «Mat sólo se enamoraba de ficciones», porque Agnès es una ficción epistolar surgida de ella misma que acaba por destruirla a ella y su relación con Mat. Podemos decir, si queremos, que, desde el inicio, *La dona sense atributs* es la crónica de un final anunciado porque hay una clave escondida en el apellido de Agnès Alvir, apellido que leído al revés es “rival”, lo cual ya anuncia las consecuencias funestas que la presencia de Agnès, personaje ficticio, tendrá en la resolución final. Como así ocurre. Júlia, que posee el secreto, podría descubrir la realidad a Mat. Está a punto de enseñarle las cartas que ha recibido de él y que pondrían

la verdad al descubierto pero no lo hace. Y asume las consecuencias. Ella, como Júlia, ha perdido los atributos de mujer ante Mat, que no la reconoce como mujer casada y como Agnès también es una mujer sin atributos porque Mat no la ha llegado a conocer y, por lo tanto, no la ha podido construir como persona porque sólo es una ficción en la vida de Mat. Los dos personajes han construido una relación sobre suplantaciones, falsas identidades y apariencias que cuando para uno de los dos, Júlia, se hacen evidentes y se vuelven realidad les destruye a uno y al otro. Desapareciendo Júlia la relación se rompe.

Por todo lo que acabamos de señalar, no es difícil asumir lo que decíamos al inicio. La obra narrativa de Jaume Melendres es breve, sólo tres libros, pero no es en absoluto menor. Temáticamente se centra en las relaciones interpersonales de tipo muy diverso –es el *qué* al que se refería Josep Faulí en el artículo que hemos mencionado– pero estas relaciones están sometidas a un hábil juego de uso de las formas narrativas –es el *cómo* que certificaba Faulí en el mismo artículo– que focalizan el interés en la construcción y desarrollo literario del argumento y la situación narrativa que leemos. Es un hábil juego de artificio literario y en la ejemplificación de este juego encontramos la “forma” y “fórmula” Melendres que es lo que, en último término, proporciona una singularidad específica y concreta a esta obra narrativa.

Jaume Melendres, poeta

Feliu Formosa

Institut del Teatre

La doble espera de l'aigua i tu es la única incursión de Jaume Melendres en el mundo de la lírica. El libro ganó el premio Salvat-Papasseit en 1964 y fue editado en 1967, cuando Melendres ya había iniciado su carrera de dramaturgo con *Defensa índia de rei*, escrita durante el verano de 1966 y galardonada aquel mismo año con el premio Josep M. de Sagarra. Tuve el placer de formar parte del jurado que le concedió este galardón, junto con Joan Oliver, Antoni Mirambell, Enric Dachs y Frederic Roda, todos ellos miembros destacados de la Agrupación Dramática de Barcelona. A raíz de la concesión de este premio, tuve ocasión de conocer personalmente al autor, que, por lo que recuerdo, se había licenciado en ciencias económicas y residía en París. Como en el caso del libro de poemas, la pieza teatral de Melendres tardó en subir al escenario (1971) y en ser editada (1975). Jaume, mientras tanto, ya había ganado el premio Josep Aladern de Reus con *Meridians i parallels* (1971), cuya edición (1977), tuve el placer de prologar, y había escrito un par de libros de relatos, *El cavall no es de cartró* (1973) y *Cinc mil metres papallona* (1975). Todavía reincidiría en el género narrativo con *L'avió damunt els vidres* (1981). Se trata, pues, de unos años durante los cuales Jaume cultivó tanto el teatro como la narrativa, después de haber escrito, a los poco más de veinte años, un libro de poemas. La poesía, como primer medio de expresión de un autor que inmediatamente se lanzaría a cultivar otros géneros, y muy especialmente el género dramático, se puede interpretar como una búsqueda de la propia voz, como un ejercicio previo al inicio de una trayectoria que enseguida abandonaría la lírica, sin abandonar, sin embargo, un fuerte componente poético que nos permite relacionar el lenguaje de *La doble espera de*

l'aigua i tu con el de *Defensa índia de rei*, una pieza que «algunos críticos han incluido, acertadamente, dentro de la corriente estético-ideológica expresionista», en palabras del propio autor, que en alguna otra ocasión afirmó haber redactado su texto desconociendo cualquier precedente de dicha corriente.

Diría que en *La doble espera de l'aigua i tu*, junto con otros aspectos susceptibles de un análisis más a fondo —¿simbolismo?, ¿vanguardia?—, hay también cierto componente “expresionista”. Dentro de esta primera etapa, que va desde 1964 hasta el inicio de los años ochenta, antes de que Jaume iniciara la colaboración con Joan Abellan en otros textos de creación, se pueden rastrear ciertos elementos comunes, lo cual no es de extrañar en un autor que presenta una fuerte personalidad y unos rasgos estilísticos que lo hacen inconfundible. Jaume habla de una evolución que, en el campo del teatro, le conduce a unas fórmulas más bien “brechtianas”, como hago constar en mi prólogo a *Meridians i parallels*, sin renunciar, por otra parte, «a fórmulas imaginativas propias de la vanguardia». Estas reflexiones me sirven para situar la obra lírica de Jaume como precedente de los cambios y de la evolución posterior, que se decantaría no sólo hacia la dramaturgia sino también, como es bien sabido, hacia la práctica teatral y la docencia. En el mencionado prólogo, intento definir la personalidad de Jaume con estas palabras: «Melendres es apasionadamente racional y racionalmente apasionado, uniformemente diverso y diversamente uniforme, al mismo tiempo seguro de él mismo y lleno de dudas, imaginativo y rigurosamente aferrado al hecho inmediato, al dato concreto; es, en definitiva, una de las vocaciones de escritor más claras con la que contamos, que ha tomado como soporte el rigor científico del economista».

No son infrecuentes los creadores literarios que entran dentro del mundo de la escritura a través de la poesía, un género que abandonan para pasar a la narrativa o/y al

teatro. Estas “tentativas” iniciales o iniciáticas caen después en el olvido y no son tomadas en consideración cuando se hace balance de la obra de los autores en cuestión. En el caso de Melendres hay, sin embargo, un par de hechos significativos: *La doble espera de l'aigua i tu* aparece en la colección «Els llibres de les quatre estacions», de Editorial Ariel, en compañía de Salvador Espriu (*Aproximació a tres escultures de Subirachs*), Gabriel Ferrater (*Danuces pueris*, su primer libro), Marià Manent (*La ciutat del temps*), Josep Palau i Fabre (*Vides de Picasso*), Joan Teixidor (*Per aquest misteri*) y Felip Cid (*Sonets del zoo*). Y seguirán dos libros que, como el de Jaume, fueron galardonados con el premio Salvat-Papasseit: *El gos*, del médico poeta Joan Vergés, que, por cierto, en 2009 fue poeta de honor de la Setmana de poesia de Sant Cugat del Vallès, y *Vint poemes civils*, primer libro de Francesc Parcerisas, con el cual iniciaba una fructífera y ampliamente reconocida carrera poética. El libro de Jaume fue, pues, acompañado de figuras de primera línea de la poesía catalana que ha perdurado. Cuando en 1967 aparece *La doble espera de l'aigua i tu*, tres años después de haber recibido el premio, Melendres escribe una breve introducción al libro donde dice: «Desde entonces, superando inercias primordiales, las cosas han cambiado tanto por fuera como por dentro, y se han producido ajustes, se ha seguido escribiendo y se ha seguido leyendo». El autor es, pues, fiel a la “clara vocación de escritor” de la que he hablado con anterioridad.

Curiosamente, como el libro de Parcerisas, *La doble espera de l'aigua i tu* consta de veinte poemas. Parcerisas, tres años más joven que Melendres, gana el premio un par de años después, más o menos a la misma edad que Jaume, y la juventud de ambos autores, situados en un momento determinado de la evolución de la lírica en nuestro país, los emparenta en algunos aspectos, pese a las diferencias que también detectamos. En la poesía de Melendres, me parece ver un cierto “expresionismo” con claras

derivaciones hacia la vanguardia, unas derivaciones que también acompañan de alguna manera la poesía, más claramente “realista”, de Parcerisas. En el uno y en el otro encontramos versos repetidos en los inicios o finales de las estrofas o bloques de sentido, tendencia a la enumeración, la repetición y la acumulación caóticas propias de la poesía contemporánea. Pienso, de todos modos, que la poesía de Melendres, quizás por haber sido creada en una situación de independencia del marco en el que se producía la lírica catalana del momento, es bastante inclasificable.

Uno de los temas recurrentes del libro es el amor, o mejor dicho, la presencia y la necesidad de la mujer, de la compañera: muchos de los poemas acaban con esta referencia a *ella*. Después de hablar de su relación con el paso del tiempo, la cotidianidad, los objetos y las diversas realidades que lo rodean, el poeta se apoya en la presencia de *ella*.

Yo entré en las naves de los almacenes del
tiempo
y encargué
días y años de vivir contigo.

O bien:

Y el tiempo que pasa como un anillo que
te llevo.

Uno de los poemas más logrados, «Primeres definicions de mitjanit», acaba con un contundente «Ven aquí», después de que el poeta ha hablado del tiempo, de la muerte, del canto, de la luz, del hombre... El amor, pues, tratado con bastante discreción y asumiendo la necesidad de la compañía del otro, de la compañera en este caso, está presente en muchos de los poemas del libro.

Uno de los aspectos más característicos de *La doble espera...* es la manera en que el autor estructura el poema, más por bloques de sentido que recurriendo a soluciones métrico-rítmicas. Así, a la manera de algunos poemas de Mallarmé, Melendres recu-

rre a soluciones tipográficas propias de cierta poesía contemporánea: los versos se distribuyen por la página jugando con los márgenes, escalonándose y dejando espacios en blanco para recalcar algún verso especialmente contundente. Esta manera de proceder condiciona también el uso de la metáfora, que se puede emparentar con la vanguardia o el surrealismo por su búsqueda arbitraria y su “automatismo”, aunque, en sus mejores momentos, alcanza una fuerza sugeridora innegable, como en el poema «Coses i l'home mort», uno de los mejores del libro, donde dice:

La mujer que se acerca al hombre muerto
que ama
y le da el primer beso sin respuesta,
también se cubre con un vestido,
con un nuevo pelo sin respuesta.
Baja la noche encima de ella,
sin decir nada camina hacia el mar.

Está allí donde tú caminarás el día de tu
muerte.

Con *La doble espera de l'aigua i tu*, es evidente que Jaume buscaba su voz, iniciaba una exploración en el lenguaje que, en algunos monólogos de *Defensa índia de rei* recoge varios de los recursos y estímulos de su libro de poemas, alcanzando al mismo tiempo una fuerza dramática que la obra ha mantenido con el paso de los años, como he podido comprobar con sorpresa en una relectura reciente. Seguramente, *La doble espera de l'aigua i tu* no verá una reedición, pero no hay duda de que sus versos son, en palabras de su autor, «una respuesta –consagrada por la tradición, eso sí– en un mundo de respuestas posibles, y que lo único realmente interesante es que la respuesta esté».

Junio de 2010

La producción dramática de Jaume Melendres

Pere Riera

Defensa índia de rei, o la inesperada llegada del joven autor

Jaume Melendres hizo un inesperado aterrizaje sobre la llanura del teatro catalán de mediados del siglo pasado con la presentación de un ambicioso texto que le colocaría directamente en la cima de la dramaturgia catalana de aquel entonces. Corría el año de gracia de 1966 y *Defensa índia de rei* recibía el premio Josep M. de Sagarra, tres años después de que Josep M. Benet i Jornet iniciara la historia de este galardón a resultas de la obra *Una vella, coneguda olor*. Joan Oliver, Antoni Mirambell, Enric Dachs, Feliu Formosa y Frederic Roda fueron los miembros del jurado que reconocieron las virtudes de una pieza que en términos estructurales y poéticos nos recuerda levemente a *Woyzeck* de Georg Büchner: un drama de estaciones, un friso de escenas, situaciones y momentos recorridos por un solitario anti héroe que sufre los efectos de una personal revolución involuntaria; el protagonista de la obra de Melendres ve invertidos sus principios y termina creyéndose las inverosimilitudes que él mismo, en un inicio, intentaba esquivar invariablemente. El héroe se convierte en tirano, envenenado por las pruebas de una vida agresiva y agresora de la que resulta casi imposible salir indemne.

En la presentación inicial de hechos y gente, la obra nos muestra a Jan, el hombre al margen; aquel que ha deseado quedarse al abrigo, manteniéndose lejos de los efectos perniciosos de la guerra, de un conflicto fratricida, protegido por los cuatro márgenes de su casita en plena campiña, escoltado por su esposa que se inquieta de continuo con la posible llegada de los soldados. Pero llegan; los soldados llegan y con ellos un Maestro de Armas que, a modo del te-

rible Mefistófeles, arrancará a Jan de su guarida para que viaje hasta las entrañas del miedo y la destrucción. Un montón de tretas criminales y tramposas obligan a Jan a seguir los pasos de un malvado personaje que en última instancia lo utiliza, no tanto para corromperlo como para cazar a su propio hermano: el verdadero enemigo. De este modo, como expresa Feliu Formosa, «el héroe solitario pasa por una serie de situaciones de prueba (“estaciones”, como dirían los expresionistas alemanes), a través de las cuales un personaje que representa a la sociedad de la lucha de clases (el Maestro de Armas) intenta convertirlo (a Jan) en un traidor a los suyos, que son los de abajo».¹

Melendres se da a conocer, por tanto, con un drama bélico y político de considerables proporciones. Su ambición temática es extraordinaria y su riqueza poética, incuestionable. Un hasta entonces doctorando en economía daba el salto a la dramaturgia sorprendiendo a propios y extraños con un texto difícil de equiparar a cualquier texto de los que la literatura dramática catalana había producido hasta ese momento. La sorpresa fue enorme y su bienvenida, a la fuerza, entusiasta. El tiempo y las circunstancias, sin embargo, relativizarían el furor con el que apareció en el universo del teatro catalán este autor nacido en Martorell, que muy pronto pagaría las prendas de una situación cultural y política convulsa que entorpecería sistemáticamente las expectativas de ver sus textos escenificados.

***Meridians i parallels*, o la alargada sombra de Brecht**

A pesar de todo, la vena del dramaturgo incipiente no desfallecería. *Meridians i parallels* sería la segunda obra escrita por Melendres en el año 1970, con la que conseguiría el premio Josep Aladern, de Reus. Un drama compuesto de nuevo por una enorme complejidad. Un crisol de temas y personajes que, como en *Defensa índia de rei*, se emparentaba necesariamente con los

estilemas propios del teatro épico brechtiano. Melendres, poeta y traductor, y hasta entonces tangencialmente próximo a las artes escénicas, sorprendía por segunda vez con la presentación de una obra de factura precisa, compleja y vibrante. Una obra claramente política: escondidos bajo topónimos poéticos y alusiones relativamente equívocas, el lector encontraba referenciados en ella a todos y cada uno de los insignes protagonistas del momento histórico que atravesaba el país a mediados de siglo pasado. La voluntad del autor parece poner indiscutiblemente en cuestión todas las contradicciones generadas por un conflicto bélico irresuelto en cierta medida, del que es víctima una sociedad escindida, repleta de individuos también escindidos incluso *malgré lui* (*eux*). No le mueve sólo «el deseo de denuncia y de transformación», como indica Feliu Formosa en el prólogo de la obra, «sino que mezcla este deseo con la lucha consciente y consecuente para encontrar una fórmula personal que no deje fuera ninguno de los recursos formales de la tradición escénica europea de los últimos años (expresionismo, vanguardismo, realismo, y otra vez brechtismo)».²

La alargada sombra de Brecht se extiende indefectiblemente por las páginas de estos *Meridians i parallels*. Personajes como el de la Nena Immaculada nos remiten directamente a Joana Dark, la protagonista de *Santa Juana de los Mataderos*. La acción de la obra se desarrolla en un país cuyo nombre nunca conocemos, vecino de Santiamén, este sí, territorio ficticio que fácilmente reflejamos con la España opresora. Guntram, el caudillo de Santiamén, somete en todo momento a sus vecinos, tanto en términos económicos como culturales y políticos. Es necesaria, por tanto, la figura de un héroe todopoderoso, capaz de enfrentarse a los abusos del dictador. El elegido será Morats, de la estirpe de los Morats, un exaltado y soberbio joven que se auto-proclama valedor de la patria, esa misma patria de la que ha estado ausente durante años y a la que regresa con la pretensión de libe-

rarla. Y para hacerlo, no tendrá más remedio que llegar a algún tipo de acuerdo con el magnate James Marshall, su propio suegro a su vez, amo y señor de la producción internacional de latas de conserva, –cuyo nombre nos recuerda curiosamente al del senador americano George Marshall, ideólogo del famoso plan con el que comparte nombre y con el que Estados Unidos incentivó la recuperación de una Europa devastada por la Segunda Guerra Mundial.

En el contexto de una trifulca identitaria y económica, Melendres ofrece desde la perspectiva de un montón de personajes la visión marxista de los valores sociales y nacionales, la óptica de los defensores de la oligarquía política y el monopolio, y la de todos aquellos que creen y enarbolan la causa de la revolución. El conjunto de personajes es numerosísimo, y las historias de unos y otros se trenzan endiabladamente para ofrecernos un minucioso mosaico, una rica panorámica de todos los posicionamientos humanos ante una situación política y social crítica y misérrima. Una pieza, por tanto, en cierto sentido inconmensurable, que hasta hoy no ha sido puesta en escena, sea por su ineludible complejidad, sea –en el momento en el que Melendres la escribió– porque difícilmente habría podido evitar el miedo y la tijera de la censura.

***El collaret d'algues vermelles,* o las trampas del amor**

A cuatro manos, con Joan Abellan, cómplice inseparable en la biografía profesional de Melendres, escribirían en el año 1978 *El collaret d'algues vermelles*, una delicada pieza inspirada en la novela *Manon Lescaut* (1753) del Abate Prévost. Con este texto ganarían el Premio Ciutat de Granollers, al que optaron presentándose bajo seudónimo. En el prólogo de la edición de El Galliner, los autores reconocen que la lectura de la obra entre sus coetáneos despertó algunos aspavientos. Y es que hasta entonces, tanto uno como otro habían sido cataloga-

dos como discípulos directos y embajadores con solera en nuestro país del gran paradigma: Brecht. ¿Qué platos rompían este par de autores con una obra en cierta medida extemporánea?

En definitiva, con *El collaret*, Abellan y Melendres rompían con los principios indisolubles del teatro épico y político, y se dejaban llevar por una historia de ascendencia romántica, basada a la vez en una intensa trama de amores y desamores más o menos procaces, escrita por un cura francés del siglo XVIII. La obra, ambiciosa en su estructura y universo narrado, y con unas dosis de lirismo y melodrama bastante elaboradas, se aleja por tanto de cualquier pretensión didáctica. Nos encontramos ante la sucesión imparable de tránsitos y desgracias a las que se ven librados los dos protagonistas de un *amour fou*: Beatriu y Albert, sosias de la propia Manon Lescaut y su enamorado Des Grieux, –a su vez parientes directos de los futuros Margarita Gautier y Armand Duval. ¿Por qué motivo Abellan y Melendres no inventan una historia original? ¿Por qué hurtan deliberadamente un argumento ajeno, con casi trescientos años de antigüedad? En palabras de los propios autores, sus razones obedecen a la escasez endémica de dramaturgos oriundos con el suficiente ingenio; mal que creen compartir: «por qué razón, en vez de ser “originales” e inventar una nueva historia, hemos pedido asilo a una ficción inventada por otro. Pues bien, dejando de lado la probada vocación vampirizadora del teatro, podríamos aludir también a una real dificultad de los dramaturgos catalanes a la hora de inventar historias. Se trata, probablemente, de una situación circunstancial, ligada a la evolución de la sociedad, a su transformación política y cultural».³

No se abstienen, a continuación, de realizar la radiografía que determina –a tenor suyo– el estado de salud de los autores catalanes en activo por aquel entonces: «el fenómeno es general. Repasemos la nómina, sino: el largo silencio de Jordi Teixidor (el más profesionalizado de los dramatur-

gos catalanes), la larga siesta de autores como Xavier Romeu, Ramon Gomis, Alexandre Ballester. Otros siguen escribiendo, claro. Pero Josep M. Benet i Jornet o reincide en sus viejos, conocidos temas o, en su última obra, *Descripció d'un paisatge*, se refugia en un argumento inventado por un griego, difunto desde hace siglos. Salvador Espriu vuelve a copiar, con la caligrafía que le es propia, el viejo mito de *Fedra*. Y hace lo mismo, en lengua castellana (pero siempre desde Cataluña), Ramón Gil Novales». La conclusión final no puede ser más categórica y desalentadora: «No. No sabemos inventar historias. O no nos atrevemos. Y tal vez no hay nada malo en ello». Con esta serie de aseveraciones justifican los autores los motivos por los que han “vampirizado” conscientemente el argumento del Abate Prévost. Un argumento amoroso, apasionado. Una historia de amor materializada incluso a riesgo de parecer inoportunos, ya que en el momento en el que la obra fue concebida, –a opinión de sus autores–, el teatro catalán no era especialmente proclive a la producción y disfrute de este tipo de tramas: «el teatro catalán contemporáneo (1978), por causas ajenas a su voluntad consciente, ha proscrito de los escenarios uno de los aspectos más absorbentes y apasionantes de la actividad humana. Su resultado es también que, hoy, a los actores (como a los autores) les cuesta mucho menos decir públicamente “la empresa ha declarado el *locout*” que “te quiero”».4 He aquí la necesidad de Melendres y Abellan de abandonar momentáneamente el teatro reivindicativo y penetrar sin fisuras en la épica de los asuntos del corazón.

Nos referíamos a la ambición narrativa de un texto que se estructura en tres grandes actos, cada uno de los cuales transcurre en espacios y tiempos suficientemente diferenciados: el relato se inicia en la ciudad de Barcelona, a finales del siglo XVIII. El joven estudiante Albert de Comes se afana por el amor de la joven Beatriu, a su vez requerida por el Corregidor, un viejo avaro con el que ella está dispuesta a huir para disfrutar de

todo tipo de prebendas. La acción se complica a medida que el apasionado Albert se las ve y se las desea por los favores de Beatriu, mientras ella nunca deja de aparecer dócil ante las muestras de afecto de unos y otros. Finalmente tomada por prostituta, Beatriu se verá obligada a embarcar en un barco que la llevará –junto con un buen número de meretrices– hacia las Américas. Allí tendrá ocasión de celebrar un buen matrimonio con un acaudalado colono que, a cambio de atenciones y calor, la convertirá en una dama respetable. Albert, exaltado polizón, subirá al barco a escondidas y seguirá a su amada a través del océano. De este modo, el segundo acto de *El collar* se desarrolla curiosamente en la cubierta de un barco que zarpa con un montón de caballeros, marineros, un clérigo y un equipo de putas. Un nuevo pretendiente de Beatriu, el joven Ermengol, se convertirá en el nuevo antagonista del desesperado Albert que pasará todo tipo de penurias para seguir el rastro de su enamorada. El tercer y último acto de este laberinto de pasiones, traiciones y secretos de alcoba tiene lugar en las colonias americanas; concretamente en la Nueva Barcelona. Finalmente los amantes han llegado a los mares de coral, aquellos que han de nutrir a Albert de las algas rojas con las que podrá confeccionar el collar que en tiempos pasados prometió a la bella Beatriu. Pero los encantos de la hembra despiertan de nuevo la pasión de un nuevo macho: en este caso, Gustau, el hijo del Gobernador. Beatriu y Albert malviven haciéndose pasar por nobles inquilinos, mientras se hunden en la miseria. Y ella ve en Gustau la posibilidad de salir del pozo, para desgracia –una vez más– del cornudo Albert. El débil estado de salud de Beatriu, con esa pequeña tos que arrastra desde los inicios, síntoma inefable de una tisis largamente anunciada, sumado al espanto general que produce el duelo a muerte entre Albert y Gustau, acabará con la vida de la protagonista en brazos de su amado; –el mismo fin de Manon y la dama de las Camelias.

Un texto neto y preciso, con una altura

literaria excepcional. El lector no puede evitar encontrar referentes directos con los grandes dramas románticos de Schiller o Goethe, incluso de Dumas o del propio Duque de Rivas. Curiosamente, no encontraremos en ninguna otra pieza de Melendres una tesis argumental tan tozudamente anclada en las pasiones amorosas –a excepción tal vez de su último trabajo, *El jardí de dones*–, y tampoco paladaremos –como en este caso– en sus diálogos el gusto por concretar en las palabras de los personajes el hilo de una trama que sabe conjugar el relato de aventuras con el melodrama más inflamado. En *El collaret d'algues vermelles* se produce un puñado de afortunadas *liaisons*: tanto desde el punto de vista compositivo como en el temático y poético. Y de entre todas las alianzas, una muy apreciada: la de dos magníficos dramaturgos, jóvenes y tenaces, que sumaron esfuerzos para servirnos una de las piezas más extemporáneas y preciosistas del teatro catalán de los años setenta.⁵

Terror i misèria del primer franquisme, o el teatro didàctic

En el año 1983, de nuevo a cuatro manos, Melendres escribiría junto con José Sanchis Sinisterra tres piezas cortas con la finalidad de servir como material escénico para jóvenes escolares; el título: *Terror i misèria del primer franquisme*, en alusión/homenaje directo a la obra *Terror y miseria del tercer Reich*, de Bertolt Brecht. A la propuesta de Sanchis, –promotor de la iniciativa–, Melendres se aviene de buena gana y elabora tres escenas que él mismo reconoce «no se parecen a las escritas por mi amigo», en referencia a las cuatro que produciría el coautor. El contexto de la obra está bien claro: la posguerra española. Y si existen elementos concomitantes entre las piezas de ambos dramaturgos, el propio Melendres osa justificarlo en la misma nota previa: «sin ponernos previamente de acuerdo, ambos hemos coincidido en algo: nos hemos

decantado –quizá era previsible– hacia el bando de los perdedores, pero no diciendo que ellos eran los buenos, sino intentando mostrar que la guerra no se había terminado, que la resistencia continuaba». Una posguerra que por motivos generacionales ellos mismos conocieron en su primera juventud:⁶ «Hemos intentado mostrar algo de lo que fuimos testigos: que el deseo de libertad empezó a manifestarse tímidamente pero enseguida».⁷

A diferencia de las escenas de Sanchis, que se adentran en el terreno del drama, Melendres opta por la comicidad. Él mismo indica que «en grados y momentos distintos, deben hacer reír. Y, si puede ser, sin banalizar la situación». De este modo, *L'autarquia ben entesa* presenta una situación doméstica que se desarrolla siguiendo las marcas de un sainete costumbrista «al estilo del *Quim Federal*, de Espriu»; un trasnochado falangista somete a su esposa exigiéndole todo tipo de sacrificios y sumisiones mientras él está inmovilizado por una herida en el brazo. La visita de unos astutos vecinos pondrá en crisis la paciencia de unos y otros, y en un último acto de mesianismo patriótico, Antòniu pondrá a la mujer entre las cuerdas y finalmente ella, como una Nora mediterránea, saldrá por la puerta dejándole pasmado y con las sábanas empapadas de camomila. Como reconoce el autor, «se trata de una escena con gags –verbales y visuales– que, además, encuentra en el gag final su sentido –su mensaje».

El preu de la gespa es posiblemente la más inquietante de las tres piezas. Aparentemente nos encontramos ante una típica tensión social entre el hombre de pueblo, –el campesino del Delta–, y la joven ingeniera urbanita que conoce todos los tecnicismos pero ignora absolutamente las causas de orden atávico que mueven el mundo. Ella se ha trasladado al campo para estudiar diferentes variedades de césped, por tanto debe pisarlas todas. Pero los céspedes, los campos, las semillas cultivadas bajo la tierra fértil esconden un montón de secretos inimaginables para la Chica. Y es que si la

hierba crece con tanto esplendor no es porque recibe en mayor o menor medida los efectos de la “fitotoxicidad”; no tiene demasiado sentido que se plantease si elige «un abono inorgánico, o mineral / de un solo fertilizante, o compuesto», para estimular «la floración y el desarrollo de la semilla». Si la hierba crece tanto, y tan bien, es fundamentalmente porque, como remarca el Campesino: «aquí debajo hay doscientos muertos». Doscientas víctimas de un pelotón de la Guardia Civil que dispersó hace doce meses a los manifestantes de una huelga general:

CHICA: Los periódicos no dijeron nada.
 CAMPESINO: No.
 CHICA: Ni los manuales de agronomía.
 CAMPESINO: Eso no lo sé.
 CHICA: Pero el año pasado era 1956. No son muertos de la guerra, como usted ha dicho.
 CAMPESINO: Sí, señorita. La guerra aún no ha terminado.

La pieza que cierra esta terna es *L'anarquista al paradís*, un diálogo sostenido, sin demasiada acción escénica: un matrimonio sentado en el poyo mientras esparce pienso para las gallinas. Hablan de todo y de nada, y hombre y mujer se entretienen haciéndose vacilar mutuamente mientras devanan el hilo de una conversación aparentemente banal y sin secreto. Discusiones peregrinas sobre la derecha y la izquierda, y los infinitos equívocos que puede plantear el hecho de decidirse por babor o estribor en función del punto de vista desde el que se contemplan:

MARIDO: Tu crees que echas el maíz a la derecha y a la izquierda. Pero quizá lo echas a la izquierda y a la derecha.
 MUJER: ¿Qué dices?
 MARIDO: ¿Tú no sabes dónde tienes la derecha y la izquierda?
 MUJER: ¡Pues claro que sí! ¡Me santiguo con la derecha!
 MARIDO: A ver. Echa el maíz sólo hacia la derecha.

La Mujer lo hace.

MARIDO: Y ahora, ponte delante mío. Y sigue echando hacia la derecha.

La Mujer lo hace.

MARIDO: ¡Ha, ha! ¡Ahora lo echas hacia el otro lado!

MUJER: Hacia la derecha, como tú me has dicho.

MARIDO: ¡Y la derecha, ahora, está en el otro lado! ¡Ha, ha!

Un simple juego psicotécnico que conllevará una revelación inesperada: la Mujer se ha pasado años rezando y llevando flores a un nicho equivocado. El muerto rezado no era el tío Amadeu, sino Joan, un anarquista de la FAI:

MUJER: ¡Un anarquista en el paraíso! ¡Y el mundo no se ha hundido! ¡Dios no me ha mandado su rayo furioso! ¡No te rías, te digo!

El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel, o la oportunitat de poner orden

En el año 2005, tras un buen montón de años dedicado íntegramente a la docencia, la investigación y la traducción, Melendres recobra el gusto por la escritura teatral a resultas de una iniciativa institucional que pretende recuperar la voz de los autores de la conocida como Generación de los Premios Sagarra. En el contexto de esta reaparición tras lo que muchos consideraron la “larga travesía por el desierto” de buena parte de los autores que treinta años atrás, cobijados por el prestigioso premio, habían intentado recuperar la dramaturgia catalana textual, Melendres presentaba una pieza que se significaba absolutamente por oposición; por oposición a sus obras primicias. El expresionismo de raíz brechtiana de *Defensa índia de rei*, y *Meridians i parables*, y el romanticismo exaltado de *El collaret d'algues vermelles*, se han dejado completamente al margen en esta historia sobre la vida de la profesora Helena Karsunkel, una

“psicoanalista y catedrática”. Una mujer que cree que ha llegado el momento de escribir sus memorias, asistida por una alumna doctoranda que ha acudido a sus clases: Estefania.

En el año 2006, la revista (*Pausa.*) me encargó la escritura de un artículo con motivo de la edición de *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel*, y me permito reproducir mis propias reflexiones en torno a la obra puesto que, al volverlas a leer –las reflexiones y la pieza–, aún me parecen pertinentes y, pese al paso del tiempo, he comprobado que no ha variado en nada mi punto de vista con respecto a una de las piezas de Melendres que se me prefiguran claramente repletas de alusiones más o menos autobiográficas; eso sí, siempre pasadas por el tamiz del sarcasmo, la fina ironía o la sátira finamente matizada a la que Melendres nunca podía dejar de rendirse.

El mecanismo que Karsunkel utiliza para visitar los acontecimientos más destacados de su pasado es el de disparar un rasgo imaginario a cada uno de los principales protagonistas de estos viejos episodios; al dispararlos, como si se tratase de figuras animadas de una atracción de feria, los personajes cobran vida y escenifican de nuevo la película de los hechos. La aparentemente leal, y a su vez extravagante, Estefania procurará que la bobina de los recuerdos de la Karsunkel no se enrosque en exceso: a menudo, los propios personajes evocados disparan sobre otros secundarios que terminan apareciendo en escena y complicando la crónica del pasado. Para evitarlo, la joven discípula relatará a la doctora sus propias historias personales, anécdotas extraordinarias que servirán de contrapunto a la historia de vida de Karsunkel.

Pero la voluntad testamentaria de Helena Karsunkel no es estrictamente hagiográfica o documental. La eminente doctora esconde un secreto, un terrible convencimiento: a lo largo de su vida y de su carrera profesional, Helena tiene la certidumbre de haber provocado con sus consejos y sus diagnósticos, el tormento e incluso la muerte de

pacientes y amigos a los que, en principio, no tenía más intención que ayudar. Es así como la reconocida psiquiatra sabe y teme que varios personajes de su pasado tienen sobrados motivos para vengarse de ella, e incluso asesinarla. Por eso, imaginariamente, les dispara: evocándolos, dándoles voz por última vez, pretende descubrir cuál de ellos es el que tiene más motivos y posibilidades de ejecutar la venganza. Unas memorias por tanto que son la última oportunidad de expiar sus culpas y enfrentarse cara a cara con su hipotético asesino.

Los cimientos de este *Parc d'atraccions* son bastante ortodoxos: cinco escenas-marco que presentan, desarrollan y concluyen una trama principal compacta, que el lector sigue sin sacudidas. Pero tanto más importante es el revestimiento de este complejo universo diseñado por Melendres, repleto de numerosos *flashbacks* que, a modo de *tableaux*, presentan a los personajes y hechos climáticos en la vida de la protagonista; excursos que, al mismo tiempo, inician nuevas subtramas que emergen aleatoriamente, y que desembocarán irremediabilmente cada una de ellas en un trágico desenlace, del que la doctora Karsunkel es directamente responsable. Es precisamente en estos episodios superpuestos en los que se despliega el amplio abanico de recursos y motivos dramáticos que definen esta obra inclasificable: un crisol de seres soñados que voltean como cachivaches en la noria letal que es la memoria de Helena Karsunkel.

Infinitas y deliciosas citas de alto voltaje intelectual son puestas por el autor en boca de varios personajes, en un ejercicio de corrosivo homenaje a toda una élite de sabios y sabiondos que el autor parece caricaturizar sin complejos. Citas que, lejos de aparecer como un presumible ejercicio exhibicionista, subrayan el tratamiento irónicamente inquisidor que recorre la obra de principio a fin. Una pieza en la que el sentido del humor, el sarcasmo y el ingenio luchan constantemente por equilibrar una balanza dividida entre el peso de la razón y la inclemencia del deseo. Transmutado en Helena Karsunkel, Melendres dispara a

discreción y carga con sorna –y una pizca de ternura– contra un pasado soluble como el barro, con el que difícilmente nadie podrá jamás reconciliarse.⁸

El jardín de dones, o una despedida con guiño

El jardín de dones es la última obra escrita por Melendres. Días antes de su muerte, pudo asistir a la lectura dramatizada que se realizó de la pieza en el Teatre Kursaal de Manresa, ciudad en la que residía desde hacía poco tiempo. Este jardín es un espacio abierto, un huerto a la manera “toscana o ampurdanesa” en el que se reúnen un grupo de mujeres con la sana intención de instruir a una jovencita en los designios del amor y ayudarla a dominar las riendas que muerden los machos. La joven Pippa tiene la intención de hacerse monja, y su madre, Nanna, quiere sacarle esta idea de la cabeza. Por este motivo invita a Angèlica, una monja exenclaustrada, a Marga, una prostituta, y a Antònia, una tercera amiga que debe asistir a Nanna en el papel de inquisidora. Entre las cuatro desplegarán un amplísimo y escatológico catálogo de perversiones y artimañas de seducción –y reducción– con las que pretenden mostrar a la jovencita Pippa los peligros que conllevan las relaciones entre hombres y mujeres, y de los que ni siquiera las monjas se pueden librar. Todo ello, divertidamente punteado por las apariciones esporádicas de un Aretino pícaro y corruptor –sosias del autor renacentista Pietro Aretino, que en el siglo XVI escribió entre otros los famosos *Sonetos lujuriosos*, que Melendres probablemente podría recitar de una tacada...

La lujuria preside en todo momento el torrente de relatos pornográficos que comparten el corazón de las mujeres que se encuentran en este jardín delicioso. Con un último giro inesperado al final de la trama, Melendres intenta justificar en términos estrictamente dramáticos la razón de ser de esta pieza que se nos configura como un di-

vertimento trapacero, bastida con la picardiosa voluntad de *épater le bourgeois*. Las irreverencias y la procacidad están omnipresentes de principio a fin; como si se tratase de un episodio hurtado al *Decameron* de Boccaccio. Melendres se explaya en el uso de la metáfora y el eufemismo, rellenando de imágenes poéticas e ingeniosas cabriolas léxicas las conversaciones de estas cinco hembras que no dejan títere con cabeza.

MARGA: Sin esperar que llegues a la cama, te lo querrá hacer de cualquier manera, de cara a la pared o encima de un baúl. Si no puede, como suele ocurrir –porque la mayoría la tienen de una naturaleza parecida a la de esas babosas que se estiran y se encogen al andar–, vuelve a ponerte el vestido de Eva, llévalo al lecho, échale los brazos al cuello, dale unos toques de lengua –de punta y plana–, toca las teclas con delicadeza hasta que se encabrite y, si todo esto no basta, si el árbol no hace el pino, si el pollo no levanta la cabeza, mira de plantártelo en el cubo empujando con todas tus fuerzas. Si no es suficiente, suspira como si tuvieras el colmo del placer y dile: “¿Si termino, terminaréis?”. Él babeará y dirá: “¡Sí, guarra, sí!”, o algo de una elegancia por el estilo, y si no puede cumplir como Dios manda, quizá te lo hará con los dedos, o con una zanahoria, si tiene una cerca, tal cómo le ocurrió a la respetable señora Angélica.

La última conclusión de Marga no puede ser más reveladora:

MARGA: Mira, Pippa, mientras seas mujer, hagas lo que hagas, te considerarán puta. O sea que más vale que lo seas.

Con esta pieza atrevida y picante, Melendres se despedía de la dramaturgia, por lo menos en apariencia. Desconocemos si deja inacabadas obras que habrían visto la luz a lo largo de los próximos años, –aunque fuera sólo en forma de lectura dramatizada

(j)–. Escritor infatigable de artículos, ensayos, críticas, etc., no son muchas las piezas que nos lega una de las voces más lúcidas e interesantes del teatro catalán de los últimos cincuenta años. Jamás tuvo suerte a la hora de ver escenificados sus textos; ni siquiera cuando apareció a bombo y platillo en “la escena” del teatro profesional doméstico con *Defensa índia de rei*. Entonces, las razones fueron principalmente de orden político. Posteriormente, los motivos pueden haber sido varios y relativamente justificables. La ambición intelectual de su teatro es directamente proporcional a su rigor en la búsqueda, la investigación y la docencia. Melendres fue un sabio y un artesano, y ambas cualidades se entrelazan también en su teatro. Con ello no queremos decir que sus obras sean necesariamente ásperas y difíciles de digerir por parte de un supuesto público más acostumbrado a entretenimientos pasajeros. En absoluto; la sabiduría y maestría de Melendres se ponen al servicio de textos dramáticos concebidos incuestionablemente para la escena. El autor piensa en el público, eso sí, sin demasiadas concesiones; se dirige a un espectador cómplice, con gusto y disposición para la sorpresa y la rica textura servida con delicadeza y mimo. Ni una réplica al azar, ni un aforismo yermo. Las palabras de Melendres resuenan al ser escritas, dichas y escuchadas; él, que nunca alzaba la voz, que nunca sentaba cátedra ni imponía sentencias. Él, que siempre supo escuchar, se merecería –incluso más que algunos otros– que le escucháramos.

Ahora ha tenido que hacer un inoportuno mutis. Quedamos desamparados en ausen-

cia de sus gestos, de su elocuencia, de su prudencia y cordialidad, porque por naturaleza ya no le tenemos cerca. Pero deberíamos hacer un acto de contrición –de esos de los que él tanto se burlaría– y tomar conciencia de que no podemos dejar de lado una producción teatral tan delgada en cantidad, y a la vez tan magnífica –y magnánima– en solvencia y rigor. Los teatreros catalanes del siglo XXI somos en buena medida deudores de sus lecciones, de sus consejos nunca impuestos. Tarde o temprano deberíamos hacer uso de la justicia poética y conseguir que resonara sobre el escenario el eco de las palabras que sus personajes nunca dejarán de repetir.

Notas

1. Prólogo a *Meridians i paral·lels*, de Jaume Melendres. Edicions 62 (El Galliner, 37), Barcelona 1977.

2. *Ibid.*, p. 5.

3. Joan ABELLAN i Jaume MELENDRES (1979): *El collaret d'algues vermelles*. Barcelona: Edicions 62 (El Galliner, 52).

4. *Ibid.*, p. 14.

5. Melendres y Abellan escribieron también a cuatro manos la novela *La dona sense atributs*, (Edicions 62, Barcelona 1990. Premio Prudenci Bertrana 1989).

6. Melendres nació en el año 1941 y Sanchis Sinisterra en 1940.

7. Nota previa a la edición de *Terror i misèria del primer franquisme*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona 1983.

8. Pere RIERA: «Bang! El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel de Jaume Melendres». En: (*Pausa.*), Marzo 2006, núm. 23, pp. 71-74.



Jaume Melendres crítico de teatro

Joan Casas

Institut del Teatre



El crítico y teórico

Tras la muerte de Jaume, alguien de su familia depositó en el archivo de esta casa una carpeta que contiene ciento dieciocho recortes de prensa, fechados entre 1973 y 1979, con artículos de periódico firmados por él y que hablan de teatro.¹ Casi todos corresponden a la página que cada martes escribía en el diario *TeleXprés*, repartiéndose el espacio con Ferran Monegal, éste último en funciones de “enfant terrible”; una página dedicada al comentario de la actualidad escénica, que venía a ser la continuación de la que, con la misma periodicidad, había publicado durante un tiempo Ricard Salvat.²

Hacía una apreciación Biel Sansano,³ hablando de la crítica teatral de la década de los sesenta, que es perfectamente válida –y quizás incluso mejor– para la siguiente. Decía:

Durante la década de los sesenta, además de la información sucinta de carácter netamente periodístico, podemos diferenciar tres líneas muy diferentes, aunque, no pocas veces, complementarias: por una parte, la crónica, más ligada al ejercicio periodístico de informar o de levantar acta de un acontecimiento teatral; de la otra, la crítica tradicional, en retroceso ante la crítica “independiente” nueva, renovada sobradamente desde las páginas de revistas como *Yorick* (1965-1974) y con nombres como Gonzalo Pérez de Olaguer. Entre una y otra, siempre había el “comentario” teatral, fruto del gusto y formación teatrales de lectores/espectadores leídos e informados, con frecuencia procedentes de la propia escena.

Salvat, Melendres, las intervenciones de Guillem-Jordi Graells en la revista gerundense *Presència*, al margen de la crónica y

de la crítica, vieja o nueva, encajan perfectamente con esta figura del comentarista que, si en los años sesenta era ocasional, tuvo en los años setenta un espacio propio, en las páginas de *TeleXprés*, del *Diario de Barcelona*, de *Presència*, desde donde hizo un trabajo extraordinario, único, de formación de opinión durante los años finales de la dictadura y los de la transición a la democracia.

Todas las taxonomías, todos los sistemas de etiquetas que las sustentan, son y han sido siempre discutibles. Y es evidente que, aunque la clasificación nos ayudaba a clarificar territorios, el término “comentarista”, por poco que lo pensamos, no pega nada bien con la naturaleza ensayista de Melendres, que durante estos años es esencialmente, profundamente, radicalmente crítica. Para ir aclarando términos cederé a la tentación de autocitarme, y de paso rescataré fragmentos de un artículo que publiqué ya hace años en una espléndida revista local.⁴ ¿Qué es un crítico de teatro? ¿Qué hace un crítico? Yo entonces escribía esto, que todavía mantengo:⁵

Según mi opinión, el crítico teatral no tiene nada que ver con un agente secreto de los espectadores, armado con licencia especial para matar a golpes de letra impresa en los medios de comunicación. Aun así, es evidente que hay quien ejerce la crítica desde esta convicción.

Tampoco sé ver al crítico como un degusta-funciones, un gastrónomo refinado de guisos escénicos que saborea, compara y dictamina el punto de cocción, la calidad del sofrito o el exceso de la salsa. Aunque sólo fuera porque, a menudo, la calidad de una noche de teatro se debería medir, precisamente, por su carácter indigesto.

Es comprensible que el crítico sienta la tentación “legitimadora” de constituirse en voz pública del público, pero la verdad es que nadie le ha pedido que lo sea.

También es comprensible que sienta la tentación desnuda del ejercicio del poder, de aquel poder pequeño o grande que ciertamente representa el periodismo de opi-

nión, y que se añada a las filas de aquellos que ejercen, a sueldo, el abuso de autoridad. Pero no es necesario decir que este proceder se descalifica solo.

¿Cuál me parece que es, pues, la función del crítico de teatro? Me cuesta definir las cosas tan directamente, pero quizás nos podríamos ir acercando a través de un par de analogías judiciales. Sí, judiciales, algo que, de hecho, tampoco es tan extraño.

Por una parte el crítico se debería parecer a un testigo profesional. Un testigo de lo que ocurre en el encuentro teatral, tanto sobre el escenario como abajo, tanto en el teatro como en su área de influencia (el “gusto del público”, o, quizás mejor, “el imaginario colectivo”).

Por otra parte el crítico debería actuar como jurado, y emitir un juicio de valor razonado ante los hechos que él mismo ha descrito.

Remarco bien que he dicho jurado, no he dicho juez. Porque no corresponde al crítico dictar sentencia, cosa que hace perfectamente el público desde siempre.

De un testigo de confianza esperamos que sea capaz de contar aquello que ha pasado. Pero resulta que no es poca cosa “contar aquello que ha pasado” en una función teatral. Las cualidades que debe tener el testigo, en este caso, no se limitan a la agudeza de observación y a la claridad de exposición, como probablemente bastaría para describir, pongamos, por ejemplo, un accidente de tráfico. Y es que el teatro no tiene nada de accidental, está en los antípodos del azar, es la deliberación químicamente pura. En la función converge la deliberación de la escritura dramática, la deliberada decisión de programar una cierta obra, la elección deliberada por parte del director de unos actores y de un equipo, la deliberada aceptación de la propuesta por parte de todas estas personas, el largo y deliberado proceso de construcción de la escritura escénica, la deliberada decisión de un montón de espectadores de no quedarse en casa viendo la televisión e ir, justamente, a aquel teatro.

Describir de manera eficaz un hecho tan cargado de decisiones deliberadas no se puede hacer desde la pretendida inocencia

de una mirada pretendidamente objetiva, sino desde una mirada que incorpore la conciencia de todo este grosor de voluntades y de procesos que estallan en la vida breve de una velada. Una mirada inocente podría servir, quizás, para describir una catástrofe natural: un terremoto, un alud o la erupción de un volcán, en su brutal fenomenología y en sus consecuencias dramáticas, pero no una función de teatro.

Este concepto de crítico sí que encaja con lo que Melendres intenta desde las páginas de *Tele/Exprés*, con la única matización que el relato que se propone hacer no es, o no es sólo, lo que pasa en una noche de función, sino más ampliamente lo que pasa en el mundo del teatro catalán.

Hay que incluir además esta actividad crítica de Jaume Melendres durante los años setenta en el marco global de su intensísima actividad intelectual y artística: en 1973 se ha incorporado como profesor en el Institut del Teatre, ese mismo año obtiene el premio Joan Santamaria por su relato *El cavall no es de cartró*, que dos años después, en 1975, se incorporará en la recopilación *Cinc mil metres papallona*.⁶ También en 1975, el año de la muerte del dictador, sale finalmente a la luz la obra de teatro *Defensa índia de rei*,⁷ que había ganado el premio Sagarra en 1966,⁸ y dos años después publica *Meridians i paral·lels*,⁹ una obra que había ganado el premio Josep Aladern de 1970 y había sido prohibida por la censura. En 1979, finalmente, publicará *El collaret d'algues vermelles*, una obra escrita a cuatro manos con Joan Abellan y se incorporará como crítico teatral a la revista *Fotogramas*. Desde 1973, además, polemiza con los autores de la narrativa experimental de aquellos años –sobre todo desde las páginas, una vez más, de *Tele/Exprés*– e inicia un rico debate sobre formalismo y realismo que lo confrontará particularmente con el llamado colectivo Ignasi Ubac, detrás del cual se escondía sobre todo el poeta y crítico Carles H. Mor.¹⁰

Es decir, que repica y está en la procesión:

ejerce la docencia, la práctica artística y la intervención crítica, todo al mismo tiempo, sin complejos, con la convicción de que las tres actividades se alimentan y se dan sentido mutuamente. Ni entonces ni ahora es ésta una decisión obvia ni fácil. Y mucho menos gratuita, en el sentido de que quien la sustenta suele pagar un alto precio por hacerlo.

Los fundamentos de la actividad crítica de Jaume Melendres durante los años setenta son marxistas y de matriz brechtiana, en la medida en que el pensamiento de Brecht no renuncia en nombre de ninguna ortodoxia a la herencia de la razón crítica de la Ilustración.¹¹ Un lector joven de hoy debe hacer el esfuerzo de entender que durante los años de la guerra fría el ideario brechtiano era mejor recibido por los pensadores de izquierdas del bloque occidental que por las autoridades del bloque soviético, y que el teatro de Brecht, por ejemplo, no subió a los escenarios de Moscú hasta después de la muerte del autor, y aun así, de la mano de un creador tan heterodoxo como el director de escena Yuri Liubimov, del teatro Taganka, que acabaría teniendo que exiliarse a Occidente entre 1984 y 1989.

Consecuente con su pensar, Jaume se interesa tanto por las formas artísticas como por las condiciones materiales de su producción. Subraya todo lo nuevo que apunta a través de los grupos independientes, pero también se interesa por lo que hay que rescatar del teatro existente de cara a la construcción de un futuro abierto y democrático. Se cuestiona el papel de los autores dramáticos catalanes contemporáneos –él mismo lo es– en el teatro del presente y del futuro, y también se plantea las dificultades de revisar una tradición dramaturgica escasa y pobre. A veces es especialmente duro con creadores de su entorno más próximo, convencido seguramente de que con ellos el debate de ideas puede resultar todavía productivo, a riesgo de ser malentendido y de perder amistades. Critica la deriva mística de ciertos adoradores de Grotowski y de Artaud, pero también las lecturas de Brecht

que le parecen “demasiadas ortodoxas” o “demasiados ignorantes”. Denuncia la hiperpoliticización, como una “enfermedad infantil” del nuevo teatro. Abre las páginas del diario a figuras que le hacen de referentes, como el crítico francés Bernard Dort, o el director teatral y estudioso Juan Antonio Hormigón, pero no los santifica ni les ahorra observaciones críticas cuando está en desacuerdo.

Los años de su presencia activa en *Tele/Exprés* son los del final de la dictadura franquista y el inicio de la transición democrática, y eso hace que estas páginas puedan ser leídas, también, como una crónica de la transición desde la perspectiva de lo que pasa en el teatro de Barcelona. Jaume dará la palabra a los actores profesionales y sus problemas, seguirá de cerca los acontecimientos que llevarán a la histórica huelga de 1975, al Festival Grec de 1976 gestionado por la asamblea, a la escisión de la asamblea, a la apertura del Salón Diana y del Teatre Lliure, a la participación del teatro en el Congreso de Cultura Catalana, al movimiento solidario y reivindicativo de la libertad de expresión tras el encarcelamiento de Els Joglars, al panorama derivado de la defeción del público y el cierre de salas. Mostrará las contradicciones de la gente que, procedente del teatro independiente, trata de encontrar un lugar en los escenarios profesionales, o que aprende las dificultades de hacer de empresarios. Y un largo etcétera.

Con todo lo que hemos dicho, ya se ve que estas páginas se convierten en un documento imprescindible para comprender la historia de aquellos años, porque cumplen una de las exigencias que el alemán Henning Rischbieter, uno de los fundadores de la revista *Theater Heute*, establecía para el ejercicio de la crítica y que pienso que Jaume habría suscrito. Dejádmelo citar extensamente:

Resulta mucho más importante otra clase de mediación: aquella que se realiza entre la actualidad pura del teatro –una vez

cada noche, secuencia de instantes no repetibles– y su historicidad. Los materiales de la historia del teatro, al menos en lo referente a este siglo, son aportados en su inmensa mayoría por los críticos teatrales. Es su palabra la que reúne y hace revivir el resto del material existente, las fotos, los croquis de los decorados, los libros de dirección, los balances de las taquillas, las memorias de la gente de teatro. Todo mi trabajo literario se debe al teatro como fenómeno histórico, como crisol de tradiciones, como una cosa que continúa perviviendo pese a fracasos, excesos y revueltas. Sólo si comprendo el teatro desde el punto de vista histórico, con el sello del pasado, fracasando o cumpliéndose en el presente, cerrado o abierto al futuro, sólo con este requisito previo puedo comprender el teatro como aquel arte que lo hace más público que cualquier otro arte: porque hace referencia a la sociedad.¹²

El 14 de septiembre de 1977, en el largo artículo laudatorio que Jaume Melendres dedicó a *Leonci i Lena*, de Büchner, que había estrenado antes del verano el Teatre Lliure y del cual se retomaban las funciones, creo que apareció por primera vez la metáfora del tren eléctrico. Jaume compara la fascinación que ejerce el montaje con la fascinación del juguete, y escribe lo siguiente:

Hablo de tren eléctrico a conciencia. Nada se parece tanto a este juguete como el *Leonci i Lena* montado (la palabra vale también para el artilugio mecánico) por Lluís Pasqual y escenografiado por Puigserver. Éste, el del juguete, es el primer placer –inconsciente– que proporciona el espectáculo ya antes de su inicio. Uno se sienta en la butaca con la misma ansiedad que reflejaban nuestros rostros en las Ferias de Muestras de los años cincuenta ante el espacio inmenso que formaban millones de vías (así contábamos entonces) entre ríos y montañas, llenas de estaciones, túneles y pasos a nivel.

Y nos preguntábamos: ¿Cómo serán los trenes? ¿De pasajeros o de mercancías? Ha-

brá seguramente –nos decíamos– de los dos tipos. ¿Chocarán o se cruzarán? ¿Lo harán dentro del túnel, impidiéndonos, así, asistir al momento crucial pero permitiéndonos al mismo tiempo imaginarlo en toda su riqueza? ¿Se apagarán las luces generales para ver mejor los focos de la locomotora, el bordado luminoso de unas ventanillas llenas de imaginarios pasajeros? ¿Regulará el tren de vez en cuando para dejar pasar a otros? ¿Descarrilará en una curva demasiado cerrada, en una recta demasiado vertiginosa?

En *Leonci i Lena* –uno de los mejores espectáculos del teatro catalán contemporáneo– el tren nunca descarrila. Pero todo el resto se produce. De ahí su enorme interés. Los trenes –los personajes– se cruzan y topan con matizadas violencias; a veces lo hacen subterráneamente; otras, a la vista del espectador, colocado en la posición de aquella divertida Providencia de los manuales, capaz de pre-ver los accidentes, pero no de evitarlos.

¿De mercancías o de pasajeros? Aquí tenemos, en *Leonci i Lena*, las dos clases (sociales y de trenes), enfrentadas o cómplices. Y a veces se apagan las luces generales porque vemos sólo, o las ventanillas de los sueños, o los faros –la mirada– de un personaje único y su criada (ya que se trata de un personaje adinerado); o para alzar las almenas de un palacio que es, si no es teatro dentro del teatro, maqueta dentro de la maqueta. Y los trenes avanzan y reculan, se ocultan y aparecen.

Puede ser que la historia que le cuenta este espectáculo le interese a usted tan poco como la historia que narra un tren eléctrico. Pero, al menos, le interesará tanto, lo cual, a mi parecer, es sinónimo de mucho.

Ya lo han visto. El tren eléctrico. La misma metáfora sobre la cual Jaume iba a construir, treinta y dos años después, su última aportación teórica.¹³ Una imagen que proclama dos cosas: que en el corazón de la crítica debe estar el entusiasmo de los ojos del niño, que no niega la razón sino que la alimenta; y que en el corazón del teatro está el juego, este concepto central que hemos

perdido los que hablamos estas lenguas tristes donde un solo verbo no contiene al mismo tiempo la idea de jugar y la de interpretar, como el francés, el griego, el inglés, el alemán: *to play, παίζω, jouer, spielen...*

Notas

1. Tenemos acceso a todos estos materiales, y otros muchos, a través de la página web construida por el MAE: http://bibliotecadigital.institutdelteatre.cat/bd/index.php?option=com_content&view=article&id=287&Itemid=387&lang=ca

2. Ricard Salvat reuniría en un libro buena parte de estos artículos (SALVAT, Ricard (1974): *El teatro de los años setenta*. Barcelona: Península), algo que desgraciadamente no hizo Jaume Melendres.

3. SANSANO, Biel (2006): «Entre la crònica i la crítica. Notes per a un estudi sobre la crítica teatral (1975-2000)», en F. Foguet-P. Martorell (Eds.): *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa Edicions, pp. 185-205.

4. CASAS, Joan (1988): «Sobre l'ofici de crític teatral», en *Faig Arts*, núm. 38, noviembre 1998, pp. 58-60.

5. La autocita tiene, además, una voluntad de homenaje. Porque el lector sagaz se dará cuenta, sin duda, de que mis deudas ideológicas, estéticas e incluso estilísticas con Jaume Melendres son innegables. A tal señor, tal honor.

6. MELENDRES, Jaume (1975): *Cinc mil metres papallona*. Barcelona: Edicions 62. Un libro que no es una novela, en contra de lo que estos últimos meses han repetido muchas publicaciones, sino una recopilación de seis relatos de extensión media; de seis *nouvelles*, por así decirlo.

7. MELENDRES, Jaume (1975): *Defensa índia de rei*. Barcelona: Edicions 62.

8. Se había estrenado en el Teatre Nacional de Barcelona en 1971, y fue retirada del escenario al cabo de dos días sin explicaciones.

9. MELENDRES, Jaume (1977): *Meridians i parallels*. Barcelona: Edicions 62.

10. La documentación de esta polémica, y también, entre muchas otras cosas, los artículos que Jaume le dedicó, ha sido recogida por un grupo de investigación de la Universitat de les

Illes Balears, y se puede consultar en la red: <http://www.uib.es/catedra/camv/denc/textos.html>.

11. Años más tarde, en su libro *La Teoria dramàtica*, Jaume dirá, ejerciendo su gusto por la paradoja y por la exactitud, que Brecht fue un hombre del siglo XVIII nacido a finales del siglo XIX.

12. En HAMM, Peter (1971): *Crítica de la crítica*. Barcelona: Barral.

13. MELENDRES, Jaume (2009): *Sobre els istmes, els istmes i el tren elèctric d'Empoli*. Lleida: Punctum.



Paradojas del pensamiento teatral

Jordi Coca

Institut del Teatre

Con este comentario de ahora retomamos un artículo publicado en el diario *Avui* a raíz de la aparición del libro de Jaume Melendres *La teoria dramàtica*.¹ Entonces se trataba sólo de comentar lo que el propio Melendres definió como «un viaje a través del pensamiento teatral», y se dejaba constancia de que no estábamos ante ninguna historia del teatro o de las artes dramáticas, y de que el volumen en cuestión tampoco es exactamente una historia de las teorías dramáticas. De hecho, Melendres lo concibió como una herramienta que por una parte subrayara la singularidad de las formas teatrales en cada momento histórico y, que de la otra, especificara con más o menos detalle las funciones diferentes que han tenido los géneros dramáticos en Occidente. Pero también quería señalar los denominadores comunes que hay entre los grandes periodos teatrales que él articula en tres ciclos que abarcan en primer lugar al dramaturgo, después al actor y finalmente al director. Todo eso con la condición de que en primera instancia no podemos hablar de

dramaturgos tal como los vemos hoy en día y que más bien habría que referirse a una especie de compositor-poeta... En todo caso, Melendres nos propone una mirada a todos nuestros pasados desde la perspectiva actual con el fin de acercarnos a estos fenómenos y a las diferentes maneras posibles de entender el teatro.

Dejando esto de lado, también es cierto que en *La teoria dramàtica* hay una cierta base cronológica que Melendres ha querido poner de manifiesto, a mi modo de ver quizás excesivamente, pasando al cuerpo central del volumen una larga cronología que seguramente sería mejor como apéndice. Melendres define este grupo cronológico de más de doscientas páginas como un «mapa sobre el que se ha visitado el laberinto». Un mapa, y así nos lo advierte el autor, cuyas tres columnas a veces tienen derivaciones en cierta manera líricas y que siempre son irónicas, siguiendo el planteamiento que el propio Melendres hizo en el ensayo *La direcció dels actors. Diccionari mínim*,² un texto inteligente y divertido sobre aspectos esenciales de la dirección de actores. Sin embargo, y tal como ya señalé en el artículo que da origen a este comentario, en esta cronología hay algunas imprecisiones que seguramente también derivan del tono adoptado. Me refiero, por ejemplo, al hecho de que en todo el ensayo no se mencione *Ranas* de Aristófanes, o que la *Poesia escènica* de Joan Brossa se sitúe en el año 1945, cuando es evidente que la mencionada comedia griega es el primer referente de teoría dramática en Occidente, y que Brossa no concluyó sus aportaciones escénicas hasta los años sesenta aunque empezara a escribir teatro durante los años cuarenta.

Dejando este tipo de detalles al margen, enseguida debemos decir que *La teoria dramàtica* de Jaume Melendres es una aportación de primer nivel en un campo que, desgraciadamente, se cultiva poco en el ámbito catalán.³ Melendres no busca ningún planteamiento estrictamente académico y más bien parte de las propuestas de Monique Borie⁴ y Jean-Jacques Roubine⁵ –libros

que Melendres usaba como bibliografía básica para sus clases de teoría dramática en el Institut del Teatre— para construir un proyecto que es más ambicioso, más completo y más complejo y que por eso mismo se debe lamentar que se editara sin un índice de conceptos que todavía lo habría hecho más útil. En todo caso, es evidente que *La teoría dramática* que ahora comentamos surge de las clases sobre teoría que Melendres impartía en el Institut del Teatre y de sus contribuciones a la definición de unos ámbitos de docencia que, al iniciarse, no eran tan claros como pueden parecerlo hoy: los campos de la teoría y la literatura dramáticas, que entonces eran imprescindibles en la formación de los futuros directores y dramaturgos, si esta formación se quería concebir no como un “oficio” que aplicaba con mayor o menor acierto determinadas recetas, sino como una lectura que propiciara puestas en escena que fueran auténticas dramaturgias, en el sentido germánico del término.

El libro también se caracteriza por haberse escrito desde un concepto muy propio del autor, «la mirada» que sirve para poner nombre a las cosas y, en segunda instancia, «para establecer relaciones invisibles entre cosas visibles». La ciencia prescinde de la cara de sorpresa de Newton cuando le cae la manzana, dice Melendres, en cambio el arte busca que entren en la mirada dos realidades: los labios de las mujeres y las fresas... Esta perspectiva, más allá de la *boutade* aparente, es un verdadero acierto ya que, efectivamente, las propuestas artísticas no pueden ser analizadas sólo desde la frialdad científica y, en última instancia, siempre es el espectador o el lector quien acaba haciendo la síntesis final. Desde Aristóteles está claro que el sentido de las obras debe buscarse en el consenso cultural que las lee—siempre cambiante— y no únicamente en los aspectos formales, que en ningún caso tampoco son ahistóricos. Para decirlo en términos más actuales, como mínimo desde Hans-Georg Gadamer sabemos que en la hermenéutica se funden tres momentos: el

de la comprensión (*intellegere*), el de la interpretación (*interpretare*) y el de la aplicación (*applicare*).⁶

Que Melendres da importancia a estos principios queda bien claro cuando al cerrar la parte dedicada al dramaturgo comenta, refiriéndose a Schiller y Brecht, que ambos «proponen aquello que la teoría moderna de la percepción llama sofisticadamente una “lectura transversal”, en la cual el espectador se pregunta “qué es eso, qué significa eso”, en vez de preguntarse [...] “qué pasará ahora”». Y añade: «[proponemos] una lectura, en fin, que reclama un nuevo lector (realmente no hay “lecturas”, sino lectores)». Un lector, o un espectador que ve y entiende desde unas ideas adquiridas, desde unos valores y desde un horizonte de expectativas que tiene mucho que ver con los géneros si aceptamos tres premisas esenciales de la teoría de la recepción: 1) que no hay ninguna hermenéutica definitiva; 2) que la obra de arte descansa en su historicidad, es decir, en el diálogo con el público, y 3) que, tal como dice Arthur C. Danto, la obra de arte no es *alguna cosa* [yo diría que no es preferentemente alguna cosa], sino *sobre alguna cosa*. Según esto, la teoría dramática, en tanto que campo de saber, es precisamente una sucesión de miradas implícitas y explícitas en el fenómeno teatral (y no sólo en la literatura dramática) que, pese a cumplir funciones diferentes a lo largo de la historia, también tiene poderosos denominadores comunes.

No es ahora el momento de entrar a determinar hasta qué punto Melendres tiene en cuenta estas teorías. Pero sí que lo es para constatar que el autor se enfrenta con valentía a las diversas dificultades teóricas que encontramos para establecer los comunes denominadores que nos permiten pensar el teatro de manera global destacando, al mismo tiempo, las particularidades específicas de cada momento. La evolución semántica es una de estas dificultades ya que, efectivamente, las propias palabras tienen sentidos diferentes según los periodos de la historia y los contextos culturales. El *pú-*

blico, por ejemplo, no es igual hoy que en el mundo griego o durante el clasicismo francés, la función general del teatro también es diversa según el periodo al que nos referimos, las partes constitutivas del espectáculo no son iguales, en cada periodo hay términos que son casi intraducibles y que sólo tienen sentido pleno en su circunstancia, otras palabras que parecen incuestionables más bien se deben ver como profundamente relativas –por ejemplo la idea de personaje–, no siempre se tiene la misma percepción de lo que es un mito y, lógicamente, el espacio de las representaciones ha evolucionado hasta darse la vuelta como una media, además de diversificarse... Para completar estas ideas no sobra recordar que el artefacto teatral siempre funciona con la intención de provocar sentido y emociones –otro concepto importante en Aristóteles e importante también en el ensayo de Jaume Melendres–, aunque el término *emoción* se entienda hoy de manera diferente a como lo explica Aristóteles...

Todo esto, y muchos otros aspectos en los que no podemos entrar, conduce el libro de Melendres a unos principios interesantes y productivos: el arte no puede ser leído «como una superación continua de fases más primitivas» ya que el concepto de progreso tal como se entiende hoy es uno de los más difíciles de trasplantar a otros periodos.

Teorías de las emociones

Puestos a buscar un núcleo duro de este libro, puestos a buscarle el corazón, quizás deberíamos decir que *La teoría dramática* de Jaume Melendres es la búsqueda de la capacidad que tenemos, nosotros, hoy, para relacionar las diferentes máquinas escénicas que se han construido a lo largo de los siglos con la finalidad de provocar a espectadores de modos también diferentes aquello que llamamos emociones, sean cuales sean éstas, ya que, según Melendres, Aristóteles nos dice que «las emociones se basan siempre en un sustrato de creencias en el sentido

amplio del término, es decir, tanto morales como científicas».

El capítulo titulado «Emociones y moral» trata sobre estos aspectos y a mi manera de ver, vertebrada buena parte del libro, el propósito último del cual sería, lo reiteramos, entender desde ahora las características, las semblanzas y las desemejanzas de los artefactos teatrales que se han ido sucediendo a lo largo de los siglos y siempre en función de las características y las necesidades de cada momento. Justamente por eso en el artículo previo a este comentario de ahora lamentaba que Melendres no abundara en el término *kátharsis*, cuando menos tal como lo hace Martha C. Nussbaum, una autora que fue introducida en la bibliografía del Institut del Teatre por Jaume Mascarró. Melendres habla de *kátharsis*, claro está, y lógicamente relaciona el concepto con los espectadores citando a Umberto Eco y Marco de Marinis, según el cual la del espectador «es una categoría antropológica de una gran complejidad» porque está sometida a diversos «factores socioeconómicos, psicológicos, culturales y probablemente biológicos». La conclusión, a la manera melendreniana, es que «el teatro para todos los públicos no existe», y que la emoción previa con la que el espectador llega al teatro también determina la visión que éste acabará teniendo de lo que se le ofrece. Citando a Tolstoi y *Guerra y paz*, nos recuerda que «a Natascha [que acaba de ser víctima de un doloroso desengaño sentimental] todo aquello le pareció bárbaro y grotesco».

Los conceptos centrales para las artes escénicas, como por ejemplo el de acción en el sentido aristotélico, van apareciendo en el libro de Jaume Melendres y, saltando de una época a otra, con citas y referencias literarias de todo tipo, van construyendo un discurso que, efectivamente, transita por el laberinto de las teorías dramáticas de todos los tiempos. La verosimilitud, los géneros, la perspectiva y el teatro a la italiana, la arquitectura teatral, las teorías de Diderot, las técnicas de actuación, la preeminen-

cia de los directores, el rechazo o la exaltación del texto, los límites interpretativos de la semiótica, las diferencias esenciales entre literatura dramática y teatro, el efecto V de Brecht, el actor frío y el personaje caliente... Estos conceptos, y otros, experimenten unos cambios constantes, son perpetuamente móviles y, por lo tanto, en un cierto sentido nada es nunca lo que parece.

Melendres, pues, con este libro se propone que la mirada culta, sutil, llena de humor y profunda que lo caracterizó en toda su obra y en su vida, nos guíe con una buena dosis de ironía y jugando a las paradojas, a través de capítulos cuyos títulos ya lo dicen todo: «Importancia de los desastres naturales en la teoría dramática», «¿Se deben amar realmente los amantes ficticios?», y un largo etcétera. Se propone eso y no la profundización en unos determinados aspectos de la cuestión. Se propone que el lector, y especialmente el estudiante, descubran las particularidades dramáticas de cada momento histórico sin perder de vista la continuidad de nuestra tradición y los valores comunes. ¿O no es verdad que una cierta idea de catarsis se da siempre que la propuesta escénica es seria, cosa que no quiere decir en absoluto trágica ni dramática y que no excluya las fórmulas cómicas? En este sentido conviene recordar que uno de los ejercicios que Melendres proponía a sus estudiantes era «acabar» la *Poética* de Aristóteles, reconstruir la parte perdida de esta obra, que supuestamente estaba ampliamente dedicada a la catarsis y a la comedia.

De hecho, el gran mérito de este libro es hacernos partícipes del viaje jubiloso que nos anuncia desde las primeras líneas. A través de los diferentes capítulos entramos en los mecanismos de la *pièce bien faite*, vemos las dificultades conceptuales que retrasaron la llegada de Shakespeare a Francia, pasamos diversas veces por Diderot, entendemos al desdichado Strindberg, nos reconforta saber que el anti-aristotélico Artaud en el fondo tenía una clara base aristotélica... Leer *La teoría dramática* de Jau-

me Melendres es un placer ciertamente agradable si nos interesa el teatro. No para fortalecer ninguna teoría o para decantarse por ninguna escuela o periodo, más bien es por todo lo contrario: por constatar que todo deriva de las miradas, que en este campo tampoco hay nada definitivo, que hay que revisar continuamente incluso aquellos conceptos que parecen sólidos y eternamente inmutables, que el presente no es ninguna garantía de tener razón y que el pasado nunca es del todo lo que parece. Una delicia. Melendres del más puro. Una buena manera de adentrarnos en el laberinto y en la evolución de los conceptos que nos han llevado donde estamos ahora, de camino hacia a otro momento en el que todo continuará evolucionando.

Para acabar de redondearlo, el libro se cierra con una lista de encuentros y desencuentros, con un cuadro «donde aparecen –en una síntesis forzosamente reductora– las principales tesis y las correspondientes antítesis [dramáticas] con algunos (sólo algunos) de los nombres que las han defendido». Y Melendres añade: «A menudo lo han hecho en contradicción con ellos mismos, pero ésta es la grandeza del pensamiento dramático: estar siempre en conflicto». Conflicto en torno a la idea de acción, de las finalidades y las bondades del teatro, sobre los modelos artísticos, sobre el actor o el director de escena... Sí, *La teoría dramática* es un viaje a través del pensamiento, un viaje jubiloso e inteligente, añadiría yo, un viaje lleno de insinuaciones y guiños que abre mil posibilidades de ampliaciones en estudios posteriores.

Notas

1. Jaume MELENDRES (2006): *La teoría dramática. Un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, col. *Escrips teòrics*, núm. 11.

2. Jaume MELENDRES (2000): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, col. *Escrips teòrics*, núm. 9.

3. Podemos mencionar dos excepciones claras a esta apreciación: la de Josep Palau i Fabre, que ciertamente desarrolló una auténtica poética que explica su teatro, y la de Ricard Salvat que, pese a dedicarse a la docencia y ser catedrático de la Universidad de Barcelona, escribió desde una perspectiva de hombre de teatro una gran cantidad de artículos y ensayos sobre las bases teóricas de la creación dramaturgica.

4. Monique BORIE, Martine DE ROUGEMONT y Jacques SCHERER (1982): *Esthétique Théâtrale*. París: Sedes.

5. Jean-Jacques ROUBINE (1996): *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. París: Dunod.

6. Hans Robert JAUSS (1982): *Pour une herméneutique littéraire*. París: NDF. Éditions Gallimard, 1988. Traducción del alemán de Maurice Jacob. Edición alemana original (1982) en Suhrkamp Verlag.



Melendres y la creación colectiva. Un apartado de la historia del teatro catalán

Enric Gallén

Universitat Pompeu Fabra

Entre la concesión del premio Josep M. de Sagarra 1968 a *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor, y la publicación de *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació* (1976), de Antoni Bartomeus,¹ media un dilatado periodo de cambios en lo que concierne al grado de incidencia social de los dramaturgos catalanes de los sesenta, en un contexto teatral marcado especialmente por la reflexión y el cuestionamiento de la figura del autor dramático. Las transformaciones que de una manera general se estaban produciendo en el mundo del espectáculo incidieron globalmente en el replanteamiento de la escritura dramática que algunos autores realizaron durante los últimos años de la dictadura franquista. Respaldata inicialmente por los premios tea-

trales,² la nómina de las obras galardonadas presenta un abanico bastante amplio de propuestas estéticas e ideológicas que abarca básicamente el realismo, el expresionismo y una utilización diversa y personalizada de técnicas y procedimientos derivados de Brecht, del teatro épico y del teatro del absurdo. Pero hubo también otra corriente, la de la creación colectiva, que tal vez ha quedado diluida o sepultada bajo el conjunto de las iniciativas teatrales de aquella época. Se trata de una propuesta estética que apostaba preferentemente por una creación dramática nacida y desarrollada en el interior de un grupo o una compañía y en el transcurso del proceso de elaboración artística para el espectáculo.

Si no me equivoco, la primera formulación de creación colectiva del teatro catalán nació en el seno del grupo El Camaleó y tenía como responsables del texto de partida a dos de los dramaturgos galardonados con el premio Sagarra, Jordi Teixidor y Jaume Melendres, este último ganador del premio en 1966 con *Defensa índia de rei*. Fue precisamente Teixidor, uno de los conductores del grupo El Camaleó, quien en 1969 ya se refería a la necesaria implicación del autor dramático con un grupo determinado:

Los concursos literarios acostumbra 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.³

Paralelamente, Melendres colaboró durante su estancia en París con un grupo universitario «que intentaba realizar unas nuevas experiencias de “creación colectiva” (obra fruto de un equipo conjunto integrado por director, actor, escritor y montador)».4 Finalmente, trabajó con otras dos personas, Jean Pierre Dougnac, un director que había ganado el premio de Jeunes Compagnies, y François Salvaing, otro director que era también escritor. Los tres empezaron a trabajar en *Robert et le diable*, un milagro medieval francés:

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.⁵

Por lo que he llegado a saber, la ambición del montaje, que implicaba a más de sesenta intérpretes, hizo inviable un proyecto que requería una importante aportación económica del Ministerio de Cultura francés –alrededor de unos diez millones de las antiguas pesetas, según Melendres– para materializarlo. Aunque no llegara a materializarse, la experiencia resultó muy provechosa:

...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 expe-

riencias posteriores a Brecht. El trabajo, en fin, me sacó definitivamente del trabajo tradicional del escritor solitario.⁶

La iniciativa también le resultó de utilidad para redactar *Meridians i Parallels*, en la que adaptó un tema que tenía entre manos desde hacía tiempo para presentarse al premio Josep Aladern de Reus a finales de 1970. Lo ganó, «y luego volví 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».7 Y añadía:

Me parece que entre *Defensa índia de rei* y *Meridians i Parallels* hay un salto bastante grande, que sólo se comprende con este paso intermedio.⁸

La cuestión es que la oportunidad de presentar una primera muestra genuina de “creación colectiva” se concretó en ocasión de la convocatoria del Primer Premi de Teatre Ciutat de Sabadell, posterior a la de Reus. Cuando se concedió el premio, el 12 de mayo de 1971, hacía un mes que se había estrenado en régimen comercial *El retaule del flautista* en el Teatro CAPSA, y a Melendres le faltaban once días para las dos únicas representaciones de *Defensa índia de rei*, que Ricard Salvat dirigió en el marco del XIII Festival Internacional de Teatro que se celebró en el Teatre Espanyol. Como la obra fue prohibida por las autoridades franquistas, no se pudo representar de manera regular en el Teatro Poliorama, que era la sede del teatro oficial.⁹

Antes de que se hiciera pública la obra ganadora del premio Teatre Ciutat de Sabadell, Melendres efectuó estas declaraciones:

Hasta ahora estábamos acostumbrados, debido a muchos siglos de experiencia, al trabajo de creación individual. Necesitamos descubrir los valores del trabajo en equipo, aunque pasará mucho tiempo antes de que lleguemos a dominarlos. Será im-

portante poder confrontar la obra presentada como trabajo en equipo con 40 obras más de trabajo individual. En El Camaleó había ocho personas; ahora posiblemente es prematuro hablar de ellas: esperemos el resultado.¹⁰

El jurado del premio, que estaba dotado con cien mil pesetas e incluía la edición en El Galliner de Edicions 62, estaba integrado por Albert Boadella, Maria-Aurèlia Capmany, Xavier Fàbregas, Feliu Formosa, Fabià Puigserver, Frederic Roda y Ricard Salvat. De las treinta y dos obras que se presentaron, el jurado seleccionó inicialmente veintiuna, entre ellas las diez que recibieron votos en la primera selección pública. Por orden alfabético de autoría, eran las 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 (*Repàtànies recrescències*), y Xavier Romeu (*Estat d'emergència*). Y *Rebombori*, un texto elaborado por el colectivo El Camaleó, «en el cual se sabía que habían intervenido de manera decisiva Jaume Melendres y Jordi Teixidor»,¹¹ basado en unos hechos que habían tenido lugar en Barcelona en 1789, conocidos con el nombre de «els rebomboris del pa» (los disturbios del pan). La base histórica la proporcionaba un estudio del profesor Enric Moreu-Rey publicado poco antes;¹² la fecha de 1789 evoca necesariamente el montaje que el Théâtre du Soleil había representado en París en 1971, después de haberlo estrenado en Milán. No sé hasta qué punto Melendres, que se había incorporado recientemente al grupo, según explicaba Teixidor a Monleón,¹³ tuvo mucho que ver personalmente con la propuesta final.

Berenàveu a les fosques se convirtió en la obra ganadora del premio en la octava votación, por cuatro votos frente a los tres que obtuvo la obra de Romeu; la de Badia

aguantó hasta la séptima votación, después de que en la sexta hubiera obtenido los mismos seis votos que la de Benet y la de Romeu. *Rebombori* llegó a la quinta votación, y la de Moix cayó en la cuarta. Antes de la cena actuaron Els Joglars con un espectáculo inédito –probablemente, *Cruel Ubris*–, y, como cierre del acto, el grupo El Tricicle, de los hermanos Roda Fàbregas, cantó y recitó una serie de poemas de Martí i Pol.

Sobre las características, las circunstancias y la resolución final del Primer Premi Ciutat de Sabadell, tres miembros del jurado dieron su valoración a la prensa. Mientras Fàbregas anotaba: «si el premio sirve para que algunas de las obras que acabamos de citar sean estrenadas y editadas, su utilidad habrá quedado bien demostrada.¹⁴ Por su parte, Salvat señalaba:

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 ha sido 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 prescinde 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.¹⁵

A su vez, Maria-Aurèlia Capmany hacía públicas las posiciones de algunos miembros del jurado:

Xavier Fàbregas defendió con inteligencia y eficacia la obra de Josep M. Benet, y yo defendí la obra de Xavier Romeu, *Estat d'emergència*, mientras que Frederic Roda reservaba su defensa para la obra de Alfred Badia, *Crònica desballestada*, y Albert Boadella reclamaba interés por la obra del grupo El Camaleó, y todos sentíamos perder de vista una obra tan atractiva como *Amagatall per a tres-cents conills*, de Francesc Barceló. [...] Y debo añadir que el jurado estaba tan dispuesto a defender las obras que votaba que, en un inciso, cuando Ricard Salvat preguntó si los que defendían las obras se atreverían a defenderlas ante el público, todos dijimos que sí. Frederic Roda sólo matizó: «Por supuesto, antes de que se levante el telón».¹⁶

El futuro escénico de las diez obras seleccionadas por la votación del jurado fue muy diverso: el texto de Benet, estrenado en régimen comercial en el Teatro CAPSA (1973), fue globalmente mal acogido por la crítica;¹⁷ los de Romeu y Gomis los estrenaron en 1972 *Skunk* y *6 x 7*, dos grupos independientes de Terrassa; los demás textos –Badia (premio Josep M. de Sagarra 1971), Barceló, Carrion, Moix, Reig y el grupo El Camaleó– no se llegaron a representar, que yo sepa. En cuanto al de Muñoz Pujol, hay que recordar que se prohibió su representación un día antes del estreno en el Festival de Donosti de 1970.¹⁸ Lo dicho ilustra de manera elocuente la magra presencia escénica de los autores catalanes de los sesenta, limitada a textos que evidenciaban una determinada deuda, básicamente, con el teatro épico (aunque en el caso de Benet la crítica insistiese mayoritariamente en el estricto vínculo con el realismo) y el expresionismo. Ninguna posibilidad escénica, en todo caso, para el modelo de creación colectiva que defendía El Camaleó, precisamente cuando la dramaturgia gestual y visual que representaban Els Joglars –*Cruel Ubris*, *Mary d'Ous*– y el emergente grupo Comediants –*Non plus plis*, *Catacroc!*– empezaba a llamar la atención de la crítica y del público con montajes de carácter co-

lectivo. Así las cosas, tanto Melendres como Teixidor siguieron manifestando públicamente su apoyo y su confianza en un modelo de creación colectiva de base textual.

En junio de 1973, Melendres publicó en *Primer Acto*¹⁹ la ponencia sobre *La creación colectiva* que había presentado en Madrid en una semana dedicada al teatro universitario. Melendres dejaba claro en ella que la creación colectiva había sido «objeto de grandes decisiones polémicas en los medios teatrales» y que había obtenido «una extraordinaria difusión incluso –o sobre todo– en los países donde la creación individual encuentra mayores dificultades». Destacaba también la atracción que la creación colectiva ejercía sobre los grupos «más independientes», recordaba la reacción contraria que los sectores conservadores franceses habían tenido ante las primeras manifestaciones y afirmaba que, «En cualquier caso, la no neutralidad ideológica y política de la creación colectiva parece fuera de cualquier duda». Lo más interesante de su reflexión era el tratamiento ortodoxo y singular del modelo de creación colectiva del grupo 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 racional 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. Éste 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 *Rebombori*. 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.

Así pues, El Camaleó no consiguió materializar su propuesta de creación colectiva en un contexto teatral, especialmente el de Barcelona, en el que, al margen de la apuesta del Teatro CAPSA, de algunos grupos independientes y de alguna otra experiencia profesional, como la relacionada con el estreno de *Lauca del senyor Llovet*, de Teixidor, en el Teatro Poliorama,²⁰ la presencia del teatro de texto en catalán era cada vez más insignificante y se circunscribía prácticamente al que programaba el Teatro Romeo.²¹ En este marco, Melendres siguió defendiendo, tanto desde el punto de vista ideológico como desde el estético, la opción de futuro que podía representar la creación colectiva, y de aquí su valoración positiva de dos experiencias extranjeras en concreto: la «improvisación creadora» del Teatro Experimental de Cali, de la cual destacaba el montaje *Soldados*, «sobre un texto de Car-

los José Reyes», y la versión que el grupo mexicano El Gesto, fundado por Eduardo Goycolea, realizó de *El retaule del flautista*.²²

Los planteamientos de Melendres fueron abonados y ratificados de manera inmediata por un escrito de Teixidor «para sentar las bases de lo que pudiera ser, entre nosotros, un trabajo de creación colectiva». ²³ La reflexión, que era el resultado de su experiencia en los ámbitos de la escritura, la dirección y la interpretación, «pretende ser contrastada y completada con otras reflexiones y experiencias. Es, por tanto, un trabajo polémico, y como tal lo presentamos». La proposición reordenaba las funciones del autor dramático convencional y analizaba los pasos que se deberían seguir en un proceso de creación colectiva. Una vez concretada su iniciativa, Teixidor cuestionaba algunos aspectos de dos montajes recientes en la escena profesional barcelonesa: *Berenàveu a les fosques*, de Benet i Jornet, dirigida por Josep M. Segarra, y *Yerma*, de Lorca, a cargo de Víctor García. Por una parte, consideraba que, en los dos casos, si el autor hubiese tenido en cuenta el espacio previsto una vez aceptado, «habría redactado su texto en función de dicho espacio, sacándole más partido y aprovechando todas sus posibilidades»; por otra, recriminaba que «el autor tradicional» impusiese determinas directrices a director e intérpretes, hasta el punto de que el trabajo del equipo artístico se limitara a «interpretar» o materializar, por regla general, el espectáculo concebido por el dramaturgo.

Como conclusión, Teixidor resumía su iniciativa en los siguientes términos:

Esta propuesta elimina al «autor» tradicional y lo sustituye 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 especia-

lista y supervisadas por el colectivo. El concepto de «autor» queda así diluido; 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 penetración 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.

La propuesta de Teixidor, expuesta a finales de 1973, no generó ningún tipo de controversia, pero un año después, la cuestión del autor tradicional y la creación colectiva dio pie nuevamente a cierta agitación en la prensa. Ahora se ponía de manifiesto un hecho: las dificultades de los autores convencionales, jóvenes y veteranos de los sesenta, para ser representados, pese a la plataforma de los premios y la publicación de sus textos (en según qué casos). Desde 1968 hasta entonces, la situación había cambiado, hasta el punto de que el premio de teatro Joan Santamaria de 1972 había sido declarado desierto, y el de la crítica de teatro *Serra d'Or* 1973 se había concedido al montaje *Mary d'Ous* de Els Joglars. El debate, propiamente dicho, lo abrió Guillem-Jordi Graells y lo recogió inmediatamente Jaume Melendres. «¿Qué hacemos con los autores?», se preguntaba Graells, al no tener constancia o noticias de alguna obra nueva de Melendres, Ro-

meu, Bordas o Gomis. En el caso de Benet, Graells se interrogaba sobre el sentido de la «vuelta a los orígenes» de *Berenàveu a les fosques*, y en el de Teixidor lo hacía a propósito de las dificultades de representación de *La jungla sentimental*, «que nadie parece dispuesto a montar». Entre tanto, aparecían nuevos autores, como Jordi Bergonyó, que había ganado el premio Sagarra 1973 con *Por*, Joan-Lluís Bozzo y Joan Abellan, y Graells puntualizaba:

Todo esto responde, obviamente, a una crisis profunda, no podría ser de otro modo, que posiblemente nos obliga a replantearnos, aquí y ahora, el papel del autor teatral en un futuro inmediato. En un reciente coloquio, Melendres exponía que el autor estaba a disposición de los grupos para suministrarles los textos según su demanda, a partir de peticiones concretas y detalladas. Prácticamente, parecía ofrecer unos servicios como si fuera un sastre: obras a medida. No creo que éste sea el camino. Las últimas experiencias, no las nuestras, naturalmente, indican hasta qué punto la imagen del autor tradicional, aislado, que compone autónomamente su producto, ha periclitado. Pero ofrecer como salida esa posibilidad de convertirse en sastres me parece un mal remiendo. Así pues, ¿habrá que plantearse de manera definitiva la ineludible necesidad de que el autor se incorpore como un elemento más, como un dramaturgo, a la vida y al funcionamiento de un determinado grupo? Éste es un tema que aparece como un fantasma en discusiones, mesas redondas y entrevistas, pero que no nos atrevemos a precisar. Modestamente, lanzo un reto a autores, a críticos y a todos aquellos implicados en el posible debate. ¿Qué hacemos con los autores?²⁴

En su respuesta, publicada en el suplemento de teatro que coordinaba en *Tele/EXprés*, Melendres insistió en la idea de la desaparición de la figura del autor convencional, en tanto que producto de un determinado sistema político, económico y 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.²⁵

Respecto a los posibles recelos de Graells ante el hecho de que «se vea menoscabada la libertad artística del autor, su independencia artística», y a que «los dramaturgos queden en una posición subordinada, que se “proletaricen”», Melendres volvía a reclamar la integración, que no disolución, del autor en «un colectivo, y que a su vez este colectivo debe tender a la integración de un autor», porque, a fin de cuentas:

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 otro orden de cosas, Melendres constataba que la proposición de Teixidor²⁶ no había recibido respuesta, «acaso porque no insultaba a nadie, acaso porque todo el mundo considera la reflexión sobre el futuro un lujo asiático», y concluía:

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

En esta ocasión, los artículos de Graells y Melendres merecieron la respuesta de Xavier Fàbregas,²⁷ Ricard Salvat,²⁸ Maria-Aurèlia Capmany, Josep M. Benet i Jornet y, de nuevo, Melendres, que quiso subrayar la coincidencia básica con Graells respecto a la valoración del autor dramático 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 en los grupos teatrales para participar con ellos, desde dentro, en el proceso de creación de los espectáculos.²⁹

Para Melendres, no se podía hablar de «crisis» del autor, si se tenía en cuenta que autores como Benet, Teixidor, Romeu, Bergonyó o el mismo Graells, que había iniciado su carrera «en una de las tareas más específicas de este oficio: la adaptación de textos», no habían abandonado la escritura. Pero señalaba que otra cosa era la insatisfacción compartida por los autores, directores, intérpretes y escenógrafos «más lúcidos» ante una determinada situación 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.

Éste 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 cambio, Capmany y Benet cuestionaron el nuevo rumbo que seguiría el teatro catalán del futuro en caso de que se replan-

tease la función del autor tradicional. Con conocimiento de causa, Capmany respondió, entre escéptica e irónica, de manera harto expresiva:

El autor, nos dicen, es una mitificación romántica, fruto de la confianza en el individuo, secuela de un errado espíritu liberal. Ahora hay que utilizar el texto como música de fondo, como acotaciones al margen o, en el mejor de los casos, como estímulo para la capacidad creadora del grupo.

A mí el proyecto me parece magnífico. Si llega a buen puerto, naturalmente. Y mis dudas afectan precisamente a la arribada a puerto. Mejor dicho, tengo mis dudas de que llegue a buen puerto sin un autor. Mi experiencia particular en esas actividades cooperativas siempre ha dado el siguiente resultado: se reúne la gente para recoger datos; se recogen datos; se discute; todos dan su opinión. Alguien decide que hay que poner negro sobre blanco lo hablado y se propone un determinado día para que todo el mundo venga con una escena esbozada. Cuando llega el día acordado, todos acuden cargados de ideas, pero con las manos en los bolsillos... todos menos uno, que acude con unos cuantos papeles escritos. Una de cada dos veces, ese que acude con unos papeles que contienen frases con sujeto, verbo y complementos se convierte en autor teatral.

Así es como yo lo he visto, y debo confesar que tengo cierta tendencia a dudar de las maravillas, como santo Tomás, el apóstol al que deberíamos atribuir, como decía un profesor mío de filosofía, el origen de la psicología experimental.³⁰

Por su parte, Benet, después de subrayar la necesidad de no olvidar la situación histórica –«la montaña de obstáculos que amordaza nuestra escena, montaña completamente ajena al autor y, casi diría, al público»–, negaba la crisis de autores, puesto que Pedroló, Capmany, Melendres, Teixidor, Gomis, Romeu y Sirera seguían escribiendo y aparecían nuevos autores, como Bergoñó, Martínez Solbes, Abellan o Vilà Folch. Fundamentalmente, Benet se mos-

traba reacio a aceptar la muerte del «escritor encerrado en su casa» frente a una nueva concepción del teatro, a la vez que cuestionaba que los espectáculos producidos por un colectivo «fuesen tal cosa». Para él, el actor, «supuesto nuevo amo y señor del escenario que reivindica su soberanía junto con el escenógrafo, como ayer la reivindicaba el director y anteayer el autor, no suele tener aún la formación necesaria –hablo de nuestras tierras– para participar de verdad en una labor de creatividad colectiva». Y añadía:

Y así ocurre que, en sus reclamaciones de libertad, sustituye, quizá sin ni siquiera saberlo, la tiranía del autor o del director por la de un compañero-líder (nuevo director camuflado, nuevo autor camuflado) que impone, en solitario, su concepción del espectáculo. A veces, siguiendo la moda, en vez de un compañero, quien manda es un escenógrafo que ha imaginado determinado espacio escénico y busca unos señores que lo habiten con sus saltos y sus brincos supuestamente libres.³¹

Convencido de que la figura del escritor tradicional podía seguir siendo «válida», «respetada por la comunidad» y «provechosa», Benet mostraba su escepticismo respecto a las posibilidades de éxito artístico de la creación colectiva con los siguientes términos:

La creación colectiva, sea por el bajo nivel de algunos miembros, sea por el divisismo de otros, me parece, en la práctica inmediata, difícil, si es auténticamente colectiva, o de resultados pobres, en caso de que llegue a puerto. La colaboración con un equipo en el que cada cual tiene una misión propia, pero en el que es factible el enriquecimiento mutuo, ya es otra cosa, y puede dar excelentes resultados.

Justamente, unos meses después de la polémica suscitada por el artículo de Graells, se estrenaba *La Setmana Tràgica* (10/1/1975), una muestra de creación colectiva del Grup de l'Escola de Teatre de

l'Orfeo de Sants, con texto y dirección de Lluís Pasqual, el asesoramiento histórico de Graells, el espacio escénico y los figurines de Fabià Puigserver y la música de Josep M. Arrizabalaga. Fue un espectáculo deudor de los del Théâtre du Soleil y precedió a otras propuestas de creación colectiva en nuestro teatro: en primer lugar, *Camí de nit 1854* (1/12/1976), el espectáculo escrito y dirigido por Lluís Pasqual con el que se inauguró el Teatre Lliure; en segundo lugar, el proyecto del *Rebombori* de 1971 del grupo El Camaleó fue asumido personalmente por Jordi Teixidor, que elaboró un nuevo texto para un espectáculo que dirigió él mismo, *Rebombori 2*, estrenado en el Teatro Bartrina de Reus (5/5/1977) en el marco del Congrés de Cultura Catalana, que lo patrocinó.³² La tercera propuesta materializada fue *Onze de setembre* (Cotxeres de Sants, 10/11/1977), con texto de Graells, que compartió la dirección con Josep Montanyès, a cargo del Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeo de Sants, el Grup d'Estudis Teatrals d'Horta y el Teatre de L'Escorpi. Al editar el texto, Graells defendió su papel como «autor», de acuerdo con unos parámetros muy similares a los planteados en su momento por Melendres y Teixidor:

En efecto, entre la idea inicial y la forma definitiva que ha adoptado este texto ha mediado la intervención fundamental de una treintena de personas para las cuales, incluido yo mismo, estas páginas son únicamente una base funcional, un punto de partida para algo más complejo y completo: el espectáculo. No es que me avergüence o no me responsabilice de mi trabajo. Sencillamente, a la hora de estrenarme como «autor» he querido mantenerme fiel a la corta trayectoria profesional, en la que, junto con el montaje y la dirección, mi especialidad ha sido la elaboración de textos, o la participación en ellos según métodos no convencionales. Y esto no por afán de modernidad, sino como respuesta a las necesidades que tiene planteadas nuestro teatro y a la búsqueda de nuevas posibilidades dramáticas.³³

¿Dónde podemos situar a Melendres, en relación con la creación teatral, en los años posteriores a la muerte de Franco? ¿Adónde fueron a parar las posibles realizaciones de creación colectiva? En un contexto de lenta reconstrucción del mundo teatral profesional e independiente, Melendres reapareció como «autor teatral». En colaboración con Joan Abellan, escribió *El collaret d'algues vermelles*, que fue galardonado con el Premi Ciutat de Granollers 1978. En el prólogo a la edición, ambos justificaban el procedimiento seguido de solicitar «asilo en una ficción inventada por otro», en este caso, una novela de «sentimientos», *Manon Lescaut*, de Prevost, la cual, a diferencia de *La dama de las camelias*, de Dumas, tenía «una estructura épica, y no aristotélica». Conscientes de que podían ser acusados de poco originales, aprovecharon la ocasión para hablar de la situación del teatro catalán, y concretamente de la de los autores de los sesenta:

Pues bien, dejando al margen la comprobada vocación vampírica del teatro, también podríamos aludir a una real dificultad de los dramaturgos catalanes a la hora de inventar historias. Se trata, probablemente, de una situación circunstancial, ligada a la evolución de la sociedad, a la transformación política y cultural. Pero el fenómeno es general. Si no, repasemos la nómina: el largo silencio de Jordi Teixidor (el más profesionalizado de los dramaturgos catalanes), la prolongada siesta de autores como Xavier Romeu, Ramon Gomis o Alexandre Ballester. Por supuesto, otros siguen escribiendo. Pero Josep M. Benet i Jornet o bien reincide en sus viejos y conocidos temas o, en su última obra, *Descripció d'un paisatge*, se refugia en un argumento inventado por un griego, difunto desde hace siglos. Salvador Espriu hace una nueva copia, con la caligrafía que le es propia, del viejo mito de Fedra. Y lo mismo hace en lengua castellana (pero siempre desde Cataluña) Ramón Gil Novales. No. No sabemos inventar historias. O no nos atrevemos a hacerlo. Y quizás esto no sea mala cosa.³⁴

¿Hasta qué punto no sabían «inventar» historias los autores de los sesenta? Una parte de ellos se encontraba en horas bajas de creación, como seguramente sucedía en otros ámbitos del teatro europeo. Pero hay un aspecto que vale la pena destacar: los autores que siguieron escribiendo iniciaron nuevos caminos en sus respectivas aventuras teatrales. Lo hicieron Ballester, Benet, Gomis, Sirera, Teixidor... Los nuevos tiempos, de la transición hacia la democracia, condicionaron un nuevo «escenario» y unos nuevos planteamientos; algunas de las experiencias realizadas, tanto las coronadas con el éxito como las fracasadas o las no suficientemente desarrolladas (las de la creación colectiva, pongamos por caso), empezaban a ser agua pasada. Se abrían unos nuevos horizontes:

Por ejemplo, la última obra de Benet i Jornet, *Descripció d'un paisatge*, es de franca ruptura con respecto a su obra anterior, aparte de tener gran calidad literaria y teatral. Eso prueba que la adaptación a la nueva época no es sólo una pretensión, sino que 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 que 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.³⁵

Porque algunos autores teatrales de los sesenta fueron derivando con el tiempo hacia planteamientos teatrales que los alejaban de los orígenes; un proceso de desarrollo lógico y natural en tanto que expresión de una generación de «seres mutantes, inteligentes».³⁶ Al margen de su colaboración

con Abellan, Melendres tardó tiempo en reanudar su actividad de autor, aunque tiendo a pensar que su idea de creación colectiva pudo verla «realizada», en parte y con el tiempo, en su tarea docente en el 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:

– 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.³⁷

Como conclusión

Intentar analizar y comprender, desde nuestra perspectiva actual, las vicisitudes y las dificultades de representación con que toparon los autores de los sesenta/setenta y las contadas propuestas de creación colectiva materializadas, pese al apoyo crítico y teórico de Jaume Melendres, exige conocer previamente, y al detalle, la compleja etapa histórica y cultural que se inicia a finales de los sesenta y llega hasta pocos años después de la muerte de Franco. Estoy hablando de un contexto caracterizado por la presencia en la cartelera barcelonesa de un teatro profesional e independientemente constituido mayoritariamente por compañías, intérpretes y montajes de procedencia madrileña/española, con una reducida representación de un teatro catalán de texto de bajos vuelos o falto de ambición literaria, con excepciones como la representación puntual de algunos «jóvenes» autores –Teixidor, Benet, Ballester– en teatros como el CAPSA, el Poliorama o la Sala Villarroel, y con el contrapunto de la dramaturgia no textual de Comediants y, sobre todo, Els Joglars como eje de referencia y representación pública del «nuevo» teatro catalán.

Así las cosas, en el marco de una insoslayable realidad como la antes descrita, en vísperas de la Navidad de 1979, el panorama teatral de Barcelona ofrecía tres contrapuntos diferenciados de carácter textual y en catalán: *Descripció d'un paisatge*, de Benet i Jornet, por el Teatre Estable de Barcelona (Teatro Romea), *Les tres germanes*, de Chéjov (Teatre Lliure) y *Batalla de cambrà*, de Martin Walser, a cargo de la compañía Adrià Gual (Orfeo de Sants). Poca cosa más, pero quizás era mucho, dado el momento, cuando justamente estábamos a las puertas de una importante reorganización de la escena barcelonesa y catalana. Que era, en definitiva, lo que el conjunto de la profesión teatral deseaba y esperaba.

Notas

1. Barcelona: Curial (La mata de jonc, 6), 1977. Véase el comentario de Jaume Melendres: «Censo y confesión de dramaturgos. Los marginados que no dimiten», *TeleleXprés*, 27/4/1976, p. 28.

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

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

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

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

6. Ibidem.

7. Ibidem.

8. Antoni BARTOMEUS: «Jaume Melendres», *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 (colección «Estudis», 4), 1990, pp. 33-34.

10. Rosa M. Dumenjó: «Joves, no aneu al teatre... Entrevista amb Jaume Melendres», *Ori-flama*, 107, junio 1971, p. 15.

11. X[avier] F[ÀBREGAS]: «El premi de teatre "Ciutat de Sabadell"», *Serra d'Or*, 141, junio 1971, p. 61. Véase también del mismo Fàbregas: «Berenàveu a les fosques de Josep Maria Benet. Obra premiada», *Yorick*, 48, mayo-junio 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», *Primer Acto*, 133, junio 1971, p. 27.

14. Véase 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», *TeleleXprés*, 18/5/1971, p. 22.

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

17. Enric GALLÉN: «Recepció de l'estrena professional de *Berenàveu a les fosques*». En: 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 creación colectiva», *Primer Acto*, 157, junio 1973, pp. 9-10.

20. La estrenó la compañía de Ventura Pons (14/7/1972).

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

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

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

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

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

26. Véase supra nota 22.

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

28. Ricard SALVAT: «El 'Dramaturg', sus tareas y sus atribuciones», *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.

30. «Dia rera dia. Paralogismes teatrals», *Serra d'Or*, 182, noviembre 1974, p. 53.

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

32. Jordi TEIXIDOR: *Rebombori 2*. Barcelona: Edicions 62 (El Galliner, 41), 1978. Teixidor contó esta vez, además de la monografía de Moreu-Rey, con un trabajo de Oriol Pi de Cabanyes, «Dos textos inèdits sobre els rebomboris del pa de 1789», que se publicó en la revista *Miscellanea Barcinonensia*.

33. [Prólogo] en Guillem-Jordi GRAELLS: *Onze de setembre*. Barcelona: Edicions de La Magrana, 1977, p. 9. Véase también el prólogo a *Travessa-deserts*. Mataró: Edicions Robrenyo de Teatre de tots els temps, 12, 1977, en el cual reflexionaba sobre la crisis del «autor teatral» convencional.

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

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

36. «Una generació mutant», *Pausa*, 9-10, septiembre-diciembre 1991, p. 29.

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



La vuelta al mundo... en 55 entradas

Jaume Mascaró Pons

A Jaume Melendres, amigo

O. [Postscriptum. A modo de prólogo]

Cuando me piden que hable en público, sea para introducir un acto o para presentar un libro, el primer dilema es siempre decidir la primera frase: ¿una anécdota divertida o una afirmación seria, sentenciosa y supuestamente académica?

En el primer caso, se trata de cumplir el antiguo precepto retórico de la *captatio benevolentiae*, para crear una actitud amable del público, provocando una sonrisa inicial que puede generar la complicidad del oyente y hará más dulce la intervención. En el segundo caso, la pretensión es dar una primera imagen de seriedad y, por lo tanto, de caracterizar el momento de importante y digno de atención. Cada una de las opciones tiene sus inconvenientes. Si empiezas por la anécdota, puedes caer en una intervención amable, cordial, pero que cree una sensación de trivialidad respecto al contenido o, en su caso, al libro objeto de pre-

sentación. Si optas por un inicio de frase solemne, puedes crear una impresión de tema importante pero aburrido o, peor todavía, de presentador pedante y agarrotado –en el doble sentido del término: rígido y/o carca. Un dilema de este tipo es el que se me presentó, y de forma aguda, cuando Jaume Melendres me preguntó si quería presentar su último libro, publicado por el Institut del Teatre, *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. Esto sucedía en la primavera de 2007, la presentación se debía hacer el 14 de junio, jueves, en la Sala de los Espejos del Liceu, compartiendo mesa, además, con Josep Ramoneda y, lógicamente, con el autor. El lugar, el ambiente y el tema del libro sugerían un comienzo de tono académico y serio. Mi personal conocimiento de Jaume me decantaba hacia una presentación que intentara acercarse un poco a su conocimiento y, al mismo tiempo, a su ironía. Leí el libro con gran interés, con rara parsimonia, tomando notas, haciendo anotaciones al margen e, incluso, construyendo unos cuadros estadísticos de todos los textos citados y de la frecuencia de citas de los principales autores de teatro, a lo largo de la obra, pensando que así podría mostrar las bases del discurso teórico de Jaume y sus principales autores de referencia. Muchas de estas notas después no aparecieron en mis comentarios, ya que en un acto como éste, el tiempo es un regulador dictatorial. Al acto de presentación vino mucha gente y transcurrió en un clima muy agradable y cordial.

Ramoneda, con su reconocida agudeza, subrayó, sobre todo, el hecho de que el libro era un ejercicio de sabiduría, cosa bien rara, según él, entre nosotros. Y, a partir de aquí, fue jugando con el posible trasfondo autobiográfico que veía en un texto que se afirmaba teórico, pero que también se definía como “viaje” –¿excursión en la teoría de los otros?–, siendo, quizás, sobre todo, un ensayo de autoproyección.

En este contexto y en este ambiente, opté por un comienzo formal y académico, en

aparición, sin embargo... que no lo fuera del todo. El texto que muestro a continuación es una recreación libre y, por lo tanto, no literal, de lo que finalmente me atreví a decir.

1. *La teoría dramática. Un viaje a través del pensamiento teatral*

Querría empezar con una afirmación categórica con carácter de TESIS: «El libro de Jaume Melendres es un **texto importante**», pero en un sentido no convencional. Y eso porque:

a) no es un libro de HISTORIA, pero en él se encuentra **toda** la historia del teatro, al menos del teatro europeo o, si se quiere, occidental. Pero, inevitablemente, también podemos encontrar unas gotas de teatros orientales y de otras tradiciones culturales, ya que su influencia en nuestra tradición teatral es indiscutible, como mínimo desde el siglo XIX;

b) no es una ENCICLOPEDIA de teatro, pero es enciclopédico. Una de las diferencias más notables respecto a cualquier otro texto similar es una amplia cronología, que ocupa 179 páginas, casi un tercio del volumen, que abarca ¡¡2526 años!! de historia, desde 536 aC hasta 1990 y que se organiza en tres columnas que indican, respectivamente, *Teorías dramáticas*, *Hechos teatrales y escénicos*, *Aportaciones estéticas, científicas y técnicas*. Como curiosidad diré que la primera entrada de los hechos teatrales es del año 536 aC, «Tespis funda la tragedia e introduce posteriormente el uso de la máscara», pero la primera entrada de *Teorías dramáticas* es del año 387 aC, «Platón: *La república*». Las últimas referencias, asignadas a 1990, son «Bergman: *Imágenes*» (*Teorías...*); «Roberto Zucco, de Koltès» (*Hechos...*); «Lanzamiento del telescopio espacial Hubble y de la sonda Ulises para explorar la región polar del sol» (*Aportaciones...*). Un análisis más detallado de todas las entradas, y de las omisiones (!),

de esta extensa cronología daría una perspectiva muy clara de las ideas del autor sobre lo que es importante y lo que no lo es en nuestra tradición teatral y cultural;

c) no es un MANUAL, ni un COMPENDIO, pero será de gran ayuda como guía y orientación para nuestros alumnos del Institut del Teatre o de cualquier lugar donde se pretenda enseñar Teatro;

d) no es un ENSAYO, al menos no en el sentido habitual de un texto que defiende una tesis global sobre el hecho teatral, pero sí en su carácter de obra personal, producto del trabajo y la reflexión de toda la vida del autor, como dramaturgo, director y, sobre todo, profesor. No querría que la afirmación de que se trata de un texto que es la sedimentación de una vida profesional se interpretara como si esta obra fuera una especie de “testamento”, la obra “definitiva”, ya que Jaume Melendres tiene todavía mucho más que decir y escribir. ¡¡Pero no deja de ser muy “teatral” imaginar que el autor asiste a la presentación de su “obra póstuma”!! ;

e) finalmente y en positivo, éste es un libro de TEORÍA. Lo dice el título, pero éste está matizado por un subtítulo, que incluye de forma explícita una metáfora: «Un viaje...».

Y yo pienso, víctima de mi enfermiza deformación académica, ¿qué rigor teórico tendrá un texto que empieza, ya en la portada, con un juego metafórico? ¿Qué clase de viaje es el que se utiliza como referente de la metáfora: el tren, el barco, el avión, el coche o la bicicleta? Permitidme una anécdota. Hace unos días le comentaba a una antigua alumna del Institut que yo estaba leyendo el libro de Jaume para su presentación, y le hice un comentario sobre mi idea de jugar con la contraposición de título (Teoría) y subtítulo (viaje). Me dijo: «seguro que habla del viaje en globo... ¡Siempre lo citaba en clase!». Pensé: «Esta vez te equivocas». Ya había leído más de la mitad del libro y no había encontrado ninguna referencia al famoso globo, pero...¡¡hélas!!; en

la página 535, en la entrada 41, que inaugura la tercera parte dedicada al “Director”, dice:

La proliferación de las nuevas micromiradas (y de los objetos sobre los cuales se aplica) hace cada vez más imprescindible una macromirada, UNA MIRADA OMNI-COMPRENSIVA Y SINTETIZADORA, DESDE ARRIBA. No porque sí, dos de las novelas fundamentales del siglo son *Los viajes de Gulliver* (1726), en la que Jonathan Swift describe el cosmos humano primero desde el punto de vista (aéreo) del gigante y después desde la óptica inversa, y *Micromegas* (1752), en la que Voltaire lo hace desde el punto de vista –más aéreo todavía– del alienígena. Y no porque sí, el XVIII es el siglo de las enciclopedias, una palabra que proviene del griego *kyklos paideia* y que significa «educación panorámica». ESTA UTOPIA GLOBALIZADORA –DIGNA DE ÍCARO– SERÁ REALIDAD FÍSICAMENTE EN 1783 CON LA PRIMERA ASCENSIÓN –NO ES UN JUEGO DE PALABRAS– EN GLOBO AEROSTÁTICO DE LOS HERMANOS MONTGOLFIER, QUE HACE POSIBLE, POR FIN, UNA VISIÓN DEL MUNDO SIMILAR A LA DE LOS DIOS: DESDE ARRIBA, DESDE EL EXTERIOR. [¡El subrayado es mío!]

Yo no sé si Jaume [Melendres] ha conseguido vivir personalmente la experiencia del viaje en globo, pero, cuando menos, creo que la ha realizado metafóricamente en este libro, en el cual, utilizando la fácil referencia de otra famosa novela de viaje en globo, da *una vuelta en el mundo... del teatro en 55 entradas*, que son los párrafos o capítulos en que se divide la obra. Pero también la ha realizado en otro sentido. La “mirada desde arriba” es una concreción metafórica de la perspectiva teórica del autor. Primero, porque está ya formulada en el término griego que define ‘teoría’, de *theorein*, “mirar” y, segundo, porque el “desde arriba”, y el globo como metáfora, son característicos de la Ilustración europea del XVIII, como queda claro en la misma cita anterior. Esta doble refe-

rencia, Grecia y la Ilustración, domina buena parte de las reflexiones teóricas sobre el teatro. Si hacemos caso del índice de citas de autores –pista discutible, pero objetiva-, Shakespeare, Aristóteles y Diderot son los tres primeros en número de referencias. Pero la anécdota del globo todavía sugiere más cosas. Una, que ya he mencionado, es que el texto está ligado a la sedimentación de la práctica docente, larga, fructífera, eficiente y reconocida por todos sus alumnos. Segunda, que el autor parece hablar desde su autoconsideración preferente (¿o, quizás autovaloración?) como DIRECTOR de escena, más que como DRAMATURGO, que lo es (y con premios, aunque no sé si eso él lo ha considerado alguna vez un mérito) o como ACTOR, que también lo es, pero no profesional o públicamente (y tal vez ésta sea una de las aficiones inconfesables de Jaume), a no ser que asociemos la profesión de actor a la práctica docente, cosa que podríamos hacer con bastante fundamento.

Esta última afirmación exige, antes de que el autor la desmienta enérgicamente, una aclaración desde el análisis de la estructura misma de la obra. En las dos primeras entradas se establece el esquema y la orientación de la obra: «la narración de un viaje a través del pensamiento teatral» (p. 31), pero que «busca más las coincidencias parciales (las de Diderot con Stanislavski, las de Brecht con Schiller, las de Cicerón con Engel) que sus grandes y espectaculares oposiciones, con la sospecha de que la coherencia no es otra cosa que una coherencia, una herencia compartida en un determinado campo, y no necesariamente en todos» (p. 30). Esta voluntad de narración personal del viaje y de coherencia, hace que la vuelta en el mundo teatral se describa en tres grandes actos, al estilo de un gran drama histórico: «ENTRA EL DRAMATURGO [entradas 4-23, 162 páginas]», «ENTRA EL ACTOR [entradas 24-40, 141 páginas]», «ENTRA EL DIRECTOR [entradas 41-54, 133 páginas]». Esta estructura “dramática” va precedida de una especie

de mapa «que pone en relieve los relieves principales de un paisaje personal: una cronología es, siempre, una pintura puntillista que, a partir de manchas aisladas entre sí, pretende crear una ilusión de realidad continua para captar la luz que la ilumina» (p. 31). Pero este mapa-pintura-cronología ocupa 179 páginas (!!), más de una cuarta parte de toda la obra.

La progresión del drama en tres grandes momentos, pese a la negación explícita, por parte de Jaume, de una visión evolucionista que escribe la historia como una acumulación progresiva y que «corta el hilo en épocas y en ismos» (p. 28), sugiere, pese a todo, un esquema “darwiniano”, cuando en la página 534, justo cuando entra en escena el DIRECTOR, dice: «Para encontrar los vestigios del homo sapiens teatral moderno habría que remontar el río...» Si hiciéramos caso de la metáfora paleoantropológica y lo aplicáramos al conjunto de la obra, quedaría decir que:

¿“Dramaturgo” se corresponde a “homo habilis”,

“Actor” a “homo erectus”,

“Director” a “homo sapiens”?

¿O quizás es sólo una metáfora que se ha escurrido por las rendijas del inconsciente del autor?

Pero si el esquema de la obra, en su gran estructura formal, permite la broma de un cierto evolucionismo en la determinación del “protagonista” del drama histórico teatral, el análisis del discurso sugiere, más bien, un desenrollamiento *circular* (o en “bucle”, si se quiere una imagen más actual) de los grandes temas sobre los cuales se han configurado los debates teóricos sobre el teatro. Con el riesgo de simplificar, creo que el análisis se articula en torno a lo que me atrevería a llamar “el triángulo mágico” de la teoría teatral y que el autor toma de la tradición aristotélica: MÍMESIS, CATARSIS, VEROSIMILITUD, que corresponden, en cada época, a la forma en que es descrita y teorizada la acción teatral, es decir, todo aquello que es dicho, mostrado, representado en un escenario, sea cuál sea; el EFEC-

TO sobre el espectador, real o virtual, espiritual o físico, mental o estomacal, y que supone siempre una implicación del que mira o participa de alguna manera; la CREDIBILIDAD del espectáculo, en tanto que determina las condiciones de su efecto. El cruce de estas dos grandes líneas discursivas: la que recorre el eje DRAMATURGO/ACTOR/DIRECTOR, que son los determinantes “humanos” de la representación, y la que describe y teoriza ACCIÓN/EFECTO/CREDIBILIDAD, que son los mecanismos psicofísicos del proceso, configura un texto potente, lúcido, actual e... irónico. Pero el tratamiento de los temas y el estilo de la escritura no son “more academico”, sino “more melendriano”, como no podía ser de otra manera. Describir este estilo personal sería una tarea excesiva en esta primera aproximación a la obra que presentamos y sería necesario, para hacerlo bien, ampliar el análisis al conjunto de los textos de Jaume, para poder mostrar las constantes estilísticas existentes en el “corpus melendriano”. Ésta será, seguro, una interesante tarea de algún futuro doctorando en artes escénicas o en historia de la literatura catalana. Pero de momento podemos acercarnos a una cata de este estilo a partir de algunos de los títulos de las entradas de la obra (que, como ya hemos dicho antes, son 55, si contamos la primera numerada con un 0). Así, la entrada 13: «Cuestiones de jardinería. ¿Tienen derecho a dormir los personajes? Nocturnidad y diurnidad», en la cual se plantea un tema tan denso y espeso como el del realismo en la concepción de la verosimilitud, a través de la ingeniosa metáfora de la “dramaturgia del jardín inglés” frente a la “dramaturgia del jardín francés”. O la entrada 35: «Una cuestión de conciencia. La visión de los sonámbulos. El Adonis de Kleist. El actor que se lo juega todo y ronca en el escenario», en la que se prolonga el debate sobre la *paradoja* actoral en Schiller, Kleist, Duncan, etc. O, finalmente, la entrada 42: «La paradoja del director: de la definición a la indefinición. ¿Tiene cualidades el director de escena? El director proxe-

neta», que es bastante explícita en relación al contenido.

Esta mezcla de provocación y rigor, de discurso campechano, lleno al mismo tiempo de sugestivas metáforas y juegos irónicos, son algunos de los elementos de un estilo que hace de la lectura del texto de Jaume Melendres un acto de enriquecimiento intelectual y un placer casi perverso, como el que él atribuye, de la mano de Aristóteles, a todo espectador teatral. Más allá de la habitual recomendación entusiasta de su lectura, si me dejara llevar por la dictadura pedagógica en vigor, *exigiría* su lectura a los estudiantes de teatro y a todos los que quieren tener una visión clara de por qué, todavía, en esto del TEATRO, la reflexión y la TEORÍA son una necesidad práctica.

En nuestro panorama cultural creo que este texto es único, totalmente original. Hay que agradecer a Jaume Melendres un regalo como éste, pero también, tal vez, “maldecirlo” por *obligarnos*, sin excusas, a leer más de 500 páginas fascinantes.

[Barcelona, 14 de junio de 2007]

II. Epílogo [o Post-postscriptum]

A veces hay bromas que vistas en la distancia tienen un regusto amargo, o más bien doloroso, porque la realidad las ha despojado del imaginario irrealista que justo era el fundamento de su gracia. En la presentación, aquí recogida, sugerí alegremente que la obra más extensa y personal de Jaume Melendres, *La teoria dramàtica*, no era su “testamento” y que, por lo tanto, el acto no era, en ningún caso, un ritual “póstumo”. Pero sólo tres años después, su obra se convierte en una verdadera y rica herencia. El curso pasado asistí a su lección inaugural de la segunda edición del *Máster Interuniversitario de Estudios Teatrales*, en la UAB [editado posteriormente en *Documenta Teatral*, 2, 2009], que tituló: *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*. Una vez más, con la gracia habitual y con

renovada ironía, Jaume resumía y ampliaba los temas de la *Teoria...*, pero al mismo tiempo recogía en una espléndida rememoración autobiográfica el origen de su “vocación” teatral, a los 8 años, después de ver una opereta en el Tívoli: «Tenía la certeza de que aquello era lo que quería hacer en la vida: crear aquellas luces extraordinarias, aquellos cuerpos y aquellos sonidos extraordinarios, es decir fuera de lo ordinario». La vocación por lo extraordinario también desbordó la práctica, para llegar a la teoría: ¿«Era importante o no la verosimilitud? A mí me parecía que sí, tanto si quería ser verosímil como, sobre todo, si quería ser inverosímil. Lo subrayo: debía saber qué era la verosimilitud porque quería ser inverosímil. [Segunda nota a pie de página: sólo puedes crear virus informáticos si sabes informática]». He aquí la vocación secreta de Jaume Melendres: ser un buen *hacker* teatral. Y por eso creía que la creación no es posible sin un profundo conocimiento de los mecanismos de producir “FELICIDAD EN LA DESGRACIA”. Como dice él mismo: «SÉ QUE LOS CREADORES SOMOS SÁDICOS PORQUE INTUIMOS QUE LOS ESPECTADORES SON MASOQUISTAS Y SIENTEN AMOR POR LAS LÁGRIMAS. NOSOTROS, LOS CREADORES, SENTIMOS AMOR POR LAS LÁGRIMAS QUE SIENTEN AQUÉLLOS QUE SIENTEN AMOR POR LAS LÁGRIMAS, INCLUIDOS NOSOTROS MISMOS».

Barcelona, junio de 2010

Una mirada al profundo viaje de Jaume Melendres hacia, tras, ante, en, entre, por, desde, sobre, contra y con el pensamiento teatral

Maite Pascual Bonis

Escuela Navarra de Teatro. Pamplona

Jaume Melendres, teórico, creador, científico, literato, crítico, estadístico, economista, dramaturgo, director de escena, actor, maestro, poseedor de un gran sentido del humor, y, sobre todo, **persona**, nos ha dejado este viaje particular, donde, como él mismo dice, su mirada es una mirada «estranyada», de la que hablaba Brecht, «la del viatger apassionat, no la del turista modern» (2006 : 377). Viaje en el que estuvo enfrascado casi toda su vida, atento a todo lo que iba encontrando en su camino, para analizarlo, comprobarlo, cuestionarlo, asimilarlo, interiorizarlo e introducirlo en sus maletas y ofrecérselo generosamente como excelente regalo. ¡Gracias, Jaume!

Intentaré ofrecer mi personal mirada, ante un viaje tan completo y complejo.

No nos podemos acercar a su magnífica obra *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, sin tener en cuenta su realidad de hombre *quasi* renacentista. Como muy bien dice en la introducción: «aquest llibre no és un manual, ni una història abreujada del teatre i de la seva teoria més o menys ubicada en el seu context, sino la narració d'un viatge a través del pensament teatral» (2006 : 31).

Quien busque un libro para salir del paso, para hallar con facilidad datos que añadir a su propio artículo en la revista de turno o en sus clases, quien espere encontrar una tesis doctoral al uso, con los números de página en las notas, un libro, en fin, con recetas mágicas que nos resuelvan los problemas de la teoría teatral, que no nos obligue a pensar, mejor que se abstenga de consultarlo.

Quien busque una obra que le abra horizontes, que le amplíe su bagaje humano, cultural, científico, artístico, teatral, que le interrogue, que le haga reír y, sobre todo, que le estimule a seguir viajando por ese pensamiento teatral, éste es su libro. No le decepcionará.

Es un texto escrito por alguien que se encontró, casi por casualidad, con el teatro, y que lleva el bagaje de toda una vida dedicada a este arte, como bien comenta en su conferencia «Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Empoli», al hablarnos de su viaje por la teoría teatral: [...] «Va ser tranquil·litzador constatar que el llistat de les persones que havien reflexionat sobre ell, tenia, tirant molt llarg, un miler de noms [...] al ritme d'un text cada tres dies, en deu anys ho podia saber tot [...] Estava molt equivocada: el viatge fa més de trenta anys que dura i encara no s'ha acabat» (2010 : 10).

Nos encontramos con el discurso de una persona con vocación de cuestionarlo todo y cuestionarse, de investigar, de aprender, de enseñar, de compartir y confrontar todo lo que iba encontrando y recogiendo de sus alumnos, de sus amigos, de sus colegas, de los libros, de la vida, de las diferentes obras y lenguajes artísticos, de todo lo que pudiera ayudarle a entender este Arte que le sorbía el seso y que le hacía viajar constantemente por las vías institucionales, por las vías principales, por las grandes teorías excesivamente repetidas y por los meandros y vericuetos secundarios, escondidos entre la maleza, disimulados o prohibidos por las autoridades competentes, de los que también habla André Dégain (1992 : 2), llamándolos *petite rivière*, o *ruisseau*, frente al *Grand Fleuve*, o la *Rivière* del teatro. Pero, sobre todo surgido de la mano de ese Jaume Melendres que viajaba, cual detective atento, por todas esas vías que su mirada escrutadora y profunda lograba descubrir y por las que se arriesgaba, encontrando finalmente una luz, así fuera tenue, que le abriera nuevos horizontes que le depararían nuevos interrogantes, nuevos conflictos, nuevas vías, nuevos descubrimientos. Ex-

ploró Occidente, Oriente, el arte, la ciencia, la filosofía, la religión, la literatura, la psicología, la economía, la vida y la muerte y todo le llevaba al teatro. Gran Misterio.

Jaume vivió el teatro desde la amplia perspectiva de ese arte específico que globaliza todas las expresiones artísticas, que juega sirviéndose del ser humano, como espectador (como mirón) y como agente, dramaturgo, director, actor, que a su vez juega con la palabra, con el gesto, con el cuerpo, con el espacio y el tiempo, con la acción, con el arte, con la técnica, con la ciencia, con la artesanía, con la inteligencia y la emoción.

La inmersión en este texto la deberíamos hacer sin saltarnos la introducción, que es casi como el prólogo de una tragedia griega o, mejor dicho, de una comedia de Plauto, pues nos pone en situación al advertirnos de sus preocupaciones, de sus problemas y de cómo ha intentado resolverlos, a veces sin éxito, incluso nos adelanta sus conclusiones con un suspense que nos incita a seguir leyendo para indagar si lo que dice es cierto y cómo lo demuestra, para ver si nos convence y si leyó esos mil libros que menciona. Y cual Mercurio en el prólogo del *Anfitrión* de Plauto, nos hará un guiño, como lectores/espectadores, buscando nuestra *confabulatio*, al confesarnos que «la teoria dramàtica, tot i que l'expressió és femenina, la llegim conjugada en masculí. Si deixem de banda (...) a Feliciano Enríquez, sor Juana Inés de la Cruz, sor María de Agreda, Mme Stael i 121 anys més fins (1934) Gertrude Stein». Para finalmente, con toda su ironía, concluir que, ya desde mediados de siglo XVI en algunos países y finalmente en el siglo XVII en el resto, se aceptó en el teatro occidental a la mujer como profesional del teatro: como actriz y directora de compañía, y esto, en palabras de Jaume Melendres, fue algo fundamental: «perquè anul·la una "quarta unitat" fins aleshores vigent, la unitat de gènere dels intèrprets» (2006 : 38 y 39). *Confabulatio* que estará presente en toda la obra.

No se preocupen, que no voy a hacer un resumen del libro, ni pretendo convertirme en alguien que escriba un texto para entender a Melendres, no hace falta. Recuerdo que en mis tiempos de estudiante para leer los escritos de Lacan leíamos un libro de Jean Baptiste Fagés titulado *Para comprender a Lacan* y varios compañeros solíamos comentar ¿no habrá un libro para entender a Fagés y así poder leer a Lacan? Afortunadamente, no es este el caso. El libro de Jaume Melendres se explica excelentemente por sí mismo, aunque es un libro que nos exige ser lectores/espectadores activos, mientras construimos nuestra propia teoría.

Una vez terminado el prólogo, antes de empezar con el desarrollo pormenorizado del viaje, nos expondrá el contexto en el que lo realizó y que él llama concretamente, «labyrinth por el que se adentró», dándonos una cronología desde el año 536 a. C. hasta 1990: «Les teories dramàtiques occidentals a través dels segles» que contempla «les teories dramàtiques, els fets teatrals i escènics i les aportacions estètiques, científiques i tècniques». Una novedad relevante con relación a otras cronologías que se centran más en los hechos históricos sin darse cuenta (consciente o inconscientemente) de que esos hechos históricos no existirían sin unos agentes que respondieran a una ideología, una economía, una estructura social y de poder, una ciencia y una cultura determinadas. Novedad que responde también a su concepción del arte y la ciencia como dos miradas «sovint considerades antagòniques (en el millor dels casos, paral·leles), oblidant que tenen un objectiu comú: establir relacions invisibles entre coses visibles» (2006: 11).

Así, analiza cómo los avances escénicos están en estrecha relación con los científicos y con las otras artes y sus estéticas, con las ideologías dominantes (intentando desestabilizarlas en muchos de los casos), y también cómo los teóricos son creadores y los creadores, teóricos.

Deja clara la inutilidad de esa discusión permanente que se ha entablado durante

décadas entre algunos académicos (teóricos) y algunos creadores (artistas); podemos centrarnos más en esa absurda pelea entre ciertos miembros de la Universidad y de Escuelas de Teatro, críticos y artistas, en que se acusan unos a otros de no tener cultura ni capacidades supuestamente científicas (de análisis, síntesis, etc.), de estar vacíos de contenido, y los otros, de no tener creatividad, de ser unos amargados, de dedicarse a la teoría porque no fueron capaces de crear... Discusión que cae por su propio peso y que repite los mismos tópicos de generación en generación. Jaume Melendres afirma que la mayor parte de los teóricos teatrales que encontró en su viaje eran «creadores» del teatro. Además, en este viaje no le acompaña ningún afán revanchista, ni belicista, para hallar aquellas teorías y, sólo aquellas, que le den la razón, no; se adentra en ellas, más bien, con el firme objetivo de encontrar afinidades, de demostrar cómo se acercan esos autores considerados muchas veces antagónicos: Diderot, Lessing, Stanislavski, Brecht, Aristóteles, Lope de Vega, Cervantes y un largo etcétera. Quizás sea verdad que en las teorías como en el terreno humano hay más cosas que nos acercan que las que nos separan... Lástima que nos cueste tanto aceptarlo y tratemos de acentuar lo que nos diferencia (con prepotencia) y nos separa.

No es casual que su introducción repare ya en las múltiples paradojas y ambigüedades que acompañan a este arte desde sus inicios, que es arte pero no sólo eso, que es ciencia pero no sólo eso, que lleva teoría pero no sólo eso, práctica, creación, pero no sólo eso, técnica, pero no sólo eso...

¿Qué es entonces el teatro?

¿Qué hacemos con esa mirada que fue en el principio? Y poco a poco, con gran profundidad, nos irá dando respuestas, mientras nos relata su personal viaje por el pensamiento teatral a partir de los elementos fundamentales y necesarios para que el Arte Escénico exista: el dramaturgo, el actor, el director y junto a todos ellos: el espectador.

Su libro tiene también una estructura teatral, con un prólogo, del que ya hemos hablado, tres actos y un epílogo, breve, pero indispensable: «Encontros y desencontros». Este texto me sugiere también la estructura de la tragedia griega con su tetralogía: tres tragedias y un drama satírico; pues la realidad de este libro es que cada acto es independiente en sí mismo pero guarda una estrecha relación con los otros dos y el epílogo (drama satírico) tiene que ver también con todo lo planteado anteriormente, añadiendo cierta ironía y subversión final. Cada acto lleva un número de escenas y todos comienzan con una didascalia escénica: I: «Entra el dramaturgo», II: «Entra el actor» y III: «Entra el director», con una breve escenografía construida de frases, para él necesarias, para acotar el espacio de la representación de cada uno de los actos. Todas las escenas van introducidas casi por la línea de acción que se desarrollará y en la que introduce algo paradójico, de sorpresa, que te incita a entrar en esa acción, como por ejemplo, primer acto, escena 2: «Entre el ver i la semblanza (una digressió sobre el nas de Cleopatra)». Segundo acto, escena 31: «Dos nous ideals: l'espectador únic i l'actor pintat o l'actor criat de dos amos». Tercer acto, escena 42: «El director proxeneta»; escena 47: «El príncep blau d'Anne Ubersfeld i la "mise en scène" com a paròdia».

En cada acto nos ofrece, de forma cronológica, su mirada a la teoría teatral correspondiente al agente que ha entrado en escena, para ir rompiendo esa cronología trayendo el pasado al presente y trabajar desde la diacronía entrelazando las diversas teorías y ofreciéndonos sus paradojas, sus puntos de contacto, sus relaciones y oposiciones a partir de agudos análisis, creando una nueva urdimbre que le llevará a establecer conclusiones o nuevos interrogantes que hacen avanzar su peculiar línea de acción.

El primer acto es el más amplio, puesto que implica más años en la teoría teatral, desde su nacimiento hasta 1990, fecha en

la que cierra el viaje. Sin embargo, la teoría actoral hace su aparición en el teatro occidental, con pleno derecho, a partir del siglo XVII y la teoría del director, tal y como hoy la entendemos, es mucho más reciente, finales del siglo XIX.

No es casual que comience por el dramaturgo, pues fue el primer creador que dio el paso del mito al teatro dando nacimiento a este nuevo arte basado en la acción en lugar de en la narración como era el caso de la epopeya.

Este dramaturgo le servirá para poder recorrer, a lo largo de los siglos, las múltiples teorías nuevas sobre la búsqueda de la teatralidad, de su esencia como arte, teorías contradictorias, opuestas, paralelas, mimetizadas de siglo en siglo, repetidas, ofrecidas como novedad, paradójicas, que le sirven para ofrecernos su mirada sobre algo tan confuso, aportando su lucidez. Nos hará ver que el léxico teatral ha ido cambiando también con el paso de los siglos y los aportes de la ciencia: por ejemplo, lo que en un principio era el teatro (*theatro*, griego) lugar donde se mira... en los siglos XVI y XVII significa tablado, escenario, hoy en día significa edificio teatral y otras muchas acepciones. Nos introducirá en la finalidad del teatro, en cómo se ha visto esa finalidad a lo largo del tiempo, la importancia relativa del dramaturgo, poeta, actor, escenógrafo, director, según el momento histórico, teórico y artístico.

Se plantea algunas preguntas fundamentales: ¿Cuál es el elemento en el arte teatral sin el cual no hay teatro? ¿Quién hizo qué, quién tuvo más importancia en cada momento de la historia teatral, condicionando la existencia y la esencialidad de los otros elementos? Y se ve que unas veces es el dramaturgo el que se impone, otras el actor, otras el director, otras el escenógrafo, otras la arquitectura teatral, el vestuario, la iluminación, la filosofía del momento, la economía, el poder establecido, pero siempre está el espectador en el punto de mira de todos los creadores implicados en este Arte. Ese espectador a quien quieren seducir y

que espera fervientemente ser seducido, sin el que no existiría ese «Jugamos a que yo era...»

En el segundo acto entra el actor: es un momento avanzado de la historia del teatro, pues si bien en Grecia los actores fueron importantes, casi embajadores culturales, luego cayeron en desgracia y no será hasta el siglo XVII cuando se empieza a hablar y a valorar la importancia del actor y la actriz como profesionales, aunque sigan siendo vilipendiados y sospechosos, sobre todo moralmente. Los actores y actrices tendrán su momento de gloria y de poder en el Arte Teatral. Aquí hace un recorrido interesantísimo por las diferentes teorías actorales, aspecto éste poco tratado generalmente en la teoría teatral. ¿Qué es eso de la verosimilitud, del decoro? ¿Debe sentir el actor? ¿Qué papel desempeña la emoción, la técnica, la famosa verdad? ¿Es lo mismo sentimiento que emoción? ¿Cómo se construye el personaje? ¿Cómo se le da vida? ¿Qué es más importante el gesto o la palabra? ¿Qué características debe tener el buen actor? ¿Se puede aprender a ser actor? ¿Se puede formar al actor? ¿Cuándo y cómo se ha respondido a estas preguntas? ¿Cómo se han resuelto estos grandes conflictos teatrales? ¿Se han resuelto? Pues... no se pierdan la lectura de este acto.

Finalmente, en el tercer acto, llega el momento del director, ya en época casi contemporánea, con el papel hoy conocido casi de un nuevo dios creador... ¿Realmente no existía el director hasta el siglo XIX? ¿Qué hace que su figura cobre protagonismo? ¿Cuál debe ser su papel? ¿Cómo evitar los errores en la dirección? Y, como con el actor, surgen los interrogantes: ¿Se puede aprender a ser director? ¿Se puede formar al director? ¿Necesita el actor al director y el director al actor? ¿El actor es un creador o un mero sirviente del director? ¿Quién es el dueño de la puesta en escena en el momento de encontrarse con los espectadores? Les aconsejo lo mismo: no se pierdan este acto.

Melendres patentiza en cada acto que las

grandes novedades demasiado aireadas, aceptadas, negadas o controvertidas en cada época, no lo eran tanto, a pesar de sus evidentes y modernos aportes. Incluso evidencia cómo un mismo autor puede contradecirse a sí mismo en muchos momentos de la historia de la teoría teatral. Su trabajo, bastante hegeliano, trae un espléndido resumen final, en forma de cuadro sinóptico, aportándonos las tesis y antítesis con las que se ha encontrado en su particular viaje por el laberinto del pensamiento teatral. Sin embargo, aunque se desmarca de Hegel a la hora de ofrecernos una síntesis concreta, sí que nos deja una afirmación peculiar en sus «Encontres i desencontres: Les grans qüestions no estan resoltes». Y también señala una coincidencia unánime, que «el teatro es acción».

Creo que dejarnos así, con el cuadro incompleto, tiene mucho de hacernos partícipes, de buscar esa *confabulatio* que nos lleve a hallar nuestras propias síntesis, mientras asistimos a ese viaje/espectáculo en que nos encontramos con él, como espectadores/lectores, en un mismo espacio y un mismo tiempo efímero e irreplicable, hijos empero de nuestro propio tiempo personal e intransferible.

Les garantizo que este texto aporta datos de más de mil personas relacionadas con las artes escénicas de Oriente y Occidente y les ofrecerá conclusiones acertadas, nunca cerradas, con las que podrán estar de acuerdo o disentir, pero que les abrirán muchas pistas y caminos por donde seguir adentrándose para desbrozarlos y poder encontrar nuevos tesoros ocultos.

Jaume Melendres, una persona también paradójica, que es capaz de desdoblarse, de mirar desde dentro y desde fuera, de juzgar y juzgarse desde el miedo, desde la tristeza, desde la ironía, desde la carcajada, desde la ignorancia, desde la sabiduría; Jaume, un ser capaz de preguntarse todo el tiempo, sin miedo a las respuestas que pueda encontrar o al vacío que le puedan dejar; una persona que a través de sus páginas comparte con nosotros su sabiduría, que es mucha, casi

diría que lo sabe todo sobre el teatro, y que lo sabe expresar de forma creativa, literaria, donde encontramos la tragedia, la comedia, la farsa, la sátira, la *soitie*, el drama, el auto sacramental, el teatro del absurdo y todas las formas teatrales existentes hasta hoy como una urdimbre sobre la que se van tejiendo las verdades, las paradojas, los gozos y las miserias del Arte Teatral en su historia más conocida y la menos estudiada y reconocida. Pero sobre todo descubrimos una vivencia profunda, personal, íntima e intransferible, que decide, sin ningún pudor, compartir con todo el que se quiera acercar a ella.

Un texto escrito con ritmo, con poesía, con música, con pinceladas apenas esbozadas, con pintura gruesa, con caricatura, con toques y muchos retoques, con ingenio, con amor, avanzando en acción y sin desvelar el desenlace hasta el final, como requería Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer Comedias*; que nos arranca la sonrisa, la media sonrisa, la carcajada, la ira, la cólera, la piedad, la compasión, la tristeza, la alegría de estar más cerca de la verdad. En definitiva, teoría dramática como una fábula que logra la catarsis, como quería Aristóteles.

¿Qué catarsis? La que nos desvela en el desenlace final: una nueva pregunta para lanzarnos el guante y darnos la posibilidad de seguir aprendiendo, de seguir creciendo, haciéndonos las mismas y nuevas preguntas porque como él termina su libro (la traducción es mía):

Las grandes cuestiones no están resueltas, tal y como se puede ver en el cuadro siguiente, donde encontramos, de forma forzosamente reductora, las principales tesis y antítesis con algunos (sólo algunos) de los nombres que las han defendido. A menudo lo han hecho en contradicción con ellos mismos, *pero ésta es la grandeza del pensamiento dramático: estar siempre en conflicto*.

Pues... eso: ¡A seguir viajando!

Bibliografía

- DÉGAINÉ, André (1992): *Histoire du théâtre dessinée*. París: Nizet.
- MELENDRES, Jaume (2006): *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre.
- (2010): *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*. Lleida: Documenta teatral 2, Departament de filologia catalana de la UAB y Departament d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra. 1ª reimpresión con motivo del acto 10.5.10 en recuerdo de Jaume Melendres que el Institut del Teatre celebró el lunes 10 de mayo de 2010.



«La delicadeza de pensar» y «una almohada de dudas»

Roberto Scarpa y Giulia Puccetti
Prima del Teatro San Miniato

Sólo unir...

E. M. FOSTER, epígrafe a *Casa Howard*

1

A vosotros también os debe haber ocurrido encontraros en uno de esos momentos en los que, por encantamiento, venciendo la seducción de la realidad, los pensamientos, como mariposas enamoradas, empiezan a revolotear a cierta distancia de seguridad con las cosas. Sabemos que estos momentos, por otra parte como la realidad, son peligrosos para nuestra incolumidad, aunque no podamos prescindir de ellos porque nos ayudan a comprender cómo todo –justo es decir: nosotros más que lo que nos rodea–, por más que sea efectivamente tal como es, a su vez también podría ser diferente. Precisamente por eso, creo que con razón, alguien ha sostenido que se es feliz sólo cuando se está en movimiento entre

dos sitios, de viaje, independientemente del hecho de que ello ocurra física o mentalmente.

Hace muchos años, en uno de esos movimientos, soñé que estaba en una extraordinaria escuela de teatro. En la placa junto al timbre que había tocado con cierta timidez, de hecho ponía: *Escuela de Teatro del mundo*. Eso era precisamente lo que me parecía que necesitaba y por ese motivo estaba ahí pidiendo permiso para entrar

El guarda –un viejo arisco tras cuyas rudas manos se adivinaba una gran pasión por su trabajo– me preguntó qué quería y me sonrió dulcemente cuando le dije que quería aprender a hacer teatro. Asintió y, tras un silencio que me pareció que nunca se iba acabar, me indicó una larguísima serie de puertas. Fue abriendo una de esas puertas como conocí a Jaume Melendres.

2

Para nuestra gran suerte tenemos a disposición para viajar una barquita rapidísima y no contaminante, la memoria: un gran teatro en el que podemos entrar gratis tantas veces como queramos sin tener que pedir permiso y que puede llevarnos a todas partes. Os pido, por tanto, que toméis asiento en esta barquita para ir juntos a encontrarnos con nuestro amigo Jaume que precisamente se ha refugiado en el teatro de la memoria. Es un lugar que él conoce como a sus bolsillos porque ha viajado por él de cabo a rabo, mayoritariamente con placer, durante una gran parte de su primera existencia.

Conocí a Melendres en 1995 en Pisa, en uno de tantos congresos que entonces precedían y preparaban la cita veraniega de *Prima del teatro: scuola europea per l'arte dell'attore* [Antes del teatro: escuela europea para el arte del actor] que yo había fundado en 1985. En una conversación durante una pausa de los trabajos, decidimos experimentar un laboratorio de dirección conducido conjuntamente por el Institut y la Accademia Nazionale d'Arte Drammati-

ca de Roma. Así fue como Jaume, durante dos años (en el 96 y el 97) fue a trabajar en verano a San Miniato con otros docentes y unos treinta jóvenes directores italianos y catalanes.

La experiencia se interrumpió por decisión suya, porque la consideraba (y tenía razón, aunque entonces ello me desagradó mucho) agotada.

Luego yo, todos los años, al desarrollar la primeras ideas del programa (algo que hacía a finales de septiembre) escribía su nombre en la lista (no muy nutrida) de maestros que deseaba enrolar en la escuela que actuaría en el teatro el verano siguiente. Pero por desgracia, por algún motivo, ya no fue posible tenerlo con nosotros.

Aún nos encontramos en Lyon, en Barcelona, en San Miniato, durante congresos entre los responsables de las Escuelas. En aquellas ocasiones nos buscábamos y casi siempre, sin tener que decirlo, conseguíamos encontrarnos sentados al lado a la hora de comer y cenar. Eran tantas las cosas que debíamos decirnos, sobre todo nos gustaba particularmente beber, fumar y bromear.

Después, finalmente, en 2007 conseguimos organizar una vez más su participación en *Prima del teatro*: Jaume vino para colaborar en un curso dirigido por Roberto Romei y para impartir una Lección Magistral.¹ Y finalmente, en 2008, le propuse tener un laboratorio sólo para él sobre el texto *Stella* de Goethe.

El título que Jaume quiso dar a la Lección Magistral, que dio por extrema gentileza en italiano el 18 de julio de 2007 en San Miniato ante una platea de alumnos y docentes llegada de casi cada extremo de Europa, fue: *El pensamiento teatral: un viaje de placer*.

El público estaba formado por un centenar de personas y era particular si consideramos la circunstancia de la distancia total que debían haber recorrido para encontrarse allí todos juntos, en ese momento, en aquel patio, ese suave atardecer. Mientras habitualmente las cien personas que se sien-

tan en una platea significan –pongamos– quinientos kilómetros (calculando en cinco kilómetros como la distancia media que cada uno ha recorrido para llegar al teatro desde su lugar de residencia o trabajo), aquella tarde calurosa de julio en San Miniato la platea, en un cálculo aproximado por defecto, había recorrido por lo menos cien mil kilómetros para formarse. Era, por lo tanto, una platea de nómadas que había circunnavegado el planeta dando más de dos vueltas, y por tanto particularmente adaptada a estar de acuerdo con la idea de que el teatro es un viaje de placer. Fue casi al final de aquella conversación (en realidad se trató de una “dramatización” desde el momento que Jaume evocó en escena, además de los cuerpos concretos de un alumno y de Roberto Romei, los fantasmas de Luigi Pirandello, August Strindberg, Helene Weigel y Paul Valéry) cuando de repente escuché esas dos expresiones –«la delicadeza de pensar» y «una almohada de dudas»– que hoy todavía repiquetean en mi cabeza...

Pero vayamos por orden. Permitidme afianzar antes que nada lo que recuerdo de lo que oí aquel día.

Jaume empezó distinguiendo dos tipos de iluminaciones que precisamos para comprender las cosas: «la iluminación flash (más o menos la que tuvo San Pablo el día que se cayó del caballo) y la iluminación lenta y progresiva». Luego nos contó una iluminación del primer tipo que había tenido algunos años atrás en la estación de Émpoli, no lejos de San Miniato, a donde debía ir para dar un curso. Mientras paseaba entre dos trenes para pasar el rato, se había acercado a una vieja cabina de señalización abandonada y sucia y, para su mayor sorpresa, había visto que dentro, a lo largo de todo el perímetro, alguien había instalado un trenecito eléctrico. Había de todo: «bifurcaciones, un túnel, estaciones, pasos a nivel, semáforos, partes en pendiente de subida y bajada, curvas cerradas y rectas vertiginosas». ¿Cómo era posible que hombres que habían realizado el sueño de jugar con trenes “de carne y huesos” perdieran el

tiempo con un trenecito de juguete? Si era para relajarse del trabajo, ¿no habría sido más lógico meter en aquella cabina «una mesa de billar, o de póquer, o un fútbol»? ¿Se trataba quizá de un prototipo de la estación utilizado por los ferroviarios para tener una visión panorámica de su trabajo? No. Jaume dijo que había comprendido rápidamente que no era para eso. Luego:

De repente, por un motivo tal vez no ajeno a la transparencia del crepúsculo toscano, hallé la respuesta: esos ferroviarios utilizaban trenes de juguete porque los trenes reales les resultaban frustrantes. Con los trenes de verdad podían hacer de todo menos lo que era realmente importante: provocar un accidente, vivir la experiencia del error fatal, sentir en la propia piel el estremecimiento de la catástrofe. Porque las colisiones y los descarrilamientos de los trenes de juguete para ellos eran tan reales como los de los trenes de verdad...

Era exactamente el motivo por el que el teatro (el buen teatro) es más interesante que la vida. De hecho, en el escenario, dijo Melendres, no existe una simulación, sino otro mundo, igualmente real, en el que podemos llevar las cosas hasta el extremo con la ventaja de que luego podemos volver a empezar como si nada hubiera ocurrido; en el que podemos probar, sin consecuencias irreversibles, «mil y una maneras de morir, de matar, de traicionar». En el que «podemos desafiar el poder y, sobre todo, el miedo que nos provoca el hecho de vivir».

Darme cuenta de que el teatro es exactamente como el trenecito eléctrico de los ferroviarios de Émpoli me hizo descubrir lo terrible que se esconde en nuestro interior, los creadores teatrales. Nos guste o no, somos sádicos. Hacemos teatro para jugar con el dolor y la muerte. Incluso si a veces hacemos como si el tren circulara de un modo agradable (como en una inofensiva comedia ligera), nuestra aspiración verdadera es provocar la catástrofe. Es decir, la tragedia... Esta frase debería aparecer en todos los manuales de los trenes

eléctricos: «Quien juega con este trencito debe saber que su finalidad última es producir descarrilamientos y colisiones».

Desde ese atardecer, cada vez que hago teatro o voy a verlo, tengo en mente la cabina de la estación de Émpoli y su enorme potencial de acontecimientos trágicos y ya no he vuelto a ser el mismo.

Tras este inicio fulgurante, toda su clase prosiguió dedicándose al segundo tipo de iluminaciones y a hacer un elogio del viaje. Porque, como dije, sería de ingenuos pretender hallar lo que necesitamos en la casa de al lado.

El segundo tipo de iluminación, opuesto al instantáneo, es el progresivo y presupone un trabajo paciente. Proviene de la necesidad de sentirse acompañado en la solitaria aventura de la creación, ante el folio en blanco, ante el escenario vacío. Cuando experimentamos esta necesidad de compañía y de complicidad, cruzamos el primer umbral de la madurez y dejamos atrás una horrenda etapa de la vida llamada adolescencia, caracterizada por la ausencia de amigos verdaderos. Gracias a los cambios vitales y a las alteraciones hormonales, dejamos de tener fe sólo en nuestras fuerzas, renunciamos a la petulancia de crear a partir de cero y decidimos buscar aliados. Tal vez alguien se encuentra ahora con estos problemas, tal vez alguien haya intentado, con o sin éxito, encontrar la solución.

Solamente hoy comprendo claramente que, sin decirlo, lo que hizo fue contarnos generosamente lo que había sido su viaje en busca de un pensamiento cómplice y de aliados: un viaje que se había desarrollado en buena parte por el tiempo y lejos de sus contemporáneos. He aquí lo que aún recuerdo de lo que dije:

¿Por qué buscar aliados sólo entre los vivos? ¿No nos arriesgaremos así a reducir nuestro horizonte? ¿Acaso no existía el mundo también antes de nuestro nacimiento? Si consideramos nuestros contemporá-

neos a todos aquellos que comparten con nosotros las angustias y las ilusiones de la creación teatral, ¿por qué excluir a los que el registro civil ha declarado difuntos? Al fin y al cabo, no debe importarnos si Diderot, Schiller, Stanislavski, Meyerhold o Artaud aparecen en las enciclopedias con una fecha de defunción.

Quiero fumar y beber con usted porque sus pensamientos pueden iluminar los míos. Por lo tanto, convencido de que la muerte no representa frontera alguna, me parece razonable emprender un viaje en el tiempo en busca de un pensamiento cómplice.

En este viaje que realizaréis por el pensamiento teatral para hallar en el pasado a vuestros contemporáneos, desconfiad de todos aquellos que predicán que el encuentro nos ayuda a comprender el mundo: buscad afinidades allí donde parezca que no las hay, buscad amigos sin mirar su fecha de nacimiento y descubriréis que las redes de la amistad son antiguas y a menudo pescan especies antagónicas.

Fue precisamente eso lo que intentó mostrarnos durante toda su memorable clase, en cuyo final no podía faltar la pregunta, provocadora e ingenua, de un imaginario alumno del Institut:

—Pero Melendres, si —como tu has dicho— existen iluminaciones instantáneas, ¿por qué embarcarse en un viaje tan largo y pesado, por qué no esperar a que, una mañana o un atardecer, el deslumbrante e inesperado flash de los dioses nos ilumine, como a ti, en la estación de Émpoli? ²

La respuesta a esta pregunta que vete tu a saber cuántas veces había oído fue, como dijo él mismo, tan simple que parecía banal: «antes de cosechar hay que sembrar».

Sin las iluminaciones pacientes no existe la posibilidad de respuestas veloces. Pero si primero has construido la almohada de tus dudas —la estructura de tus preguntas—, basta con una sola gota de agua, un simple

crepúsculo, una modesta cabina de ferroviarios abandonada, para hacer nacer –como por encantamiento– los pétalos de la idea luminosa, de la respuesta. Es en ese instante extraño y único que el largo viaje a través del tiempo, a través de los vivos y de los muertos que tuvieron la delicadeza de pensar, se convierte en un verdadero viaje de placer. Porque (Valéry me proporciona la frase que me faltaba para concluir) la historia no constituye un alimento sino un estimulante. Creed a Paul Valéry, usad esta droga.

La delicadeza de pensar... una almohada de dudas... me complace extraer de aquella jornada inolvidable estas dos expresiones para acordarme del amigo Melendres. Del lugar de la memoria donde está ahora, estos son los dos telegramas que me ha mandado para espolearnos a proseguir el viaje de placer por la aventura teatral.

Hace referencia a dos momentos diferentes, el diurno del trabajo y el nocturno de la soledad.

Confieso que inicialmente había recogido sólo el primer telegrama. Fue Teresa, la compañera de mi vida, quien me ayudó a recoger el segundo. Le estaba leyendo un primer borrador de estas páginas cuando, llegado el momento en el que Melendres terminaba su clase, me detuvo y me pidió que relejera el fragmento en el que aparece la expresión «la almohada de tus dudas». Yo lo había sobrevolado y no lo había escuchado con la atención debida. A ella, en cambio, aquellas palabras la despertaban, precisas y poéticas, porque le hablaban de una situación que conoce de sobras pero que aún no había encontrado el modo para expresarla.

Nos miramos y nos echamos a reír pensando en el motivo biográfico por el que a mí me había sorprendido la expresión diurna y a ella la nocturna: yo me duermo al meterme en cualquier cama e ignoro las dudas de la noche que son, en cambio, tan preciosas para ella. Ella, llena de dudas a la luz de la luna y repleta de energía a la luz

del sol, yo, siempre tan indeciso de día como terco en el dormir.

En 2008, como he dicho, Melendres regresó por última vez a *Prima del teatro* y nos impartió un curso sobre *Stella* de Goethe. He pedido a Giulia Puccetti, una actriz que fue alumna suya, que escriba un recuerdo de esos días. Sin decírnoslo, sin ponernos de acuerdo, de su relato emerge límpido el feliz conflicto creativo entre la iluminación paciente y la iluminación repentina (lo que Giulia denomina el conflicto entre técnica y magia) que Jaume conocía y sabía provocar magistralmente en su enseñanza.

3. Recordando a Jaume (de Giulia Puccetti)

Prima del Teatro 2008. Aquel verano el calor nos cortó el aliento sólo una semana. Fue en esa misma semana cuando frecuenté el laboratorio sobre *Stella* de Goethe dirigido por Jaume Melendres.

Sin duda, el único problema del curso era empezar a trabajar después de comer, cuando cada mínimo movimiento comportaba la aparición de una gota de sudor.

Antes de empezar la clase de la tarde, hacia las 3, cada uno tenía su manera de evitar el bochorno. Había quien se echaba en el suelo en la parte más sombría de la sala, quien se comía un helado en la puerta, quien se abanicaba con los folios de los apuntes y quien se quedaba inmóvil en su silla con la espalda curvada y las piernas estiradas. Yo las probé, inútilmente, todas.

Jaume estaba en la ventana con su cigarrillo y de vez en cuando sacaba un pequeño pañuelo de su bolsillo para secarse el sudor. Decía que no soportaba el calor. «¡Igual que yo!», pensé.

De todos modos, pese a los impedimentos climáticos, cada día empezábamos a trabajar puntuales.

Cada uno de nosotros había elegido una

escena. La elección era libre, el único consejo que nos dieron fue trabajar alguna que nos hiciera probar algo que no hubiéramos intentado antes:

...por ejemplo, ¿alguien de vosotros ha muerto alguna vez en escena?

Exacto, ¡yo nunca había muerto! Esa era mi ocasión de morir. Acepté el reto.

Aunque el grupo de trabajo no era numeroso, recuerdo que no trabajábamos todos los días. Jaume no ahorra su atención e invertía el tiempo necesario para llegar donde él quería, lo que significaba que podíamos quedarnos en la misma escena con las mismas personas una mañana entera o todo el día.

No está mal, para mí incluso observar solamente su modo de trabajar era ya una lección. No daba muchas explicaciones. Proporcionaba pequeñas indicaciones concretas de movimiento, casi signos de dirección. Si había alguien que no conseguía entender algo de la escena o del personaje (es decir, todo el mundo), él le aconsejaba un movimiento preciso.

Pero yo no estaba acostumbrada a trabajar de este modo y sólo ver cómo lo hacía con los demás me hacía sentir encadenada, por lo que al principio no conseguí no sentir cierto escepticismo.

Sin embargo, poco a poco me di cuenta de que estas brevísimas indicaciones eran increíblemente eficaces. A veces la escena podía cambiar radicalmente con un simple «¡siéntate!». A veces era el actor el que cambiaba radicalmente con el mismo «¡siéntate!».

Luego llegó el día en el que debía poner a caminar mi escena.

«¿Así pues, nos morimos?», me dijo Jaume sonriendo.

Yo me tambaleé poco convencida hasta el centro del espacio y me detuve ahí. Nunca había muerto y ahora que debía morir, tenía miedo...

Las persianas estaban bajadas para no dejar entrar el sol, pero la luz cegaba igual

y yo tenía un problema. Aún no tenía claro dónde quería ir a parar, por lo que antes de empezar me puse a mirar a Jaume como un niño que está a punto de subirse a una bicicleta por primera vez.

«¿Qué ocurre?»³ (dijo Jaume)

«¿Qué debo hacer exactamente?» (le pregunté del modo más compasivo del que fui capaz)

«¡La escena!» (respondió lógicamente él).

Estaba claro que aún no estaba convencida y, para ayudarme, me aconsejó así:

«¡Hazla bien!»

¿“HACERLA BIEN”?

¿Qué significaba “hacerla bien”?

Bah, debería haber hecho la escena de la mejor manera que yo creía posible.

De acuerdo. Simple.

Salí de la habitación y volví a entrar en ella andando lentamente. Miraba al infinito. Encadenaba automáticamente una réplica tras otra, sin comprender el sentido de lo que decía. Pensando que en muy poco tiempo estaría muerta, sentía que habría sido un momento importante, trascendental. Sin darme cuenta estaba aguantando la respiración, casi como si no quisiera contaminar el aire y, más que una persona que estaba a punto de morir, parecía una maravillosa muerta andante. Me hundí lentamente en una poltrona que habíamos puesto a disposición para la escena y llegué poco a poco al momento del último suspiro.

«¿No hay más réplicas?», preguntó Jaume.

Nadie en la sala, salvo la difunta —o sea yo— que sabía que aquella era mi última réplica, se había dado cuenta de que Stella estaba muerta.

Aquel primer intento mío de morir había sido la delicada escenificación de un desastre incomprensible.

«¿Eso es para ti “hacer bien” una escena?» fue el comentario, pronunciado con una sabia sonrisa en los labios, de Jaume.

«Mmmh, ¿no?», respondí en un intento evidente de negociar una rendición honrosa.

«Ahora –dijo– después de haberla “hecho bien”, tengo curiosidad por ver la misma escena pero “mal hecha”».

Segundo intento: “HACERLO MAL”.

Volví a salir de la sala y regresé andando al doble de velocidad. Aceleré también el ritmo del encadenamiento automático de las réplicas. Luego me dejé caer tiesa como un fajo de leña en los brazos de una compañera. Al final fallecí sacando la lengua y exageré un último espasmo. ¡Terrible!

Esta vez estaba claro para todos el momento en el que había muerto pero, a juzgar por el rostro de Jaume, también era evidente que según él no había dado ningún paso adelante. Así, al final de la escena “mal hecha”, su pregunta y su expresión se mantuvieron idénticas:

«¿Eso es para ti “hacer mal” una escena?» (él)

«Mmmh, ¿sí?» (yo)

Francamente, no sabía qué decir.

Pero él no se desanimó. Empezó a modificar algunas cosas: «¿Por qué las mujeres tenéis esta manía de llevar pantalones? ¡Con el calor que hace, yo, si pudiera, llevaría siempre falda!».

Estaba claro, me tenía que cambiar. Me abastecieron rápidamente. Una compañera me dejó una falda y un par de zapatos de tacón. Stella, mi personaje, con aquellas sagacidades empezaba ya a salir. El trabajo, poco a poco, durante toda la mañana, fue ensanchándose. Nos deteníamos a fijar cada posición de la escena y yo seguía estando muy confundida.

Tenía problemas con la muerte; era como si no quisiera sufrir. Sin contárselo, porque

por otro lado ni yo lo sabía, Jaume lo comprendió.

El actor debe morir, pero el personaje no desea abandonarse a la muerte, –me dijo– Piensa en un fuerte dolor que hayas sufrido, piensa en cómo respiraste aquella vez y piensa en cómo intentaste resistirlo. ¡No te reprimas, sufre!

Había otra cosa: tras envenenarse, durante la agonía, precisamente un instante antes de morir, Stella tiene tiempo de escuchar el tiro con el que se suicida Fernando, el amor de su vida... un tema interesante.

Me lancé por enésima vez. Puede que me estuviera acercando. Pero aún faltaba algo: la pequeña indicación concreta de movimiento.

El trabajo estaba avanzado y Jaume no me había dado aún una de aquellas pequeñas indicaciones que, como había podido notar mirando las escenas de los demás, de pronto lo cambiaban todo. Anhelaba la hora en la que me daría esa indicación que, estaba segura, había reservado para mí; con ella saldría finalmente del pantano. Estaba segura de que moriría perfectamente después de las palabras que Jaume me diría. Pero:

Durante la agonía, daré un golpe a la mesa. Será el tiro de pistola que mata a Fernando. Cuando lo oigas, levanta tu mirada hacia nosotros. Piensa que con este tiro todo se detiene, se detiene el mundo.

Sí, poético, muy poético, pero para mi no había indicación válida alguna. ¿Donde estaba mi movimiento resolutivo? ¿El que seguramente me habría ayudado a pronunciar la última réplica? Un pie en una silla, un puñetazo a la mesa, un bofetón a alguien. ¡Yo quería uno de esos!

Llevábamos entonces siete horas trabajando esa escena. Estaba cansada. Morirse y resucitar continuamente era más bien fatigoso y en algunos momentos, entre el calor opresivo y las respiraciones profundas

que estaba aprendiendo a gestionar, me hiper ventilaba y ya no sabía dónde estaba. Miré a Jaume con mi cara de perrito abandonado (que he estado estudiando durante años): necesitaba una pausa. No se conmovió. Tal vez no le gustaban los perros. Me dio a entender que no quería añadir nada más, bajó la cabeza y sólo me dijo una cosa:

«¡Emociónanos!».

¿¡“EMOCIÓNANOS”?!?

Y ahora qué quería decir “¡Emociónanos!”. ¿Cuál había sido mi “pequeña indicación concreta”? ¡Concreta además! Nunca había recibido una indicación tan aleatoria.

Estaba oficialmente confundida.

Y mientras pensaba que era imposible emocionar por encargo, que tenía calor, que estaba cansada, que me faltaba el aire, que “¡quién me mandó hacerla!”, salí por enésima vez de la sala para volver a entrar y morir.

No recuerdo exactamente en qué pensaba mientras hacía la escena, quizá no pensaba en nada, quizá sin darme cuenta junté todo aquello que me habían dicho hasta ese momento. La respiración, las réplicas y su sentido, la agonía...

Después, el tiro. Fernando estaba muerto. El mundo se detuvo. Levante la mirada hacia los demás.

Jaume, de pie en la ventana, que me miraba cigarrillo en mano y el humo saliendo por su boca. Todos a mi alrededor, Antonella, Erika, Marta... alguien lloraba. ¡Y lloraba de verdad! Tal vez también a mí se me cayó alguna lágrima.

Las réplicas salieron sin darme cuenta.

Finalmente había sido capaz de morir.

¿¡? Pero cómo había ocurrido?!?

Por la noche cenamos juntos en el Bonaparte, no podía no pedirle una explicación:

«¡Pero cómo lo has hecho, Jaume?»

«¿Cómo he hecho para hacer qué?»

«¿Cómo lo has hecho para saberlo, cómo lo has hecho para entender que comprendería una indicación como “Emociónanos”?»

«Técnica, Giulia. Es pura técnica».

«No, para mí no es técnica. ¡Para mí es... es... magia!»

Jaume sonrió. Estaba claro que yo no había entendido nada. Pero no me lo quiso decir. Prefirió darme tiempo. Aceptó así mi teoría provisional:

«Yo digo que es técnica pero si quieres, tú puedes llamarlo magia».

Era un maestro optimista y esperaba que lo comprendiera enseguida.

4

Sí, Jaume, tienes razón. Realmente sería ingenuo pensar en hallar a nuestros aliados sólo entre los vivos y en la casa de al lado. Precisamente por eso, en la búsqueda de nuestros compañeros de viaje hacia el teatro de las próximas décadas, no podemos evitar pedirte que nos acompañes.

Esta es la razón por la que, desde el momento en que lo que siento y quiero decirte alguien más ya lo sintió y dijo hace muchos años, para terminar cedo la palabra a Dante Alighieri y te dedico los versos que escribió a Guido Cavalcanti: expresan de la mejor manera mi deseo y el de quién sabe cuántos alumnos y amigos.

Guido, i' vorrei che tu e Lapo⁴ ed io
fossimo presi per incantamento
e messi in un vasel, ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio;
sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse 'l disio.
E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta
con noi ponesse il buono incantatore:

e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sì come i' credo che saremmo noi.⁵

6 de Mayo del 2010

Notas

1. Nota de la t.: en latín en el original.
2. Nota de la t.: en catalán en el original.
3. Nota de la t.: en castellano en el original.
4. Nota de la t.: se refiere a Lapo Gianni.
5. Nota de la t: en versión de Clemente Althaus, el poema reza así: «Tú Guido, y yo con Lapo desearía / que fuésemos por alto encantamiento / puestos en un bajel que a todo viento / a nuestra voluntad bogara y mía. / Y ni mal tiempo o tempestad bravía / nos pudiese causar impedimento, / antes creciese en el común contento / el deseo de estar en compañía. / Y allí el encantador condescendiente / también pudiese a nuestras damas bellas, / Beatriz, Juana y la que Safo adora: / ¡Y hablando allí mi amor eternamente, / tan satisfechas cual nosotros ellas, / se nos huyese un siglo como una hora!».



Manifiesto de adhesión al pensamiento de Jaume Melendres, escenificador

Joan Castells

Institut del Teatre



El director

Jaume Melendres fue un director de escena o escenificador, como él creía más adecuado llamar este oficio. El ejercicio de esta actividad fue a lo largo de su carrera bien peculiar porque, de hecho, treinta y dos títulos ocuparon un escenario guiados por su batuta, pero de este repertorio la mayoría de obras (veintiséis) han estado vinculadas a la pedagogía teatral. Salvo los diversos terrenos de juego del Institut del Teatre –La Cuina, el Adrià Gual, el Alegria, la Casa de la Caritat–, a lo largo de treinta y dos años de profesión como director de escena sólo cinco obras suyas han ocupado escenarios más o menos profesionales: *Crac o la irresistible caiguda del teatre vertical* (teatro del Orfeó de Sants, 1977), *Les llàgrimes amargues de Petra von Kant* (Regina, 1980), *Vides íntimes* (Atlàntida de Vic, 1992), *Frec a frec* (Ateneu Igualadí, teatro de Salt, Club Capitol y Teatre Bartrina, 2002), *Els jambus* (plaza Vallmitjana de Barcelona, 2008) y *Pària* (Espai Brossa, 2009). Durante la temporada 2005-2006 recibió el encargo de dirigir *Aurora De Gollada*, de Beth Escudé, incluida en la programación del T6 del Teatre Nacional de Catalunya, pero renunció responsablemente porque no creía lo suficiente en la obra. En alguna ocasión los trabajos realizados con alumnos tuvieron vida más allá del mundo pedagógico. Es el caso de *La importància de ser Frank* que hizo temporada en el Teatro Condal y en el Romea de Barcelona en 1993, y de dos montajes que salieron de viaje: *El treball i els dies* (Teatro Grassi de Milano, 1999) y *Agamèmnon* (Antiguo Odeon de Pafos, 2001).

Desde los años ochenta se impone la figura del director de escena como el perso-

naje más exitoso de una producción, pero Jaume Melendres, buen gestor de su propia biografía, rehúye el éxito, la fama, la notoriedad y decide no formar parte de aquel «mundo del teatro». Centra su actividad profesional en torno al pensamiento teatral con una actitud intelectual abierta que le conduce a hacer una buena simbiosis entre la teoría y la práctica.

El repertorio: de la parodia a la paradoja

Pese a estas circunstancias, su obra como director manifiesta una visión ética y estética del teatro. Para él la parodia es el motor formal que mueve el aparato crítico con una perfección parecida a los mejores artilugios y que permite transitar por todos los mecanismos dramáticos. De ahí viene la elección de tres autores ingleses: Noel Coward (*Vidas íntimas*), Oscar Wilde (*La importancia de llamarse Ernesto*) y John Boyton Priestley (*Ha venido un inspector* y *El tiempo y los Conway*); y el dublinés George Bernard Shaw (*El seductor*). La obra de los cuatro amplifica la parodia y la completa con implicaciones sociológicas y psicológicas. El juego dramático de sus piezas se convierte en modelo de una parte importante del teatro del siglo xx y, también, influencia notablemente la narración cinematográfica.

La importancia de llamarse Ernesto es una metaparodia, una parodia de parodias: la parodia de un “melodrama realista” que es, en él mismo (a menudo de manera involuntaria), la parodia de una tragedia que ya nació con Tespis como un odos individual al lado (*para*) del canto colectivo del coro dionisiaco. *La importancia de llamarse Ernesto* se encuentra, pues, en el final de una larga cadena de deformaciones progresivas de formas artísticas anteriores. De depuraciones formales.¹

En el programa de *El temps i els Conway* (2004) escribe:

Bajo el brillo del texto de Oscar Wilde, bajo su comicidad sísmica, bajo el rutilante despliegue de juegos e ingenios verbales, ¿podemos encontrar algo más que una magistral parodia del género? ¿No podría ser que pudiéramos aplicar a los géneros canónicos aquel aviso de los pasos a nivel franceses sin barreras, según los cuales «Un tren puede esconder a otro»? ¿Pasa un drama –a alta o baja velocidad– por detrás de cada alta o baja comedia? ¿Tienen rostro las máscaras? ¿Engendra verdaderos sentimientos la simulación, lírica o grotesca, tanto da, de las emociones? ¿Escenografamos el ideal e idealizamos la escenografía? ¿Es útil para el arte actoral la frase de Wilde «en materias importantes, cuenta mucho más el estilo que la sinceridad»?

A lo largo de la producción de Melendres como escenificador observamos una consolidación y una profundización en este terreno del mundo paródico. Por este motivo la completa con autores franceses como Eugène Labiche (*El más feliz de los tres* y *Isme-nia mia*) y George Feydeau (*Frec a frec*) y que cuando se plantea hacer un Brecht escoge *La boda de los pequeños burgueses*. El autor alemán guía a Melendres hacia una visión ampliada del mundo de la farsa y lo lleva por el camino de la “paradoja”, término clave para entender su concepción teatral. Este edificio de pensamiento melendriano tiene un elemento fundamental en *La paradoja del comediante* (1830) de Diderot, pieza imprescindible para entender los valores narrativos –épicos– del teatro posterior.

Al leerla (*Madre Coraje*), pueden constatar que el brechtianismo no es otra cosa que la aplicación de la elemental operación intelectual llamada Paradoja. B.B. la practica de una manera que podríamos calificar de intuitiva, desde su edad más temprana hasta la redacción, en 1925, de *Un hombre es un hombre...* a partir de esta obra, la paradoja dejará de ser un simple recurso provocador y aparecerá como una categoría estrechamente ligada a la noción de distanciamiento –*Verfremdung*– por no

decir sinónimos de ella. Paradoja es, en efecto, una afirmación «que parece contraria al común sentir pero que de hecho es exacta». Es, precisamente, el estado de *paradoja permanente* en todos los niveles, desde los textuales a los estrictamente escénicos [...]

Al recurrir al uso constante de la paradoja *en todos los niveles* lo que Brecht exige es, al fin y al cabo, bien sencillo: que, como los tenderos prudentes, el espectador examine a contraluz los billetes valiosos con el fin de descubrir su verdadera entraña.²

El prólogo que acabo de citar fue escrito en 1976. Veinticuatro años después, en el año 2000, hace una síntesis sabia de la definición de paradoja en un manual, *La direcció d'actors*, obra muy clarificadora de los términos comunes que forman parte del saber del actor y que son utilizados en el diálogo con el director de escena en la sala de ensayo.

Paradoja, Afirmación no coincidente en la doxa -el dogma o que parece contradecir la lógica elemental: para hacer que la vuelta de una sábana se vea del derecho, hay que ponerla del revés; en el rugby, la única manera de enviar la pelota hacia adelante es tirarla hacia atrás. El uso de la paradoja es consustancial a un teatro que pretenda cambiar los juicios previos de los artistas y de los espectadores sobre ellos mismos y sobre el funcionamiento de los mecanismos.³

El repertorio melendriano se complementa por una parte con títulos clásicos: *Agamenón* de Esquilo, *El Tartufo o el impostor* y *La improvisación de Versalles* de Molière, *Los actores de buena fe* de Marivaux, *El hombre de la flor en la boca* de Pirandello y *El padre y Paria* de Strindberg, y por otra con obras de contemporáneos rompedores: *Amargas lágrimas de Petra von Kant* de Fassbinder, *El trabajo y los días* de Vinaver y *De noche justo antes de los bosques* de Koltès, entre otros.

El aprendizaje de la dirección de escena de los años setenta

Melendres se estrena como director de escena en 1977 con *Crac o la irresistible caída del teatro vertical* once años después de haber escrito su primer texto dramático, *Defensa india de rei*. Forma parte de una generación de directores de escena que llegan a esta actividad a partir de la política y representan una ruptura tanto en las intenciones como en el método de trabajo de los que programaban los teatros tradicionales (Romea, Poliorama, Español, etc.) Pero también se alejan de los planteamientos ideológicos de la llamada «gente del ADB» (Agrupació Dramàtica de Barcelona), que protagonizaban una renovación de la escena catalana, especialmente barcelonesa, desde el Palau de la Música Catalana.

El aprendizaje en la dirección escénica de esta nueva generación de directores, con nombres como Josep Anton Codina, Feliu Formosa, Josep Montanyès, Ricard Salvat, entre otros, fue acompañado de unas circunstancias muy concretas. Eran padres e hijos del movimiento que se llamó con una fuerte carga política «teatro popular». Pretendían una ampliación y diversificación de los públicos para hacerles llegar nuevas ideas. «El contacto con este público se establecía a través de los centros ya existentes: centros parroquiales, clubes de juventud, organizaciones recreativas, culturales, sociales, colegios, etc. Tan pronto se podía encontrar un público de jóvenes más o menos sensibilizados, como un público inmigrante, rayando el analfabetismo, como un público menestral de edad media, muy deformado por otras representaciones de teatro de “parroquia”».⁴

A menudo el estímulo de la escenificación era fruto de problemas de orden técnico: la falta de condiciones de los locales donde se debía representar (algunas veces al aire libre, sobre plataformas, otras en salas sin escenario, a pie llano, muchas sin telón, sin bastidores, sin tramoya) y las dificultades

de la instalación y del transporte. Era necesaria una adaptación plástica de los montajes a los escasos medios económicos y técnicos.

Una buena muestra de la incidencia de estas circunstancias la encontramos en la obra *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, que con motivo del cincuentenario de la muerte de Layret escribieron Maria Aurèlia Capmany y Xavier Romeu en 1970. La difusión de esta obra de teatro documento se tuvo que hacer desde la clandestinidad y este hecho obligaba a una escenificación muy particular. Maria Aurèlia Capmany lo expresa de esta manera al referirse al *cómo* del montaje: «En el teatro más que en cualquier otro género se produce la servidumbre de los medios. El espacio escénico, la presencia del público, el tiempo y los ejecutantes determinan la fórmula. Decidimos, pues, iniciar esta experiencia teatral con los siguientes elementos: (Actores: 6 hombres y 2 mujeres; 8 sillas; 1 mesa)».⁵

Jaume Melendres participa en este montaje como actor junto con Feliu Formosa, Joan Rendé, Jordi Teixidor, Ramon Teixidor, Miquel Rodamilans, y las actrices Maria Plans y Pilar Codina. La dirección escénica de Layret fue de Josep Anton Codina, un hombre sabio y un director práctico y enérgico, capaz, después de argumentar, de hacer volar una silla sobre la cabeza de un actor. Posiblemente de esta necesidad de ser simple en la utilización de elementos para la escenificación Melendres saca las primeras enseñanzas como director.

Crac o la irresistible caiguda del teatre vertical, codirigida con Joan Abellan y Frederic Roda, fue programada por la Asociación de Actores y Directores y Profesionales autónomos e inauguró la «Campaña Municipal de Teatro 77, por un teatro al servicio del pueblo» a la cual no se adhirió la Asamblea de Trabajadores del Espectáculo de cariz anarquista por desavenencias políticas. La obra, estrenada en el teatro del Orfeo de Sants en mayo de ese año, es re-

presentada por la compañía Xocolata amb Melindros, integrada por personas que se sentían comprometidas con la situación política.⁶ Como reclamos publicitarios se exhiben las frases siguientes: «El suicidio de una estrella y una canción telefoneada, inéditas relaciones entre una vedette y el señor Xiringats y dos strip-tease interrumpidos, innovación erótica». Xavier Fàbregas hace una crítica muy negativa del montaje en el diario *Avui* del 25 de mayo. Ahorro los calificativos y cito las últimas frases del escrito: «La Campaña municipal ha empezado mal; ahora que está en buenas manos, en manos de quien le hace falta. Pero a estas manos hay que exigirles energía, y rigor. Rigor intelectual y rigor dramático. Todavía estamos a tiempo de rectificar».⁷

El papel del escenificador

De hecho, Melendres se formó teatralmente trabajando en estas circunstancias tan, por qué no decirlo, comprometidas socialmente. Este hecho le dará una visión del teatro como servicio público que nunca abandonará. Sin embargo, me cuesta encontrar un nombre que con un listado tan breve de títulos haya generado tanto pensamiento sobre este tema en el panorama del teatro catalán de todos los tiempos. Sus artículos, sus conferencias y su bibliografía –especialmente *La teoria dramàtica*–⁸ representan un trabajo de síntesis extremadamente útil a finales de siglo xx. Melendres trabajó para ser buen conocedor de todas las teorías de la escenificación cuajadas en la historia del teatro y manifestadas con mucha más intensidad a lo largo del siglo xx:

Quise viajar a través de la teoría... fue tranquilizador constatar que el listado de las personas que habían reflexionado sobre el teatro tenía, como mucho, un millar de nombres -sin contar, claro está, a los críticos de los diarios, cuya producción no siempre podemos incluir en el capítulo de la reflexión... Pronto descubrí un hecho

realmente singular en la historia de la cultura. Dejando de lado algunos filósofos como Aristóteles, Platón, Agustín de Hipona, Nietzsche, Hegel o Kierkegaard (gente respetable: no se dedicaba a poner en escena sus fantasías) la inmensa mayoría de teóricos del teatro son creadores: la teoría dramática ha sido formulada, sobre todo, por personas dedicadas a la práctica, hasta el punto que el término mismo de «teoría del teatro» fue inventado, en 1657, por el cura francés François Hédélin D'Aubignac en un libro llamado (¡oh, paradoja!) *La práctica del teatro*.⁹

Melendres se ha referido diversas veces a la dialéctica que se establece entre la labor del director de escena y el trabajo del actor. Podemos iniciar una primera reflexión sobre este tema fijándonos en el título de tres artículos publicados en la *Revista de la ADE* pero esparcidos en el tiempo: «La relación del director de escena con el actor –ni amos ni esclavos» (1991), «¿Es realmente necesario fusilar a los directores?» (1996), «El entrenador sin equipo o La renuncia de escribir la historia del futuro» (2004). Esclavitud, fusilamiento y renuncia, tres conceptos que enmarcan una turbulencia. El principio más claro del pensamiento de Melendres, con respecto a este tema, es la preeminencia ética y estética del actor. En las relaciones de trabajo de los tres agentes principales de la creación teatral, –el autor, el director de escena y el actor– éste último es el que ocupa el primer lugar. Durante el siglo xx se ha ido imponiendo una concepción de preeminencia de la figura del director, posiblemente el último perfil profesional que ha aparecido en escena.

Mientras que el papel del actor ya figura en el libro del *Génesis* en forma de serpiente, el oficio de director tiene escasamente 130 años (los Meininger, 1874) y por lo tanto no podemos estar seguros de que sea la estructura que garantice la estabilidad del edificio de una creación teatral. Una reflexión parecida la expresan actualmente algunos pensadores en lo referente a la profesión de maestro, responsable de la alfabe-

tización de los niños de un país y en torno al cual la sociedad industrial ha tenido la necesidad de establecer horarios académicos de acuerdo con la jornada laboral de los trabajadores. Igual que el maestro, el director de escena se ha convertido en un interlocutor cómplice de la industria. Los dos oficios son demasiados recientes para darles la categoría de fundamentales y ambos son consecuencia de las necesidades de la sociedad industrial que actualmente se está transformando en la era del conocimiento. Sin embargo todavía hay indicios de que, de momento, una parte del mundo de la cultura no se ha dado cuenta y está imponiendo el término de industria cultural cuando ya es un término obsoleto, a no ser que se refieran al negocio que genera o puede generar la cultura.

El punto de partida es una reflexión obvia pero tan elemental que la hace oportuna y clara:

Sería banal recordarlo si no fuese porque hoy suele olvidarse que ningún autor –ni bueno ni malo, ni antiguo ni moderno– ha escrito para el director de escena; y ni siquiera contra él. Todos los autores han escrito y escriben para que unos seres enmascarados den sentido algún día a una ficción aplazada, que jamás se realiza en el mismo momento de su invención.¹⁰

En otro artículo titulado *Cómo enseñar a amantes y jinetes*, en el cual desde su vertiente de pedagogo responde a la pregunta: ¿qué hay que enseñar a una persona que se quiere formar como director de escena?, Melendres vuelve a encontrar la clave en las consecuencias de su trabajo sobre el actor:

Enseñar a un director es enseñarle a trabajar la materia actoral con instrumentos verbales.¹¹

Esta afirmación es la conclusión tras haber analizado el papel que deben desempeñar en un plan de estudios¹² para directores materias tan de sentido común como Escenografía, Iluminación, Historia del teatro,

Dramaturgia, Historia del arte contemporáneo. Asumidos todos estos conocimientos una persona todavía no tiene la capacidad fundamental que lo convierte en director de escena.

Louis Jouvet habla del oficio del director porque es posiblemente el pensador que formuló las principales preguntas sobre el tema y posiblemente las más acertadas. Para este pedagogo francés el director de escena es: jardinero de los espíritus, doctor de las sensaciones, comadrona de lo inefable, cerrajero de las situaciones, cocinero de los diálogos, mayordomo de las almas, o rey del teatro y criado del escenario. El director de escena es como un amante porque consigue su propio placer del placer de los otros. Todas estas respuestas en forma de calificativos pertinentes acababan siendo tiros que se pierden en el aire. Melendres, un maestro de la síntesis, hace diana de un solo tiro:

La tarea esencial del director de escena es dirigir actores. Su trabajo no consiste en explicar el personaje, ni en imponer su “lectura!” del texto frente a la del actor considerado inferior, sino en establecer con él las fronteras de su libertad [...] Porque, en realidad, el director de escena no es otra cosa que un jinete que cabalga sobre un caballo furioso y, por tanto, debe aprender a conducirlo sabiendo que no hay teoría del jinete sin una previa teoría del caballo y que, a fin de cuentas, los caballos sin jinete siempre acabarán llegando a sitios a los que nunca llegaría un jinete sin caballo.¹³

Desde esta perspectiva el trabajo del escenificador consiste en despertar y organizar la actividad creativa de los actores. Ensayar no significa que los actores se traguen a la fuerza una determinada concepción –idea y plan de movimientos– establecida a priori sino ponerla a prueba teniendo bien presente que siempre hay diversos mares para llegar a puerto.

Anteriormente hemos mencionado el papel que la mal llamada industria cultural quiere atribuir al director de escena en el

proceso de producción de un montaje. Se ha generalizado un modelo de compañía con roles bien diferenciados según un escalafón que sólo tiene en cuenta los «sistemas de producción». En el vértice de la pirámide se encuentra la inversión económica –institucional o privada– y por debajo un escalonado de responsabilidades y de interlocutores perfectamente controlados. La base, lo más alejado de la cúspide, se ha convertido en el lugar del intérprete. Como en otras estructuras, la organización tiene más fuerza que la función. Este criterio tiene la misma absurdidad que si alguien, para rentabilizar la eficacia del cuerpo humano, atribuye al sistema digestivo la función del sistema respiratorio o sanguíneo.

En las artes escénicas el escalafón sólo es razonable cuando tiene un sentido dramático. Es evidente que se establece tradicionalmente una relación de poder entre una super-vedette y las vedettes; y entre éstas y las coristas pero es una relación fingida implícita en el género, pongamos por caso, de la revista. Este hecho, salvo algunos casos famosos de ataques de cuernos escénicos que han resultado auténticas escaramuzas convirtiendo los camerinos en campos de batalla, tiene una lógica asumida por las partes. Pero todo se subvierte cuando el rol de super-vedette lo asume el productor o esta figura llamada «director del teatro» que cada vez se parece más a la figura del «encargado que hacía funcionar la fábrica» y que era vilipendiado con la expresión de «la voz de su amo». Las consecuencias de este panorama son múltiples porque interfieren en la creación. Los calendarios de ensayos se programan según lo presupuestado, no según los que serían necesarios. El trabajo propio del intérprete tiene múltiples interferencias; el vestuario, pongamos por caso, es diseñado y confeccionado semanas antes de empezar los ensayos y el actor no tiene otro remedio que revestirse de un personaje que ha concretado un figurinista. La aparición de la figura del *freelancer* en forma de director de escena, de escenógrafo, de actor, etc. que es contratado por una

empresa ha supuesto un paso atrás en el concepto de «compañía teatral».

En el año 2004 Jaime Melendres ya hacía una radiografía que diagnostica esta realidad y lo hacía no con términos socioeconómicos –tema en el cual era muy competente– sino hablando de la esencia del oficio de director en las proximidades del siglo XXI. Tras pasar revista a conceptos sobre el oficio del director de escena de Jovet, Stanislavski, Copeau, Appia, Meyerhold, etc., escribe:

Nuestros predecesores no hallaron la respuesta positiva (qué hacer y, en consecuencia, qué saber exactamente), pero encontraron la negativa: no ser freelancers, una condición tal vez interesante para un fotógrafo o un reportero, pero no para nosotros. Incluso no sabiendo gran cosa, si quiere ser algo parecido a un artista, el escenificador ha de trabajar inmerso en un conjunto dotado de una cierta estabilidad y, si no lo tiene, debe crearlo. Así, desde fines del siglo XIX, la historia del teatro no es (como tantas veces se ha dicho con desconocimiento de causa) la de la emergencia del director en tanto que dueño absoluto del sentido, sino la del nacimiento de los núcleos que algunos directores insignes lograron formar (contra vientos, censuras y burocracias) para encontrar ese sentido. A partir de los Meiningen, es la historia del Théâtre Libre, de la Independent Society, de la Freie Bühne, del Teatro de Arte; del T.I.M, del Vieux Colombier y del Teatro Íntim; del Guild Theatre, de Les Copiaux, de La Barraca, de la Royal Shakespeare, de la Freie Wolksbühne, del Teatro Popular de Artistas, del Piccolo, del Berliner Ensemble, del Teatr Laboratorium, del Living Theatre, del Teatro Campesino, de Cricot II, de Els Joglars. Del Teatro Experimental de Cali, del Open Theatre, del Théâtre du Soleil, de La Cuadra o del Odin Teatret. Creer que la historia del teatro contemporáneo se lee en la biografía de André Antoine –o en las de Brahm, de Grein, de Stanislavski, de Copeau, de Meyerhold, de Vajtangov, de Piscator, de Moller, de Dullin, de Lorca, de Strehler, de

Brecht, de Grotowski, de Beck y Matina, de Kantor, de Boadella, de Buenaventura, de Chaikin, de Brook, de Moutchkine, de Barba– es algo así como tomar, en una sospechosa metonimia, lo singular por lo plural, la parte por el todo, la cabeza por el cuerpo entero.¹⁴

En la diversificación de funciones entre el dramaturgo y el escenificador es extremadamente importante el respeto de éste por el texto dramático que ha escogido para trabajar. No deben ser permitidas lecturas preestablecidas antes del estudio minucioso del texto. En un proceso de montaje en un primer momento tiene razón el dramaturgo, después interviene el escenificador que marca un rumbo a seguir y que se pone constantemente en revisión durante los ensayos y finalmente quien manda –pongámonos como nos pongamos– es el actor que hace lo que quiere –donde lo ha llevado la travesía– en el momento de la representación.

Las ideas de Melendres contribuyen de forma clara a derribar la pretendida frontera que se ha querido alzar entre los dramaturgos y los escenificadores. El futuro del teatro depende de la capacidad de los dramaturgos de convertirse en profesionales del escenario. Tenemos un ejemplo claro en la obra de Vinaver, que en muchas ocasiones no especifica ni el personaje que habla ni el personaje al que habla, y propone, así, una manera de entender el teatro que confía al proceso de escenificación la responsabilidad de desentrañar los sentidos posibles de un texto escrito sin didascalias de movimiento o de estado de ánimo y sin los signos de puntuación que determinan la respiración emocional del personaje. El actor es el encargado de poner las comas, los puntos y comas y los puntos y recupera eso con Vinaver, su profunda condición de intérprete. Amante de la reflexión por los contrarios, ante la obra de este autor, *II de setembre*, Melendres escribe:

El valor que se otorga a las acotaciones es uno de los fenómenos más curiosos y

menos estudiados de la literatura dramática. Su cotización actual es francamente lamentable [...] Un director de escena empuja hoy su trabajo suprimiendo todas las acotaciones del autor, con el convencimiento de que está realizando un gran servicio cultural y político [...] Porque pienso que las acotaciones no son sagradas pero que un buen escenificador debería probarlas siempre antes de suprimirlas; porque pienso que a causa de su carácter arbitrario revelan imágenes profundas y fundamentales a la hora de comprender un texto [...] creo que vale la pena conocer estas acotaciones que son la sabiduría de aquéllos que han sabido unir la palabra y el gesto porque saben unir un verbo y un predicado.¹⁵

Conclusiones de tres procesos de escenificación de la misma obra

Los dioses dieron a Melendres el privilegio de dirigir tres veces en diecisiete años el texto de Wilde, *La importancia de ser Ernesto*. Quizás fue un favor divino por la semejanza con el protagonista, un alter ego de Melendres: un hombre sagaz, inteligente, seductor y divertido.

Creo adecuado incluir una larga cita sobre las diversas escenificaciones de esta obra por tres razones. La primera porque es un escrito que lleva implícita magistralmente la habilidad que Melendres tiene de teorizar a partir de la práctica. En segundo lugar, porque el autor plantea cuestiones referidas a los límites de los géneros, el papel del estilo y su forma interpretativa, temas fundamentales que hay que responder en el momento de afrontar una escenificación sea cuál sea el material. Finalmente, porque el objetivo que me planteé al pensar este artículo era facilitar al lector de una forma ordenada el pensamiento de Melendres con respecto a los conceptos principales de la escenificación.

El primer montaje (Teatre Condal, Barcelona 1983) provocó el efecto revulsivo de presentar una comedia de salón «sin sa-

lón», sin ni un solo sofá o butaca en el escenario, bajo las luces impactantes de la farsa, acentuando los perfiles grotescos, buscando el gag «gestual» hasta al punto de travestir algunos de los personajes femeninos; era un montaje dictado por la idea de que parodiar significa necesariamente caricaturizar, convertir los personajes en títeres, y que la condición para hacer reír a los espectadores es reírse, antes que nada, de los personajes. Este decantarse hacia la farsa (que mantuve en el segundo montaje, aunque más apaciguado) no fue un acto contra natura: la dimensión de farsa ya estaba en el texto, y yo no había hecho otra cosa que subrayarla, sin doblegarme ante los preceptos del modelo pretendidamente realista de la interpretación de la alta comedia inglesa, que se resumen en uno: cuanto más elegante sea el actor, más realista será. No era, sin duda, el punto de vista de Wilde, el hombre que se paseaba por los salones aristocráticos de Londres con un girasol en el ojal.

Ahora bien, si *The Importance of Being Earnest* es una parodia, una forma de formas (como las muñecas rusas llenas, por dentro, de muñecas rusas) preñada por todas las formas parodiadas, ¿no podríamos tratar de forma escénica *La importancia de ser Frank* explorando, por ejemplo, su dimensión dramática, de (melo)drama? ¿No podría ser que al texto de Wilde, bajo su comicidad sísmica, bajo el rutilante despliegue de juegos e ingenios verbales, hubiera alguna cosa más? ¿Y si las máscaras tuvieran rostro? ¿Y si el destino de *La importancia...* no fuera hacer reír a cualquier precio?

Son las preguntas que me hice en el último de los tres montajes (1997), y la respuesta es afirmativa: es posible no hacer reír necesariamente con un Oscar Wilde que parecía condenado a la comicidad estrepitosa; es posible transformar la expulsión violenta del aire que llamamos «risotada» en una suspensión cautivadora del aliento del espectador. Entonces, si los construimos en esta oculta dimensión, los personajes de Wilde dejan de ser siluetas o arquetipos, y se convierten en seres ficticios (pero

de carne y hueso: en eso consiste la maravilla del teatro) que viven sus decisiones como un problema real, no como un pretexto para la hilaridad del público. Entonces queda claro que en una comedia no son ellos, los personajes, los que hacen reír, sino en todo caso las situaciones en las que se ven inmersos, y que los buenos actores son aquellos que al margen de su histrionismo, de su «vis cómica» —a la manera de los Capris y Moranes—, sirven la situación y la interpretan como un drama, es decir, como una acción, no como un gag. Entonces es posible, incluso, que Miss Prism (Lali Feliu en el último montaje) haga su grotesca confesión —«puse al niño en la maleta y el manuscrito en el cochecito»— sin que ría ningún espectador, de tal manera que un error vodevilésco quede convertido, así, en aquello que era inicialmente: una verdadera *hamartia* trágica.

En realidad, esta experiencia no hace otra cosa que re confirmar la validez de la más moderna —hasta ahora— de las teorías actorales, nacida en el siglo XVIII, el siglo de las luces. Frente a la teoría feudal de l'emploi, que postulaba, con Sainte-Albine, que a cada género (tragedia, comedia, drama) le corresponde un tipo de actor distinto, predestinado por el gén(ero), Wilde exige un intérprete total, alguien que posea todos los registros actorales, que son en último término los de la acción pura. Sólo este intérprete a-genérico (pero con sexo), puede mostrar la complejidad del comportamiento humano y la riqueza del teatro sin doblegarse a convenciones restrictivas. El actor total, la actriz que reclamaba el dandy del girasol, debe provocar en el escenario —tal como dijo uno de sus maestros, el oscuro profesor oxfordiano Walter Horatio Prater— «las máximas pulsaciones posibles dentro del tiempo que nos ha sido concedido»; debe ser capaz —añadirá Oscar— «de divertirnos terriblemente», sin olvidar nunca que en las materias decisivas «es más importante el estilo que la sinceridad».¹⁶

Son muchos más los hilos que se pueden estirar analizando los escritos de Melendres referentes al oficio de director de escena o escenificador. Podríamos ir tejiendo piezas

que hablen de dirección de actores, de la utilización del objeto como extensión del trabajo del intérprete, del espacio escénico y del espacio dramático, de las falsas fronteras de los géneros, etc. Pero, en esta primera aproximación, he querido fijar la atención en los aspectos más ideológicos con los cuales manifiesto mi adhesión.

REPERTORIO DE JAUME MELENDRES

Título - Autor - Teatro - Fecha

- Crac o la irresistible caiguda del teatre vertical*
- J. M. Carandell y otros - Orfeo de Sants - 1977
- El tartuf o l'impostor* (Tartufo o el impostor) - Molière - IT - 1977
- La meva Ismènia* (Ismenia mía) - E. Labiche - IT - 1978, 1984
- Rites* (en inglés: *Rites*) - M. Duffy - IT - 1979
- Les llàgrimes amargues de Petra von Kant* (Amargas lágrimas de Petra von Kant) - R. W. Fassbinder - Regina - 1980
- El pare* (Padre) - A. Strindberg - IT - 1980
- Conversió i mort de Quim Federal* - S. Espriu - IT - 1981
- L'impromptu de Versailles* (La improvisación de Versailles) - Molière - IT - 1982
- El més feliç dels tres* (en francés: *Le plus heureux des trois*) - E. Labiche - IT - 1982
- La importància de ser Frank* (La importancia de llamarse Ernesto) - O. Wilde - IT, Condal, Romea, Principal de Palma - 1983, 1992, 1997
- El temps i els Conway* (El tiempo y los Conway) - J. B. Priestley - IT - 1984, 1990 i 2004
- El seductor* (en inglés: *Philanderer*) - B. Shaw - IT - 1985
- Eclipsi* - J. Abellan - IT - 1986
- Els misteris del confessorari* (en francés: *Mystères du confessionnal*) - P. Lamy y L. Hamon - IT - 1987
- El casament dels petits burgesos* (La boda de los pequeños burgeses) - B. Brecht - IT - 1988
- Ha vingut un inspector* (Ha llegado un inspector) - J. B. Priestley - IT (La cuina) - 1992
- Vides íntimes* (Vidas privadas) - N. Coward - Atlàntida de Vic - 1992

L'hora de les noies (La hora de los niños) - L. Helman - IT - 1992

Un berenar improvisat (en francés: *L'impromptu d'Outremont*) - M. Tremblay - IT - 1995

Estrelles en un cel de matinada (en francés: *Les étoiles dans de ciel de l'aube*) - A. Galine - IT - 1995

La moral de la senyora Dulsak (La moral de la Sra. Dulsak) - G. Zapolska - IT - 1996

La nit just abans dels boscos (De noche justo antes de los bosques) - B. M. Koltès - IT - 1997

Els treballs i els dies (Los trabajos y los días) - M. Vinaver - IT y Teatro Grassi - 1999

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

Albertine amb cinc temps (Albertina en cinco tiempos) - M. Tremblay - IT - 2000

Don Gil - M. de Panella - IT - 2001

Agamèmon (Agamenón) - Èsquil - IT. Antiguo Odeón de Pafos (Chipre) - 2001

Els actors de bona fe (Los actores de buena fe) - P. Marivaux - IT - 2002

Frec a frec (espectáculo a partir de obras de Nestroy y de Feydeau) - J. Nestroy y G. Feydeau - Ateneu Igualadí, Teatre de Salt, Club Capitol, Bartrina - 2002

L'home i la flor a la boca (El hombre de la flor en la boca) - L. Pirandello - IT - 2007

Els jambus - J. Vallmitjana - Plaza Vallmitjana de Barcelona - 2008

Pària (Paria) - A. Strindberg - Espai Brossa - 2009

Notas

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

2. Jaume MELENDRES (1976): «Brecht, o com detectar moneda falsa», prólogo 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. Edició en castellano: *La direcció de los actores. Diccionario mínimo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España /Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Col. Debate 11, 2000.

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

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

6. Reproduzco a modo de testimonio la ficha artística: *Interpretación*: Nadala Batista, Anna Rosa Cisqueu, Rosa M. Espinet, Alfred Lucchetti, Francesc Lucchetti, Glòria Llopart, Magüi Mira, Bartomeu Olsina, Noli Rego, Jordi Turró. *Escenografía*: Jaume Batista, Antoni Subirats. *Escenario*: Pep Lucchetti. *Luces*: Joan Shrich. *Coreografía*: Freddy Dalton. *Música*: La Trinca, Francesc Burrull. *Textos*: Josep M. Benet, Josep M. Carandell, Jordi Coca, Iago Pericot, Josep Sanchis, Santiago Sans, Manolo Vázquez Montalbán. *Dramaturgia y dirección*: 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.

9. Jaume MELENDRES (2009): *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Empoli*. Lleida: Punctum & Màster Oficial Interuniversitari de Estudios Teatrales.

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

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

12. «Pensando que un plan de estudios para directores es siempre un manifiesto artístico, una apuesta sobre el futuro del teatro en su conjunto, una apuesta que comprende también a los actores, a los autores; al equipo entero de personas –muertas o vivas– que participan en la creación teatral, es imposible, digo, inventar planes de formación de directores desde la neutralidad estética e ideológica» (Jaume Melendres, 2004: «El entrenador sin equipo o La renuncia de escribir la historia del futuro», *Revista de la ADE*, núm. 100, pp. 229 y 230).

13. Jaume MELENDRES (1991): «La relació del director de escena con el actor (ni amos ni

esclavos)», *Revista de la ADE*, núm. 231, pp. 46 y 47.

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 y 230.

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

16. Jaume Melendres, prólogo a *La importància de ser Frank*, op. cit.



Jaume Melendres. La pedagogía de la dirección de actores

Genoveva Pellicer

Institut del Teatre

Quien razona bien, está también en condiciones de inventar, y quien quiere inventar, debe tener la capacidad de razonar.¹

LESSING

Jaume Melendres dedicó muchos años a la tarea pedagógica en la ESAD. Dirigió talleres de interpretación e impartió, entre otras asignaturas, «Teoría dramática» y «Dirección de actores» (sobre estas materias publicó *La dirección de los actores. Diccionario mínimo* el año 2000 y *La Teoria Dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, en 2006).

Durante diez años tuve el privilegio de compartir con él la docencia en la asignatura «Dirección de actores» (había sido mi profesor anteriormente). Haciendo una abstracción de toda esta experiencia, podría sintetizar que la forma de hacer de Melendres se apoya en tres ejes fundamentales:

- La fuerza de las emociones de Stanislavski.
- El planteamiento dialéctico y el placer intelectual de Brecht.
- La mirada de Grotowski.

Destacaré algunos aspectos que definen su poética y el modo de impartir sus clases.

1. La “función” del director de actores

Generalmente los directores de teatro suelen coincidir al atribuir diversas funciones al director de actores. Hablan del «pedagogo», «organizador», «director de orquesta», «maestro», etc.² De algún modo la terminología ya implica una relación de superioridad intelectual frente al actor. Jaume Me-



lendres equilibraba la balanza en el proceso de escenificación entre el director y el actor en cuanto a su intervención, a su participación y a su creatividad. Consideraba que el actor era un «compañero de juego» (nunca habló del pedagogo).

Define la dirección de actores como «saber exclusivo (y, por tanto, específico) del director de escena que consiste en crear las condiciones para que los actores puedan ser los interlocutores directos del espectador en un proceso de comunicación que ha de ser forzosamente corporal. Estas condiciones son las de la libertad. Una libertad individual que siempre está condicionada –pero no por ello limitada– por el hecho de inscribirse en una polifonía» (2000 : 52).

Para Melendres el objetivo del director en una representación teatral era establecer un acto de comunicación que debía lograr un resultado artístico, pues «la belleza produce placer estético (para todos los miembros del proceso teatral)». Partiendo de la premisa de que «el actor es un ser inteligente»,³ se llega a establecer necesariamente una forma de relacionarse diferente. La función del director es: «crear las condiciones de la libertad creativa». Se trata de un trabajo en equipo. «Evidentemente alguien tiene que tomar las decisiones, para empezar es el director quien elige qué obra va a representar». Establecía como posible vía para relacionar a los interlocutores la siguiente alegoría: consideraba que el proceso del ensayo era como una *partida de ajedrez* entre actor y director; cada pieza tiene sus normas establecidas. El que empieza, tiene ventaja (el director). Tiene la iniciativa. «Está definiendo hacia dónde irá la partida, pero el camino no está preestablecido». La *mirada* es fundamental. Evolucionará según la intervención, la creatividad del contrincante-partenaire. «El director tiene un punto de incerteza que irá aclarándose a través del proceso. El error es el que define la partida. Se tiene que superar la crisis. Se abren nuevas posibilidades. Ese error se explota artísticamente, y de ahí surge muchas veces la solución más

bella [...] Y también la comprensión más profunda del texto teatral».⁴

2. El “diderotismo” de Melendres

Jaume Melendres, como Diderot, partía de la siguiente premisa: «El actor no ha de sentir emociones, sino expresarlas». Es necesario precisar lo.

Esta afirmación no implicaba evidentemente que el actor tuviera que falsear al personaje que había creado (nada más lejos de los montajes de él dirigía). Sería tan erróneo como pensar que el distanciamiento épico de Brecht ofrece un teatro sin emoción. Daba por sentado que el actor, al jugar, al encontrarse en la situación propicia, incorporaba la «emoción escénica» con la verdad de juego. El actor vivía la emoción escénica y la controlaba. «Ésa es la tarea primordial del actor». Ramón Simó en su libro *La retòrica de l'emoció. Aproximació al sistema Stanislavski* ya aproximaba las posturas de Diderot y Stanislavski.⁵ Melendres da un paso más allá. Suscribía las palabras de Dusan Szabo: «la distinción entre el juego de representar y el juego de vivir es artificial y difícil de sostener. El juego de representar siendo sinónimo de lo malo, el juego de vivir el de una arte verdadero [...] La única cuestión es saber como llegar a las emociones en el transcurso del trabajo sobre una representación» (2001 : 35). Melendres lo manifiesta abiertamente en una de sus últimas publicaciones, *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli* (2009 : 16-17): expresa su opinión sobre la tendencia tan extendida entre los críticos de arte a buscar siempre las diferencias en lugar de los puntos de confluencia de los artistas. Toma a Stendhal como referente por su visión complementaria del arte ya que le recuerda que «puede haber puntos de vista opuestos, pero ello no significa que sean adversarios [...] nos estaba diciendo que la función del historiador o del teórico del arte es construir los istmos que unen los ismos: franjas de tierra que conectan territorios en

apariencia aislados y, a menudo, tapados por la marea de un exceso de erudición». Concretamente se refiere al tema recurrente de la «Paradoja», la oposición entre Diderot y Stanislavski: «¿Son realmente antagónicas sus posiciones, tal como se ha dicho persistentemente? Predica Diderot la *frialdad* emocional del actor frente a la conexión caliente de la reviviscencia emocional stanislavskiana? Habiéndome librado gracias a Stendhal del prejuicio de la confrontación, me di cuenta de que Diderot y Stanislavski, con palabras diferentes, hablaban de lo mismo... Si nos liberamos de los prejuicios, la conexión se hace evidente: Stanislavski hablaba del proceso, Diderot del resultado» (2009 : 16-17).

3. La “palabra” del director: su arma fundamental

¿Cómo hay que dirigirse a los actores en el proceso de ensayo?

«La palabra es el arma del director». El director ha de sugerir al actor, hacer las indicaciones pertinentes. Todo ello, fundamentalmente, por medio de la palabra. Uno de los errores más frecuentes entre aquellos que se inician en la dirección de actores es el de explicar redundantemente aspectos del personaje que el actor, como ser inteligente, sabe perfectamente y hacen observaciones que no le resultan útiles para afrontar el trabajo de creación. Melendres insistía en que «las palabras mueven el cuerpo del actor». Por ejemplo: «si el director indica “sorpresa”, esta palabra implica una reacción intensa y breve que tiende al cuerpo hacia atrás, mientras que si utilizo “estupefacción” hacia delante, a lo que se pueden sumar otros matices. Por eso las pautas han de ser útiles, precisas y breves.»⁶

Un problema que se planteaba en la comunicación entre actores-director, era el de la utilización de una misma terminología. La ambigüedad en el uso de términos teatrales provenientes de diversos métodos y escuelas, hacía que fuera preciso poner en

común unos términos básicos para que las pautas y correcciones del director fueran captadas con precisión y en el sentido en que éste quería que fueran interpretadas. Por ello era conveniente la elaboración de un diccionario básico. Melendres en sus clases precisaba el significado de una selección de términos utilizados en el ámbito teatral; eran los siguientes: *acción, acción principal, anticipación, aparte, caricatura, cliché, diálogo, emoción, energía, estilización, farsa, gag, gesto, inhibición actoral, monólogo, monólogo interior o soliloquio, moral, naturalismo/naturalista, obra abierta y cerrada, ocupación o actividad, organicidad, parodia, personaje, réplica, ritmo, segmentación en secuencias dramáticas, sensación, sentimiento, situación dramática, sobreactuación, subtexto, subacción y texto.*⁷

Aclarar qué queríamos decir cuando hablábamos de subtexto, por ejemplo, era fundamental porque posiblemente no todos los participantes en el proceso de trabajo atribuían el mismo significado a este término. Melendres se refiere a subtexto como: «Significación presente que las palabras y los gestos de un personaje tienen para él mismo, más allá de su significado literal u obvio, en función de su pasado y de sus expectativas de futuro. El subtexto, por tanto, no es una realidad oculta que es necesario descubrir a lo largo de un laborioso trabajo de mesa, no es la biografía secreta del personaje o sus “segundas intenciones” [...]» (2000 : 132). Efectivamente, en muchos casos se interpreta la palabra subtexto como «aquello que el personaje piensa pero no dice». Por lo tanto, antes de empezar a trabajar, había que consensuar o precisar a qué nos estábamos refiriendo cuando se utiliza una palabra técnica.

4. Educar “la mirada”

«El director viene de casa con una mirada previa. Su imaginario ha esbozado la escena al preparar el ensayo. Esto es inevitable e incluso necesario, pero puede dificultar el

proceso de creación. La mirada está condicionada porque nuestra imaginación lo dificulta. Queremos que el resultado se parezca a nuestra idea preconcebida y perdemos opciones interesantísimas que el actor nos puede ofrecer». El alumno-director debía ejercitar la mirada, entrenarla para captar simultáneamente toda la escena. Esto requería práctica y concentración máxima. Tenía que saber qué mirar. Con frecuencia decía al actor: «No es eso». Si no era más concreto el actor se perdía. Debía mirar qué hacía el actor en ese momento, su cuerpo, la amplitud del gesto, la frecuencia, los “tics” actorales. Melendres lo comparaba con el médico que «ha aprendido durante la carrera qué es lo que tiene que mirar».

Era muy frecuente que el alumno dijera al actor: «me gusta» o «no me gusta». Interventía Melendres: «Hay que evitar hacer juicios de valor al corregir. Si se hace, es preciso justificar por qué. Este término tan poco objetivo (me gusta) sólo será útil si el director sabe explicar por qué le gusta⁸ pues se trata de un proceso que exige la capacidad de repetición». Con frecuencia insistía en la utilidad de “mirar” aquello que el actor *no hacía* (y podía haber hecho) y la información que aportaba esa elección en la creación del personaje, y por lo tanto en la recepción del espectador.

Los alumnos, influidos posiblemente por algún método de entrenamiento actoral, eran muy propensos a preguntar a los actores si estaban cómodos después de ver un pase (generalmente lo preguntaban cuando no sabían analizar con objetividad qué cambios se habían producido...). Melendres decía que el actor no tenía que estar cómodo si estaba activo, creando. Volvíamos a la imprecisión a la hora de utilizar los términos pues posiblemente el alumno se refería a la organicidad, pero en este caso tenía que ser él (el alumno-director) quien debía saber apreciarla. Esa era parte fundamental de su trabajo.

Por lo tanto la “mirada del director” es «aquella que durante los ensayos, permite al escenificador sacar provecho de su senti-

do crítico en vez de ofuscarse con las imágenes (previamente implantadas en su retina) del resultado que quiere conseguir. Saber mirar a los actores (la tarea principal del director) significa ser capaz de poner en segundo plano estas imágenes ideales para descubrir en el funcionamiento real de los cuerpos la posibilidad de enriquecerlas o, si es necesario, sustituirlas» (2000 : 103). Por esto en sus clases insistía continuamente en que no había que “marcar” al actor, que iría construyendo su personaje y conquistando el espacio durante los ensayos si las situaciones que se le propiciaban eran las adecuadas, hasta adueñarse de la escena: «las distancias se colocan solas cuando la energía de los actores, la velocidad y dirección están situadas en su lugar. La coreografía es el resultado».⁹

5. El trabajo de mesa

«Construir una escena es montar los puntos de inflexión».¹⁰

Melendres sugería hacer un pase de la escena antes de iniciar el trabajo de mesa. Los actores llegaban al ensayo con el texto memorizado y sin recibir ninguna pauta del alumno-director, tenían que interpretarlo. Este ejercicio, que provocaba un pánico terrible a los actores más escrupulosos, resultaba útil al alumno pues veía lo que los actores intuían de la escena, cuál era su imaginario inmediato sobre la acción y los personajes. Toda esta información se canalizaba para apoyar ciertos aspectos favorables que hubieran podido aparecer o para deducir que el camino por el que había que transitar era el contrario.

Al iniciar el trabajo de mesa el alumno tenía que explicar por qué había elegido ese texto, qué tipo de trabajo quería hacer, qué decía la escena, cuál era su propuesta de dirección, qué quería que pensara el espectador al final de la representación, hacia dónde iría encaminado artísticamente, con qué registro interpretativo, con qué personaje quería que se identificara el público.

También tenía que ser capaz de detectar los problemas y dificultades que planteaba la escena para orientarla hacia su solución.

Melendres manifestaba cierta prevención con respecto a la categoría de los géneros, precisamente por la imprecisión de los términos entre los participantes en el trabajo. Proponía a veces hacer una lectura de la escena en sentido contrario, es decir, de final a principio. La construcción dramática permitía con frecuencia esta lectura manteniendo la esencia del conflicto y la coherencia de los diálogos. Descubrimos muchas veces que «la escena es en realidad un monólogo de los personajes». ¹¹ Este dato podía alertar al alumno de cómo debía enfocar el ensayo. Otro ejercicio que realizaba con frecuencia consistía en que cada personaje leyera todas sus réplicas seguidas. Muchas veces se comprobaba que se trataba de “discursos” de los personajes que estaban relacionados entre sí. ¹² De todos modos, decía, «es frecuente que al empezar sólo tengamos claro qué no debe ser la escena». ¹³

Hacer una buena *sinopsis* era fundamental: «resumen de los acontecimientos que configuran el argumento (o la fábula) del texto. Una sinopsis sólo puede ser establecida si se determina previamente quién es el protagonista de la historia. [...] Esto significa que hay tantas sinopsis de una obra como personajes relevantes contiene y que, aunque el actor tenga que establecer su sinopsis como si su personaje fuese el principal, el director de escena ha de determinar claramente en cuál de ellos recae el protagonismo: de esta decisión depende en fondo y la forma del espectáculo. La sinopsis siempre se conjuga en tiempo real, es decir, presenta la acción principal en orden cronológico aunque la escenificación [...] pueda alterarla» (2000 : 129). Era un aspecto imprescindible en el trabajo del alumno, la base sobre la que se iba a apoyar todo el trabajo posterior. La experiencia demostraba que si no se hacía correctamente, dificultaba el proceso de escenificación. Tenía que hacerse lo más brevemente posible y con la

máxima precisión en la terminología utilizada. A partir de ella se deducía si el alumno había hecho una lectura profunda del texto, su propuesta de dirección, el protagonismo, la identificación del núcleo argumental, los puntos de inflexión, y servía para retomar el camino perdido cuando el alumno perdía sus objetivos. Sobre la propuesta de dirección afirmaba Melendres: «es una solución de índole moral la que el director quiere hacer llegar al espectador».

Otro aspecto fundamental en el trabajo de mesa era establecer el *recorrido emocional* de los personajes. Melendres define la *emoción* como: «efecto psicósomático producido por un estímulo externo o interno –generalmente externo– y que solamente se mantiene mientras el estímulo actúa, aunque a veces sus secuelas físicas puedan tardar en desaparecer. [...] la base de las emociones es ideológica porque en último término no hacen otra cosa que reproducir en el terreno del comportamiento una determinada división entre aquello que es (nos parece) bueno y aquello que nos parece malo, es decir, dependen de un sustrato de creencias morales y científicas determinado [...] En consecuencia, la intensidad de las emociones depende de la circunstancias concretas en que aparece el estímulo [...] y en la medida que también pertenecen al ámbito de la racionalidad, las emociones pueden ser modificadas y moldeadas, o bien amputadas en su causa o en sus efectos» (2000 : 58). Partiendo de esta premisa, proponía la emoción como motor de los personajes (frente al sentimiento que permanece más o menos en el tiempo y no tiene la misma función dramática): «La emoción –moción: motor– es lo único que mueve al personaje, la única causa inmediata de sus acciones. En otras palabras, la emoción –a diferencia de los sentimientos– es “emotriz”. Por todo ello, la tarea del actor consiste en primer lugar a transformar una línea de acciones (concepto dramático, inscrita en el texto) en una línea de emociones del personaje (concepto actoral) sobre la base que a cada una de sus acciones le

suele corresponder una emoción distinta, un motor concreto. Encontrar los signos de cada una de estas emociones es la segunda fase del trabajo actoral» (2000 : 58-59). Contempla en su obra *La direcció dels actors* la dificultad que han tenido los especialistas en el tema a lo largo de la historia para determinar cuáles son las emociones básicas («emociones que, combinadas en distintas dosis y en situaciones vitales determinadas, pueden producir emociones complejas») y propone la clasificación de Aristóteles (temor, piedad o amor y cólera), Descartes (piedad o amor, alegría, deseo, sorpresa, odio y tristeza), Spinoza (alegría, deseo y dolor), Hume (alegría, tristeza, seguridad, esperanza, disgusto y menosprecio), Watson (temor, piedad o amor y cólera) y Ekman (temor, cólera, alegría, sorpresa, tristeza y disgusto). En total observa que son solamente trece emociones diferentes y de la combinación (dosificación) de ellas surgen todas las demás.

El análisis del texto consistía en secuenciarlo a partir de las emociones de cada personaje. Era necesario tener presente el punto de partida de la escena, cómo empezaban los personajes y cómo y adónde tenían que llegar, qué evolución debería producirse. Insistía en que siempre se trataba de una hipótesis que había que demostrar, que tenía que funcionar escénicamente y era el desarrollo de los ensayos lo que acabaría descubriendo el más profundo significado del texto. «El trabajo de dirección de actores ha de tomarse como un proceso para entender el texto en toda profundidad,»¹⁴ porque las palabras adquieren una dimensión diferente al salir del cuerpo del actor ya que voz y cuerpo se amalgaman indisolublemente. Si el actor tenía claro el recorrido emocional, sería fácil que aparecieran los recursos actorales para transitar por esos estados. La mirada del director era crucial en este momento. Comenzaba a jugar sus fichas, iniciando la “poda”, y el trabajo iba adquiriendo forma.

Melendres en su *Direcció dels Actors* establece la relación entre la emoción y los

movimientos físicos que producen, explicándolo a partir del sistema tridimensional de las coordenadas cartesianas (2000 : 65) y afirma: «De hecho, solamente las emociones complejas [...] son dramáticamente interesantes. Las básicas suelen dar lugar a comportamientos elementales, de ejecución tan rápida i sencilla como huir de la causa del miedo o lanzarse sobre el objeto de la piedad».

La necesidad de establecer unos criterios objetivos que sirvieran dentro de lo posible a actor y director, llevó a Melendres a cuantificar la intensidad de las emociones. La realidad era que, en los ensayos, los alumnos decían a los actores: “más o menos miedo”. Melendres insistía en que los términos *más* o *menos* sólo servían si se tenía en cuenta respecto a qué nivel se estaba refiriendo. Por ello tomaba como referente de 0 a 10. A la carencia de la emoción correspondería el 0, y a la expresión máxima de ella el 10 (o lo que es lo mismo 0% a 100%). Si se combinaban las emociones (lo más frecuente), por ejemplo: deseo 50% y miedo 50%, la acción se paralizaba (emoción ↔ contraemoción); en cambio, si la indicación era: 60% de deseo y 40% de miedo, el actor manifestaba el miedo, pero avanzaba en la consecución del deseo. Si proponía 90% de deseo y 10% de miedo, éste (el miedo) apenas era advertido por el espectador.¹⁵ Si se le cuestionó en alguna ocasión que, como método, el resultado sería el producto de una especulación de laboratorio, Melendres demostró prácticamente que el actor, si no tenía prejuicios, captaba inmediatamente la intensidad de emoción que se le requería, cómo tenía que situar la balanza de las emociones de su personaje. Siempre, insisto, se trataba de una hipótesis que se iba modificando. Y no le preocupaba lo más mínimo que pudiera resultar un análisis mecánico o frío, pues insistía en que «había que analizar, racionalizar, porque los elementos irracionales y emotivos venían por sí solos en el curso del trabajo con el actor».

Para Melendres la *acción* es la «ejecución

de la decisión destinada a modificar una situación que el personaje considera insostenible o, al menos, mejorable. [...] en ella misma, en tanto que operación física, la acción no tiene una verdadera dimensión dramática. [...] aquel que las hace dramáticas es el momento previo a su realización –generalmente breve pero intenso– en que el personaje decanta sus dudas, define su voluntad y se dispone a ejecutarla» (2000 : 29). De hecho en su *Direcció dels Actors* se refiere a «situación dramática» como «situación accional», es decir, «productora de acciones» y «siempre se sitúa entre dos acciones: aquella que la provoca y aquella que la suscita». ¹⁶ Y lo representa del siguiente modo:

S0 → A1 → S1 → A2 → S2 → AF → SF

Pero como ya he dicho anteriormente «la emoción –moción: motor– es lo único que mueve al personaje, la única causa inmediata de sus acciones». ¿Cuál será pues el cometido del director de actores ante la cadena emoción /acción a la que se enfrenta el actor? Melendres utilizaba casi siempre el mismo procedimiento: ponía al actor en situaciones clave que podían ser analógicas a las del texto, o no necesariamente; proponía una situación que propiciaba la aparición de los estímulos que generaban la emoción, que finalmente movía a la acción. Lo formulaba del siguiente modo:

Estímulo → Emoción → Acción → Palabra ¹⁷

Stanislavski en sus últimos años, al introducir el sistema de las acciones físicas, antepuso la acción como elemento motor de la emoción. Melendres, en su libro *La teoría dramática*, afirma: «la idea central de Stanislavski es que la emoción y el gesto están comunicados (como los vasos de laboratorio) y que uno conduce indefectiblemente al otro. Sobre esta base, Michael Chejov invertirá el proceso: “El cuerpo humano y su psicología están en una constante acción concertada” y, por lo tanto, si la emoción lleva al gesto también ha de ser posible [...] partir del gesto para llegar a la

emoción [...] El actor, por lo tanto, puede encontrar el contenido a partir del continente, el significado a través del significante, la expresión a través del signo» (2006 : 516-517). En realidad pensaba que en la cadena sucesiva que se establecía en el recorrido emocional, las acciones y emociones eran, en realidad, las dos caras de la misma moneda, el positivo y negativo de la misma imagen, los términos complementarios.

6. La “construcción” de los personajes: el cuerpo y la palabra del actor

Melendres sugería definir esquemáticamente al personaje para que el actor pudiera construirlo, dibujar un esquema físico y psicológico muy breve, establecer la relación entre los personajes sin entrar en consideraciones complejas. «Los antecedentes sirven de muy poco al actor si no son inmediatos. Si es necesario, inventar un presente. El pasado no suele servir como estímulo para actuar». ¹⁸ Melendres siempre decía: «El texto ya se entiende... ¿Por qué ponerlo en escena?... ¿Qué valor añadido tiene que aportar la escenificación?» ¹⁹ En los ensayos se iría buscando mostrar esa complejidad que se descubriría por sus acciones.

Era muy frecuente que al hablar de los personajes los alumnos-directores se perdieran en disquisiciones «psicoanalíticas». Melendres consideraba que era información no operativa porque no sólo no ayudaba al actor, sino que lo bloqueaba. No había que olvidar que «lo que funciona en el género narrativo, no sirve necesariamente (casi nunca) para el dramático, porque en el teatro hay que crear la vida escénica, y hay que hacerlo en unos cuerpos que se mueven y respiran (y a veces se olvida)». Insistía en aplicar dos adverbios fundamentales para la creación del personaje: «aquí» y «ahora», y añadía «qué siente» (precisado en términos de «emoción»). Concluía: «Hablar del carácter del personaje no es útil». ²⁰ Defendía la utilización de clichés. En realidad –decía– «la creación del personaje consiste

en desplazar un cliché, no en reproducirlo (diferencia fundamental entre artesanía y arte)». ²¹ También solía recordar con frecuencia: «el actor ha de defender y justificar a su personaje y ha de encontrarle una justificación moral para poder defenderlo», ²² o dicho de otro modo, «defender a un personaje quiere decir defender su moral y además en el presente inmediato» ²³ ya fuera protagonista, antagonista o secundario, «bueno» o «malo». De no ser así observaba que resultaba muy difícil poder interpretarlo. Añadía que era el público quien tenía que decidir su catadura moral. También repetía que el objetivo de un personaje frente al otro «es hacer callar a su antagonista, es decir, imponer su propio discurso» y reiteraba que «el interés de un personaje depende no de la cantidad y la intensidad de las emociones, sino en la cantidad de veces que está en la encrucijada y tiene que tomar una decisión». Por lo tanto, la «principal acción de cada personaje es imponer su estrategia». ²⁴ De ahí que «El personaje ha de estar permanentemente en estado de afirmación o negación». ²⁵ Y como consecuencia de la evolución: «un personaje nunca puede salir de escena como ha entrado». ²⁶ Partiendo de la base de que las emociones suponen una alteración física, Melendres insistía en trabajar actoralmente esas alteraciones, los cambios fisiológicos, los gestos que producían, cómo se traducían en el cuerpo de los actores. «Al cambiar el punto de partida físico, cambiamos el estado emocional». «De hecho –decía– cada emoción hace respirar de una manera determinada». ²⁷

A veces la hipótesis planteada en cuanto al recorrido emocional era acertada, sin embargo no acababa de funcionar. Entonces sugería trabajar los estados emocionales desde tres variables posibles, de orden físico:

1. Velocidad.
2. Dirección – del cuerpo, o una parte del cuerpo: *gest*;
– desplazamiento: hacia delante, atrás, arriba, etc.

3. Respiración (de la que depende la palabra).

Al modificar estas variables, se modulaban también las emociones y se modificaba la escena. Había que tener presente en todo momento que «si el actor se queda en punto cero de energía, se desmonta. No se podrá recuperar». ²⁸ Por eso Melendres insistía una y otra vez en que «no hay transiciones, sino cambios emocionales». Cada escena tenía que tener la energía precisa. Decía: «cuando se habla de “verdad”, en realidad se está refiriendo a la energía física». «Actoralmente, el concepto de energía no puede separarse del de emoción [...] la buena energía sólo es aquella que es necesario aplicar para dar los signos pertinentes de la emoción del personaje, sea cual sea la vía a través de la que se llegue» (2000 : 72).

Por lo tanto «la energía sería como el calor acumulado en la escena». Por eso había que encontrar el punto justo (sugería 7 sobre 10). Sobrepasar este límite, suponía “sobreactuar”. Utilizaba formas peculiares para poner el cuerpo del actor en funcionamiento. Si no se conseguía el nivel de energía adecuado, se subía al nivel máximo, se buscaban situaciones en las que esa energía llegara a límites elevados, y una vez conseguido, se rebajaba hasta encontrar el punto justo. Al dar las pautas al actor, como el término “energía” es difícil de precisar, Melendres hablaba de *tono muscular, velocidad y respiración*.

Se practicaba en clase un ejercicio de forma recurrente para situar la energía (el cuerpo y la voz del actor), el “gromeló” (en nuestra jerga particular, “swahili”): «Imitación el actor no habla realmente, a partir de la melodía y del ritmo que le es propio. El gromeló más útil no es el imitativo, sino aquél que aparece cuando el actor, una vez ha asumido plenamente el texto verbal del personaje en la lengua original, inventa otra –inexistente– que le permite no caer en un exceso de confianza en la palabra y reencontrar aquella precisión gestual que nos es imprescindible cuando viajamos por países

de idioma desconocido» (2000 : 89). Con este ejercicio se conseguía: que la energía se situara en el punto adecuado, que la gestualidad y todo el cuerpo se activara expresando lo que las palabras no transmitían, que la entonación adquiriera todos los matices y al enriquecerse el ritmo fónico, se potenciara la expresividad («Lo más interesante de una palabra son las consonantes. El actor en lugar de vocalizar, consonantiza...»), que brotara la musicalidad de la lengua en la que se trabajaba y se evitaran los vicios de entonación (cantinela típica), que el actor recobrara la libertad dentro de la estructura que lo encorsetaba, que desaparecieran los «parásitos», que los signos de expresión aparecieran simplificados y limpios.

Melendres observaba que frecuentemente, en la práctica del teatro de texto, se incurría en el error de priorizar la comunicación verbal frente a otras formas de expresión. Había que tener en cuenta que el *cuerpo* del actor es lo primero que informa al espectador, y después transmite a través de la *palabra*. Establecía el orden siguiente:

1. Habla el cuerpo → 2. Sonido inarticulado → 3. La palabra

En clase de dirección de actores insistía en la expresividad del cuerpo, y por eso a veces los alumnos olvidaban la voz. Naturalmente la interpretación no convencía. Melendres intervenía: «La voz no es más que la prolongación del cuerpo; El cuerpo y la voz han de estar conectados (lo desconectamos por perversión). Se ha trabajado el cuerpo pero el texto no está “respirado”; tiene que tener la respiración correcta. ¿La interpretación ha de ser de fuera a dentro o de dentro a fuera? Se trata de un falso dilema. Los límites “fuera” y “dentro” no son precisos, lo único que une fuera y dentro es la respiración. Aquí se establece la comunicación».²⁹

Sobra la íntima conexión entre cuerpo y voz hacía muchas observaciones, entre ellas: «La respiración es el signo de la tensión

dramática (que no sólo es mental, sino también física). No hay que ocultar que el personaje respira. Respirar es “obsceno” en el teatro actual. Los actores viven sin oxígeno. Si se respira de una determinada manera, se adquiere una determinada forma de “tono muscular”». «Cuando se falsea la voz de un personaje, instintivamente se cambia la gestualidad. Tiene el efecto de una máscara».³⁰

7. Los “principios actorales”

Melendres negaba en realidad la existencia de una técnica actoral (dado que la palabra técnica implica resultados exactos). Decía que habría que hablar mejor de prácticas de entrenamiento (o training), de entrenamiento actoral: «conjunto de ejercicios sistemáticos (no un sistema) destinado a desarrollar capacidades básicas [...] no existe un entrenamiento actoral independiente de una opción estética, pese a que una gran parte de entrenadores de actores no quiera reconocerlo» (2000 : 75).

Sin embargo, hablaba de principios: «Postulados de carácter general que permiten al actor resolver por sí mismo problemas concretos muy diversos [...] Los principios no deben ser confundidos con las fórmulas o trucos actorales» (2000 : 116). En su libro *La dirección de los actores* los resume en nueve y los comenta (principio de la acción física ininterrumpida, de la incomodidad permanente, de la ingravidez, de la palabra al final, del egoísmo actoral, del gesto mantenido, de oposición, etc.).

Jaume Melendres era un experto en el trabajo con el actor. Detectaba inmediatamente sus potencialidades, respetaba como nadie su creatividad y hacía brotar de él los aspectos más interesantes y sugerentes del personaje que le tocaba representar. A veces, dábamos una escena por terminada; funcionaba. Al verla “terminada”, no quedaba satisfecho: la enriquecía con frecuencia dando un giro a la escena de 180°, o cambiaba el punto de vista, modificaba la

situación, un detalle (siempre del orden físico) y la escena remontaba otro vuelo bastante más brillante. Jugando a los contrarios adquiriría matices caleidoscópicos de los personajes y de la escena. Y siempre huyendo del análisis psicológico. Sobre su faceta humana, destacaría su ironía, sus observaciones precisas e incisivas (que aunque a veces desconcertaban al alumno, le abrían caminos mucho más sugerentes para explorar la escena) y su generosidad.

Fue el «director de actores» por antonomasia y un verdadero “pedagogo” (en el sentido más clásico de la palabra).

8. La guía del estudiante

Melendres entregaba a sus alumnos a principio de curso «La guía del estudiante». La transcribo textualmente porque transmite de una manera sintética el espíritu de sus clases:

Palabras y expresiones que hay que evitar:

- Quiero (y sinónimos de quiero)
- Me gusta, no me gusta (a no ser que se explique por qué)
- Lectura neutra (no existe. En cualquier caso, lectura sin sentido)
- Tecnicismos (a no ser que se definan previamente: subtexto, farsa...)
- Transición (Alicia está siempre a uno u otro lado del espejo, nunca entremedio)
- Natural, naturalidad
- Exagera (a no ser que se explicita en relación con que Standard)
- Un poco más, un poco menos

Errores que hay que evitar:

- Tener prisa por querer montar la escena
- Tener prisa
- Creer que el escenario es una pantalla plana

- Pedir al actor alguna cosa y después no decirle nada sobre esta cosa
- Pedirle muchas cosas a la vez
- Querer inventar virus informáticos antes de saber informática
- Tener miedo de los errores y no temer la petulancia

Consejos:

- Considerar al actor como un ser inteligente y tratarlo con esta consideración
- Considerar al actor como un ser sensible y tratarlo con esta consideración. No hablar más de tres minutos seguidos, puesto que la palabra es la única herramienta del director y que, por eso mismo, no se debe malbaratar.
- No empezar a trabajar necesariamente por el principio de la escena. (Alternativa: empezar por el punto más complejo)
- No disfrazar con piel de cordero el lobo que llevamos dentro

Referencias bibliográficas

- KNÉBEL, María Ósipovna (1996): *El último Stanislavsky*, Madrid: Ed. Fundamentos, 1999.
- LESSING, Gotthold E. (17??): *Dramatúrgia d'Hamburg*. Títol original en alemany: *Hamburgische Dramaturgie*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Monografies de Teatre, 1987.
- MELENDRES, Jaume (2000): *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España / Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- (2006): *Teoria Dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
- (2009): *Sobre els ismes, els itsmes i el tren elèctric d'Empoli*. Lleida : Punctum & Màster oficial interuniversitari d'estudis teatrals.

PROUST, Sophie (2006): *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. Vic la Gardiole: L'Entretemps éditions, col. Les voies de l'acteur.

SIMÓ, Ramón (1988): *La retòrica de l'emoció. Aproximació al sistema Stanislavski*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

SZABO, Dusan (2001): *Traité de mise en scène. Méthode des actions scéniques paradoxales*. Paris: L'Harmattan, col Univers Théâtral.

Notas

1. Cita de Lessing (*Dramaturgia de Hamburgo*) con la que Jaume Melendres inició en alguna ocasión el curso académico.

2. Este tema está tratado ampliamente en PROUST, 2006.

3. Las citas que a partir de ahora aparezcan entrecomilladas, sin referencia bibliográfica, corresponden a intervenciones de Jaume Melendres, realizadas en sus clases y ensayos, tomadas textualmente.

4. Melendres en clase, en octubre de 2007. (Establecía esta alegoría con cierta frecuencia).

5. Ramón Simó analiza el "diderotismo" de Stanislavski en este libro.

6. J. Melendres en clase el día 19/11/2007.

7. Todos estos términos están definidos en su *Direcció dels Actors. Diccionari Mínim*.

8. J. Melendres en la clase del día 2/10/2002.

9. J. Melendres en clase, en octubre de 1998.

10. J. Melendres en clase del día 17/02/03.

11. Jaume Melendres en clase, octubre, 2003.

12. Ejercicio realizado el día 30/10/2006.

13. J. Melendres en clase del día 2/10/2002.

14. J. Melendres en clase del día 7/10/1999.

15. Melendres llevó a cabo con actores este tipo de trabajo en un curso impartido en San Miniato, en julio de 1997, que versaba sobre la puesta en escena de Meyerhold de la obra *El Revisor* de Gogol.

16. Del mismo modo, la determinación de las acciones alternativas que el personaje no realiza es un aspecto indispensable en la dirección de actores, «porque equivalen al precio que el personaje paga para realizar su acción, las no-ac-

ciones son las que dan el verdadero sentido a la acción realizada. Por lo tanto, desde el punto de vista actoral, determinar estas acciones alternativas del personaje (frustradas, podríamos decir) es tan importante como determinar la que llegará a cabo» (2000 : 26).

17. J. Melendres en clase del día 30/10/06.

18. Íd., 9/12/99.

19. Íd., 30/10/06.

20. Íd., 9/11/07.

21. Íd., 5/3/03.

22. Íd., 13/3/03.

23. Íd., enero de 2007.

24. Íd., 30/10/06.

25. Íd., 30/10/06.

26. Íd., 19/01/1999.

27. Íd., 26/02/05.

28. J. Melendres en clase el día 18/11/2002

29. J. Melendres en clase el día 10/02/07

30. J. Melendres en clase el día 27/10/1998



La pedagogía teatral de Jaume Melendres: el juego de saber ¹

Ramon Simó

Institut del Teatre

Entre muchas otras, hay dos obsesiones de Jaume que son dignas de elogio, de mención, si nos paramos a pensar en su vida pedagógica: el juego y la conversación. Seguramente, las dos emparentadas: conversar no sería otra cosa que jugar con las palabras y, jugar con las palabras, la única manera que probablemente tenemos de acumular conocimiento y aclarar algo de lo que vamos sabiendo. El conocimiento en general, para Jaume y, en particular, el conocimiento del teatro, no era nada más que poder mantener una larga conversación con todos aquellos que han intentado resolver los mismos problemas que nosotros. Para Jaume, sus contemporáneos no eran quienes compartían su tiempo, sino aquellos con quienes compartía problemas, inquietudes y posibles respuestas a preguntas que, desde su punto de vista, serían formuladas

eternamente. Conocimiento circular, pues, donde nunca se debería confundir el progreso con la perfectibilidad.

El proceso creativo y, por extensión, el proceso pedagógico, era para Jaume, pues, un proceso de conversación. En el momento de hablar de su relación con la pedagogía me permitiréis, en consecuencia, que tome como punto de partida una larga conversación que el mismo Jaume escribió no hace muchos años, en forma de obra de teatro. La obra se titula *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel*² y no es más que una particular conversación entre una psicoanalista y su alumna predilecta. Con la excusa de redactar sus memorias y obsesionada por la idea de que alguno de los personajes de su recuerdo la matará, Helena Karsunkel pide la colaboración de una antigua alumna suya que le haga de secretaria, para poder dictarle sus recuerdos y así descubrir quién puede ser su futuro asesino, o asesina.

Los juegos con las palabras de Jaume empiezan en el mismo título de la obra. ¿Por qué Helena se llama Helena? Es la maestra. La primera Helena que nos viene a la cabeza es Helena de Troya, y de maestra parece que no tenía gran cosa. O quizás sí, si en vez de mirar hacia Grecia miramos hacia Alemania y, de Alemania, nos fijamos en el autor alemán que siempre obsesionó a Jaume: Goethe. En el *Fausto* de Goethe es Helena quien acompaña a Fausto en su viaje por el mundo antiguo: un mundo que, para Jaume, era un punto de partida inexcusable de todo el saber y, quizás, de toda la pedagogía. Helena, maestra y guía de una belleza inusual.

Helena se llama, de apellido, Karsunkel. En el alemán de Goethe, rubí—actualmente, *karfunkel*—piedra preciosa roja, encendida. Quizás como el conocimiento, quizás como la emoción que debe gobernar toda pedagogía. Karsunkel es también «carbuncló» y, además de una piedra preciosa, es una enfermedad infecciosa que se contagia a través de las secreciones purulentas, los esputos y los excrementos. ¿Una metáfora de la cultura y la transmisión del saber? ¿El

saber se contagia? ¿Las ganas de saber, al menos, de una manera enfermiza? Continuando con los juegos de palabras, Karsunke, Yaak Karsunke, es uno de los principales actores goethianos alemanes, también dramaturgo, amigo y colaborador de Fassbinder y su anti-teatro, aquel intento de ir más allá de una verosimilitud demasiado realista que, a Jaume, siempre le interesó.

No sé si Jaume tuvo en mente estos juegos de palabras, esta posible polisemia del nombre de su protagonista pero sí que sé que, desgraciadamente, esta conversación nos quedó pendiente.

Los juegos de palabras y de conceptos no se detienen, sin embargo, con el nombre de la protagonista. La obra se titula *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel* y el parque de atracciones es, por supuesto, su memoria. Dice la propia Helena:

El parque de atracciones al que hace referencia el título es el de Conney Island, cerca de Nueva York. En este parque, hay un stand de tiro donde los blancos son figuras estáticas, una bailarina con tutú, inmóvil; un coro de niños a punto de cantar, un barco amarrado en el puerto, un esquiador preparado para lanzarse pista abajo, me parece recordar, y estas figuras de yeso se ponen en movimiento cuando el tirador acierta la placa metálica que tienen en la base. Así pues, hay que considerar cada una de las páginas de esta memoria como un tiro de balón.³

Convendremos que ésta es una metáfora más que elocuente del funcionamiento de la memoria, sobre todo si tenemos en cuenta que, según la propia Helena, a veces las figuritas se ponen en movimiento antes de que hayamos disparado, y los recuerdos nos sorprenden antes de que hayamos podido cargar la escopeta.

Así, mientras leía *Helena Karsunkel*, y aparentemente sin que viniera al caso, recordé cómo conocí a Jaume y cuál fue, quizás por casualidad, su primera lección. Yo me presentaba, con veinte años escasos, a las pruebas de admisión del Institut del Tea-

tre. Ya entonces había que superar una prueba de voz, otra de movimiento (de cuerpo, como lo llamaban entonces) y una de interpretación. Y además, una entrevista. Llamé a la puerta. Detrás de una mesa de la planta noble del edificio de Sant Pere més baix estaban sentados, si no recuerdo mal, Joan Enric Lahosa, Francesc Nello y Jaume Melendres. No es necesario decir que la situación imponía. Entré y me senté en la única silla que había delante de la mesa. Nervioso, por supuesto. Sobre la mesa estaba el paquete de tabaco de Jaume que, por lo visto, yo miraba ávidamente. La primera pregunta fue sobre los hábitos del actor: qué tipo de costumbres eran propias del actor para cuidar su cuerpo, su voz... Empecé a hablar de lo poco que sabía o intuía. De repente, Jaume, me dijo: «si quieres, puedes fumar» y me pasó el paquete de tabaco. Todas mis prevenciones, prejuicios y lecciones mal aprendidas se fueron a hacer puñetas y empezamos a hablar no de lo poco que sabía, si no de lo que me faltaba y me gustaría aprender. Y de filosofía, que era lo que yo estudiaba en aquel momento: el interrogatorio se convirtió en una conversación. Acojonada, pero en una conversación.

Jaume preguntaba siempre a los futuros alumnos sobre sus lecturas, cuando los entrevistaba para las pruebas de acceso. De ahí que habláramos de filosofía, materia que yo leía con más asiduidad que el teatro. Esta pregunta, a lo largo de los años, ha producido jugosas anécdotas. Hay un fragmento de Karsunkel que reproduce una de ellas. Os lo leo:

ESTEFANIA: Aprovechando esta interrupción, doctora, le diré que no he entendido nunca por qué me aceptó en el curso de doctorado. Yo no reunía los requisitos legales.

KARSUNKEL: ¿Lo quieres saber? Cuando viniste a mi despacho, y te pregunté si al menos habías leído algo y qué tipo de cosas, tú me dijiste...

ESTEFANIA: Fotocopias, doctora. Me pongo roja sólo de recordarlo.⁴

Esta respuesta de Estefania está basada en un hecho real ocurrido en las pruebas de acceso del Institut del Teatre. Un aspirante contestó, a la pregunta sobre las lecturas, que leía libros, revistas y fotocopias, o alguna cosa parecida. No sé quién era el aspirante y ni siquiera sé si después entró en el Institut o si es hoy un profesional reputado de la interpretación. Sé que dio para reírse un buen rato. Y también sé que Jaume no se conformaba con esta risa inmediata. Es quizás por eso que le hace decir a Helena Karsunkel:

KARSUNKEL: No, no (no te tienes que poner roja), todo lo contrario, Estefania; quizás sin darte cuenta de ello, decías una gran verdad: mirándolo bien, los libros no son otra cosa que fotocopias encuadernadas. ¿Y qué son los discos, sino fotocopias sonoras? Sí, tenías razón: siempre leemos y escuchamos mierdosas fotocopias.⁵

Pese a todo, la lectura, las palabras, el saber y la conciencia del propio saber fueron siempre una parte fundamental de la actividad pedagógica y creativa de Jaume. Con Goethe y Leonardo da Vinci como referentes, entre otros. De Leonardo, Jaume siempre citaba, incansablemente, un fragmento del *Tratado sobre la pintura*, que, al final, incluyó en su libro sobre la dirección de actores. Decía Leonardo:

Aquellos que se dedican a la práctica sin ciencia son como los pilotos que se embarcan sin timón ni brújula, porque nunca conocerán la magnitud de su derrota.⁶

Y derrota, aquí, significa tanto «desviación del rumbo que se pretende seguir» como perder una batalla. Otra vez la polisemia que tanto amaba Jaume, el juego con las palabras en el que subyace una de sus premisas fundamentales al enseñar y hacer teatro. No puede haber práctica consciente sin teoría, pues, pero tampoco hay teoría sin práctica: las brújulas, decía Jaume, completando la afirmación de Leonardo, las

inventaron los hijos de los náufragos. O, lo que es lo mismo, la teoría teatral, tal como la conocemos, nació de la práctica.

El náufrago profesor, o mejor maestro, diría Jaume, debe compartir su brújula y sus mapas con el futuro marinero. La conversación, la pedagogía basada en la conversación, no puede esconder nada. Jaume era un luchador constante contra el “secretismo” en la pedagogía y en la creación teatral desde todos los puntos de vista: no toleraba el secretismo del director, ni el del actor, ni el del profesor. Como no creía en fórmulas mágicas para hacer teatro, tampoco creía mucho en los brujos. Decía en la «Declaración de intenciones» de *La direcció dels actors*, por ejemplo:

Este secretismo [*de los directores, en este caso*] –similar, y no por casualidad– al de los alquimistas, da lugar a situaciones dignas del mejor teatro del absurdo, sobre todo –paradójicamente– en los trabajos de adscripción más «realista». Verbigracia, durante el ensayo, el director pronuncia la palabra mágica “concreto”, o la palabra “organicidad”, o la palabra “energía”, y los actores –en un acto reflejo de legítima defensa– automáticamente ponen cara de saber qué se esconde detrás de estos términos sibilinos, tan polisémicos, tan científicos en apariencia pero también tan llenos de ideología. Entonces, bajo la presunción de que todo el mundo está de acuerdo con estos significantes y sus significados, el ensayo continúa en el malentendido más absoluto y los actores intentan producir etéreos concretos (como más etéreos, más concretos parecerán) con la máxima energía posible, sin preguntar nunca al director qué significa para él, concretamente, “concreto”, o si la “organicidad” es algo más que entregarse en cuerpo y alma al trabajo o desnudarse con entusiasmo, también el alma pero sobre todo el cuerpo, cuando lo exige el cuaderno de dirección; y sin preguntar nunca –claro está– por qué hay cosas que «se las cree» y otras que «no se las cree», o si la credulidad del director es un criterio artístico absoluto, no contaminado nunca por estados de ánimo circunstancia-

les o por oscuros (aunque no siempre sutiles) fantasmas eróticos.⁷

La lucha de Jaume contra el secretismo pasaba por iluminar las palabras, por hacerlas entendedoras y útiles, para poder afirmar, desde su pesimismo divertido y distanciado que, en el fondo, todo lo que se conoce se puede enseñar. Eso, sin embargo, suponía un proceso de indagación, requería un estudio, una conversación siempre inacabada con todos aquellos que, antes que él, se habían preguntado sobre el significado de estas palabras y descubrían en ellas la contaminación técnica, estética e ideológica. Aunque el riesgo fuera ser considerado demasiado pedante. Estefania, la alumna de Helena Karsunkel, define mejor que nadie la pedantería que, quizás el mismo Jaume, consideraba connatural al maestro. Cuando Helena Karsunkel dice:

KARSUNKEL: La intimidad, Estefania, es una invención de la burguesía del XIX. No, borra la frase. Es demasiado pedante.

Estefania responde:

ESTEFANIA: ¡Usted siempre es pedante, doctora! No es un reproche, doctora Karsunkel, sino todo lo contrario. Todos los pedagogos son pedantes, las dos palabras vienen del mismo lugar, de paidos. Usted me ha enseñado que la pedagogía es, siempre, una paidofilia:

Y añade, sin solemnidad:

ustedes, los profesores, son violadores. Nos quieren implantar su semilla, nos guste o no. Generalmente no gusta. Pero a mí sí, doctora.⁸

Según estas palabras de Estefania, podríamos considerar la pedagogía como un amor a la gente joven que acaba, necesariamente, en una violación consentida. Violación consentida: un oxímoron que quizás a Jaume le gustaría para describir

la actividad pedagógica. El maestro, decía Jaume, y podemos encontrar testimonios en varios escritos suyos, es aquel que *transmite su experiencia*, en palabras de Barba, aquel que

...está en situación y tiene tiempo, no [sólo] de enseñar una técnica, un saber hacer, sino de estimular [al alumno] a un desarrollo personal que pueda profundizar a lo largo de su vida artística.⁹

La metáfora de la enseñanza se completa en *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel*. La chica que ha aceptado la violación conceptual será, al final, la asesina. En una maniobra clásica de melodrama, una de aquellas que tanto le gustaban a Jaume, nos descubre que Estefania, la alumna, es la hija abandonada de Karsunkel, una hija que dejó en un hospicio cuando era joven y quería triunfar, y que ahora ha vuelto para vengarse, para matar a la madre. Para matar a la maestra, ni que sea simbólicamente, ni que sea, como en la obra, con una pistola de agua. Los alumnos nos devuelven muchas veces nuestra imagen, nuestras palabras. Jaume renegaba de la pedagogía paternalista, pero sabía que el paternalismo, como cualquier relación, tiene dos extremos, y que es muy complicado conseguir que los dos renuncien al mismo tiempo a su pretendida condición natural. Hay que conseguir como sea que la violación no resulte, además, incestuosa.

Jaume era un maestro. Un maestro violador incruento y locuaz, incansable juguetón y conversador, que ha tratado de plantar su semilla de inteligencia en muchas generaciones de actrices y directores, tal como a él le gustaba atribuir los géneros según la profesión que mencionaba. Y todo, con un único objetivo: que fueran libres en el ejercicio de su trabajo. Muchas gracias, Jaume.

Notas

1. Este texto fue concebido para ser dicho en el acto de despedida que el Institut del Teatre ofreció a Jaume Melendres.

2. MELENDRES, Jaume (2006): *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel*. Barcelona: RE&MA 12 S.L. Col: Off En Cartell, núm. 1.

3. *Helena Karsunkel, I, La caiguda del mur de Berlín*, p. 10.

4. *Ibid.*, p. 11.

5. *Id.*

6. Citado por Jaume Melendres en *La direcció dels actors*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, col. *Escrips teòrics*, núm. 9, 2000, p. 19.

7. *Ibid.*, p. 20.

8. Melendres, Jaume: *Helena Karsunkel, II, Cançó de bressol*, p. 22.

9. BARBA, Eugenio: *Les illes flotants (1981)*, «*La cursa de contraris*». Citado por Jaume Melendres en *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, p. 592. Barcelona: Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, col. *Escrips teòrics*, núm. 11, 2006.



La traducción como expresión de la creatividad teatral

Jordi Sala Lleal

Universitat de Girona



Sin duda, el legado que Jaume Melendres nos dejó es enorme. En primer lugar, como comunidad lingüística y nacional más o menos definida, que tiene la suerte de que Melendres utilizara la lengua que nos identifica como opción primera y natural; y en segundo lugar, como una comunidad de gente que trabaja en la diversidad de manifestaciones, a menudo heterogéneas, que englobamos bajo el nombre de *teatro*. También esta segunda comunidad puede sentirse afortunada por haberlo tenido entre sus filas: la fortuna, para los catalanes que amamos el teatro, es pues doble.

El legado de Jaume Melendres se compone también de manifestaciones múltiples, pero no exactamente heterogéneas: el teatro es el eje en torno al que se articula la mayor parte de su actividad y de su producción. En el círculo de todo lo integrado en las artes escénicas se encuentran la multitud de cosas que Melendres hizo, pensó y dijo a lo largo de unas cuantas décadas. Es un tópico referirse a algunas personas como un hombre, o como una mujer, de teatro: pocas veces esta expresión le encaja tan bien a alguien. Y esto es así porque hizo de su vida, hasta el final, un servicio entusiasta al arte del teatro, vinculado para él de manera intensa, pero diferenciable, a la literatura; un servicio que abarcó diversos ámbitos tanto de la teoría como de la práctica teatrales. Docente, dramaturgo, *metteur en scène*, crítico... estas son algunas de las etiquetas asociadas a la tarea de Jaume Melendres como hombre íntegro de teatro. Su nombre también lleva la etiqueta de teórico: para él la praxis y la teoría eran vasos comunicantes de un mismo fluido, ámbitos hermanos de un solo objeto de trabajo y de estudio; en consecuencia, fue también un pensador profundo del arte del teatro que compendió

gran parte de los conocimientos acumulados a lo largo de los años en el magnífico libro *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. No hay muchos libros que destilen un conocimiento tan profundo de teoría e historia de las artes escénicas como este: quiero decir, no hay muchos libros como este en ninguna lengua.

¿Y la condición de traductor? Hoy por hoy, no debe de ser un concepto tan establecido como otros asociados a su carrera profesional. Eso no tiene mucho que ver con la actividad traductora de Melendres en sí, que como veremos fue profusa y relevante, sino con el prestigio mismo de la actividad. Hasta no hace tanto tiempo, traducir era un trabajo, cuando menos de manera implícita, poco considerado, incluso poco observado. Afortunadamente, hoy sería casi intolerable la práctica, habitual en el pasado, de editar un libro cuya redacción original se realizó en otra lengua sin hacer constar el nombre de quien lo ha traducido. Sin embargo, en la mente colectiva, quizás en alguna parte del inconsciente, todavía funcionan prejuicios sobre el valor de la traducción, y quizás habría que llevarlos hasta la conciencia más diáfana para poder valorar después, en toda la dimensión que se merece, la tarea traductora de Jaume Melendres, que fue intensa, exigente y continuada a lo largo de su trayectoria en el campo de las artes escénicas. Y una tarea artística, sin ninguna duda. Como expresó él mismo en una ocasión: «El traductor de teatro es el intérprete del intérprete [el actor], porque hace una interpretación de un texto para que sea interpretado posteriormente; y, precisamente porque es un intérprete que trabaja para otro intérprete que es un artista, el traductor también es un artista, o al menos debería serlo» (MELENDRES, 2000c).

Jaume Melendres fue también, por lo tanto, un traductor. De manera más concreta, un traductor teatral: las traducciones de textos dramáticos son la columna de su actividad traductora. Con todo, debemos

mencionar aquí las otras obras que tradujo, puesto que las hay. De un modo especial prestó atención al ensayo, sobre todo en torno a temas sociológicos y económicos, a los cuales dedicó muchas horas de traducción durante los primeros años de la década de 1960, es decir, al principio de su cuarto decenio de vida.¹ El otro segmento de ensayos que Melendres tradujo es muy posterior, y todos ellos son de materia teatral: los tradujo por el interés que le causaban y la importancia que les confería. Aparte de tres textos cortos,² tradujo al castellano el *Manifiesto romántico* de Victor Hugo para la editorial Península (1989); al catalán, *Un teatre de situacions* de Jean-Paul Sartre (de hecho, se trata de una edición de artículos a cargo de Michel Contat y Michel Rybalka) para las ediciones del Institut del Teatre (1993); y nuevamente al castellano, el *Diccionario del teatro* (en la versión revisada) de Patrice Pavis para Paidós (1998). Sin duda, esta última traducción es la más importante, la más magna de todas las que Melendres hizo, aparte de las de textos dramáticos, y, probablemente, en la que se implicó más: no en vano la obra de Pavis constituye una suma de las artes escénicas, un pozo de información y análisis casi sin fondo en el que se puede ilustrar todo aquel que esté interesado en el arte del teatro en el final del milenio recién acabado. De nuevo tuvimos suerte por estos lares: claro está que cualquier traductor del francés puede traducir el *Dictionnaire* de Pavis, pero solo un hombre íntegramente de teatro (en la teoría y en la praxis) como Jaume Melendres podía hacer la versión tan precisa, tan bien acabada, que se puede leer en castellano. La «Nota del traductor» de esa edición ya nos alerta de la importancia que adquiere que lo tradujera quien lo hizo: sin ir más lejos, propone sustituir la expresión *puesta en escena* (de *mise en scène*), entendida como el resultado de la operación de trasladar un texto a la escena, por el término *escenificación* (PAVIS : 18), y me parece que la propuesta es válida también para el catalán. Solo la autoridad de Melendres hace

factibles, y deseables, propuestas como estas.

El resto de traducciones que hizo Jaume Melendres son todas de textos dramáticos:³ ésta fue la deriva de su actividad traductora. De hecho, más que de un traductor, profesional o aficionado, estamos ante un hombre íntegramente de teatro para el que la traducción es una forma más de la expresión de la teatralidad, un ámbito más del calidoscopio de la creatividad escénica, que produce figuras multiformes. Una traducción de una obra de teatro es, para Melendres, otra manera de expresarse teatralmente, de crear en el ámbito de las artes escénicas, tal como lo son, asimismo, la redacción de una obra propia, la puesta en escena de un texto de otro autor, un artículo sagaz o un modélico libro de reflexión teórica. Al fin y al cabo, a menudo la traducción de un texto dramático tenía en el caso de Melendres la finalidad ulterior, pero inmediata, de una puesta en escena firmada por él mismo; y también a menudo el periplo de aquel texto traducido acababa en una posterior publicación, acompañado de un prólogo al autor y a la obra en cuestión informadísimo y brillante (pongamos por caso, los prólogos a *El facinerós és al replà* de Joe Orton o a *La importància de ser Frank* de Oscar Wilde). Todo era parte integrante de un proceso de creatividad teatral que abarcaba ámbitos variados de expresión.

Para hacernos cargo del conjunto de la producción de traducciones teatrales de Jaume Melendres, y poder valorar las constantes y las características más definidoras, se incluye a continuación una lista completa ordenada cronológicamente, con indicación del nombre del autor y del título originales, así como del título de la traducción, del lugar y del año del estreno (y el nombre del director) y de la publicación, si procede. (Las fechas que se dan de las traducciones corresponden al año de elaboración de la traducción, si se conoce, o, más habitualmente, a la fecha de estreno o de publicación.)

- 1972 *Le grand Claus et le petit Claus* de François Salvaing. *El gran Claus i el petit Claus*. Estreno: Teatre Romea, 1972, dirección de Francesc Alborch. Publicación: Robrenyo, 1976.
- 1975 *Krapp's Last Tape* de Samuel Beckett. [co-traducción con Josep Maria Benet i Jornet] *L'última cinta*. Estreno: Sabadell, 1975, dirección de Iago Pericot y Sergi Mateu.
- 1976 *Isménie!* de Eugène Labiche. *La meva Ismènia. Ismenia mía*. [al castellano] Estreno: Teatre Adrià Gual, 1976, dirección de Jaume Melendres. Publicación: Institut del Teatre, 1982.
- 1978 *Frühlings Erwachen* de Frank Wedekind. *Despertar de la primavera*. Estreno: Festival Internacional de Teatre de Sitges, 1978, dirección de Jordi Mesalles.
- 1979 *Rites* de Maureen Duffy. [co-traducción con Kathryn Woolard] *Rites*. Estreno: Institut del Teatre, 1979, dirección de Jaume Melendres.
- 1980 *Fadren* de August Strindberg. *Pare*. Estreno: 1980, dirección de Jaume Melendres.
- Yes, peut-être* de Marguerite Duras. *Yes, potser*. Estreno: Badalona, 1980, dirección de Teresa Vilardell.
- *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* de Rainer Werner Fassbinder. *Les llàgrimes amargues de Petra von Kant*. Estreno: Teatre Regina, 1980, dirección de Jaume Melendres. Publicación: Institut del Teatre-Edicions del Mall, 1984.
- 1982 *Impromptu de Versailles* de Jean-Baptiste Poquelin, Molière. *L'impromptu de Versailles*. Estreno: Teatre Adrià Gual, 1982, dirección de Lluís Pasqual.
- 1983 *Small Craft Warnings* de Tennessee Williams. *Advertència per a embarcacions petites*. Estreno: Teatre Lliure, 1983, dirección de Carlos Gandolfo. Publicación: Institut del Teatre-Edicions del Mall, 1986.
- *The Importance of Being Earnest* de Oscar Wilde. *La importància de ser Frank*. Estreno: Teatre Condal, 1983, dirección de Jaume Melendres. Publicación: Institut del Teatre, 1998.
- 1984 *Time and the Conway* de John Boynton Priestley. *El temps i els Conway*. Estreno: Institut del Teatre, 1984, dirección de Jaume Melendres.
- *Dimanche* de Michel Deutsch. *Diumenge*. Estreno: Teatre Adrià Gual, 1984, dirección de Jordi Mesalles. Publicación: Institut del Teatre, 1988.

- 1985 *Philanderer* de George Bernard Shaw. *Fascinació*. Estreno: Institut del Teatre, 1985, direcció de Jaume Melendres.
- *Ruffian on the Stair* de Joe Orton. *El facinerós és al replà*. Estreno: Ateneu de Barcelona, 1985, direcció de Carlos Lasarte. Publicació: Institut del Teatre-Edicions del Mall, 1985.
- *On ne badine pas avec l'amour* de Alfred de Musset. *No feu bromes amb l'amor* (Premio Adrià Gual 1985). Estreno: Teatre Adrià Gual, 1988, direcció de Jus Sagarra. Publicació: Institut del Teatre, 1988.
- *Tales from Hollywood* (1984) de Christopher Hampton. *Històries de Hollywood*.
- 1986 *Arms and the Man* de George Bernard Shaw. *L'home i les armes*. Estreno: Mataró, 1986, direcció de Francesc Alborch. Publicació: Institut del Teatre, 1998.
- 1988 *Les mystères du confessionnal* de Pierre Lamy y Louis Hamon. *Els misteris del confessional*. Estreno: Institut del Teatre, 1988, direcció de Jaume Melendres.
- *Trio en mi bemoll* de Éric Rohmer. *Trio en mi bemol*. Estreno: Teatreneu, 1988, direcció de Joan Ollé.
- 1989 *Oedipe Roi* de Jean Cocteau. *Oedipus Rex*. Estreno: Teatre Grec, 1989, direcció de János Fürst.
- 1990 *Summit Conference* de Robert David MacDonald. *Mentre Hitler i Mussolini prenen el te*. Estreno: Teatre Regina, 1990, direcció de Damià Barbany.
- *Gl'Innamorati* de Carlo Goldoni. *Els enamorats*. Estreno: Mercat de les Flors, 1990, direcció de Calixto Bieito. Publicació: Institut del Teatre, 1993.
- *Tinker's Wedding* de John Millington Synge. *Les bodes del llauner*. Estreno: Teatre Regina, 1990, direcció de Calixto Bieito. Publicació: Institut del Teatre, 1995.
- 1991 *The Primary English Class* de Israel Horovitz. *Catalanish*. Estreno: Teatreneu, 1991, direcció de Carlos Lasarte.
- 1994 *Les étoiles dans le ciel de l'aube* de Alexandre Galine. *Estrelles en un cel de matinada*. Estreno: Teatre Adrià Gual, 1994, direcció de Jaume Melendres.
- *La serva amorosa* de Carlo Goldoni. [pieza breve] *La criada amorosa*. [al castellano] Publicació: Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- 1995 *L'imromptu d'Outremont* de Michel Tremblay. *Un berenar improvisat*. Estreno: 1995, direcció de Jaume Melendres.
- 1996 *Moralność Pani Dulskiej* de Gabriela Zapolska. *La moral de la senyora Dulska*. Estreno: La Cuina, 1996, direcció de Jaume Melendres.
- *Les quatre jumelles* de Raúl Damonte, «Copi». *Les quatre bessones*. Estreno: La Cuina, 1996, direcció de Ana Silvestre.
- 1999 *Albertine, en cinq temps* de Michel Tremblay. *Albertine, en cinc temps*. Estreno: La Cuina, 1999, direcció de Jaume Melendres.
- *Les travaux et les jours* de Michel Vinaver. *Els treballs i els dies*. Estreno: La Cuina, 1999, direcció de Jaume Melendres.
- *Blanche Aurore Céleste* y *Les cendres et les lampions* de Noëlle Renaude. [piezas breves] *Blanca Aurora Celeste* y *Les cendres i els fanals*. *Blanca Aurora Celeste* y *Las cenizas y los farolillos*. [al castellano] Estreno de ambas: Teatre Ardenbrut, Festival Grec, 1999, direcció de Ana Silvestre. Publicació (bilingüe) de ambas: *Escena*, 1999.
- 2000 *Stella* de Johann Wolfgang von Goethe. *Stella*. Estreno: La Cuina, 2000, direcció de Jaume Melendres.
- *Antigone* de Jean Anouilh. *Antígona*. Estreno: Nou Tantarantana, 2000, direcció de Roberto Romei.
- *Les affaires sont les affaires* de Octave Mirbeau. *Los negocios son los negocios*. [al castellano] Publicació: Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- 2002 *Les acteurs de bonne foi* de Pierre de Marivaux. *Els actors de bona fe*. Estreno: Institut del Teatre, 2002, direcció de Jaume Melendres.
- *Les corbeaux* d'Henry Becque. *Los cuervos*. [al castellano] Publicació: Asociación de Directores de Escena de España, 2002.
- *Feu la mère de madame* de Georges Feydeau. *La mare de la senyora al cel sia*. Estreno: Teatre Zorrilla de Badalona, 2002, direcció de Jaume Melendres.
- *11 septembre 2001* de Michel Vinaver y *Les troianes* de Eurípides, adaptació de Michel Vinaver. *11 setembre 2001* y *Les troianes*. Estrena de ambas: Teatre Nacional de Catalunya, 2002, direcció de Ramon Simó. Publicació de ambas: Proa-Teatre Nacional de Catalunya, 2002.
- 2003 *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce. *Just la fi del món*. Estreno: Nou Tantarantana, Festival Grec, 2003, direcció de Roberto Romei. Publicació: Re&Ma, 2003.

- 2004 *Solo para Paquita* de Ernesto Caballero. *Solo per a Paquita*. Estreno: Versus Teatre, 2004, direcció de Genoveva Pellicer.
- *Le diable en partage* de Fabrice Melquiot. *El diable compartit*. Estreno: Nou Tantarantana, 2005, direcció de Roberto Romei.
- 2009 *Abraham Lincoln va au théâtre* de Larry Tremblay. *Abraham Lincoln va al teatre*. Lectura dramatizada: Sala Beckett, 2009, direcció de Thomas Sauerteig.

Podemos extraer de la lista algunas conclusiones reveladoras del carácter y la funcionalidad de la actividad de Jaume Melendres como traductor teatral: las agruparemos en cinco y les dedicaremos el resto de estas páginas.

La primera conclusión es que la traducción de obras fue para Melendres una práctica privilegiada a lo largo de su carrera teatral: desde mediados de la década de 1970 y durante más de treinta años, no hay ningún periodo largo en el que la dejara de lado. Solo en sus últimos años de vida disminuye un poco la producción de traducciones, aunque la de *Abraham Lincoln va al teatre* del quebequense Larry Tremblay es tardía, y la lectura pública se hizo de forma póstuma. En total, tradujo cuarenta y seis obras de teatro,⁴ si excluimos del cómputo las tres traducciones que hizo al castellano de obras propias.⁵ En conjunto, se trata de un repertorio muy respetable, que por sí solo tiene un gran valor: Jaume Melendres ya sería un hombre importante del teatro catalán de los últimos cuarenta años aunque solo nos hubiera legado ese conjunto de traducciones. Su trascendencia en el conocimiento en nuestro país de la literatura dramática foránea es muy considerable.

La segunda de las conclusiones que podemos sacar de esta lista es que la actividad traductora de Jaume Melendres estaba fundamentalmente destinada a la escena. Como se ha dicho más arriba, sus diversas realizaciones teatrales son partes de un proceso íntegro de creatividad teatral, de un conjunto indisoluble, y la traducción de textos dramáticos estaba encaminada, no

siempre pero sí mayoritariamente, a la escenificación. Tal es el caso de la primera traducción (no autotraducción), una obra destinada al público infantil, la única de este tipo que tradujo: *Le grand Claus et le petit Claus* de François Salvaing (de hecho, una adaptación de un texto de H. C. Andersen), que se escenificó en el XII Ciclo de Teatro en el Romea para chicos y chicas de 1972, con dirección de Francesc Alborch. En total, Melendres tradujo veintiséis obras⁶ para tantas otras escenificaciones a cargo de diversos directores, y dieciséis más para espectáculos que dirigió él mismo, la mayoría en el Institut del Teatre y con actores y actrices en formación. Este último dato es muy significativo, porque vuelve a revelarnos la integridad de la variada actividad teatral de Jaume Melendres: a menudo, queriendo poner en escena una obra determinada de un autor foráneo y no habiendo ninguna versión en catalán, él mismo la traducía y empezaba así un productivo ciclo creativo, que englobaba la traducción, la dirección y la tarea docente; un ciclo que a veces se cerraba con la publicación de la obra traducida, el último puerto al que llegaba aquel barco que había zarpado años antes. En este sentido, el conjunto de sus traducciones de textos dramáticos llevadas a escena constituye un fragmento de la historia reciente de las artes escénicas en Cataluña.⁷

En conjunto, Jaume Melendres tradujo casi siempre pensando en la escena y para la escena: los datos así lo indican, y el carácter de sus traducciones lo corrobora. Será necesario que dediquemos un espacio a ese carácter, porque afecta directamente a una cuestión sumamente interesante relacionada con el Melendres traductor de teatro: el Melendres que, como teórico de teatro, lógicamente también reflexionó sobre la tarea misma de la traducción teatral.

De entrada, Jaume Melendres compartía el pensamiento de Patrice Pavis contenido en la entrada «Traducción teatral» del *Diccionario del teatro*, que él mismo tradujo: «En el teatro el fenómeno de la traducción

para la escena desborda claramente el problema –bastante limitado– de la traducción interlingüística del texto dramático. [...] es indispensable tener en cuenta dos evidencias: *primo*, en el teatro la traducción *pasa* por el cuerpo de los actores y por el oído de los espectadores; *secundo*, no vertemos simplemente un texto lingüístico en otro, sino que confrontamos y ponemos en comunicación situaciones de enunciación y culturas heterogéneas, separadas en el espacio y en el tiempo» (PAVIS : 483). Es decir, el texto dramático tiene unas determinadas especificidades que convierten la tarea traductora en una actividad peculiar; el traductor teatral debe pensar en la escena, una escena que no pertenece a la misma cultura que la del texto dramático original, y eso tiene unas consecuencias materiales indiscutibles. Jaume Melendres era consciente de ello: no solo lo indica la traducción del diccionario de Pavis, y en general la producción teórica propia, sino que hay pruebas concretas en algunos lugares donde dio pistas claras de sus ideas sobre el arte de la traducción teatral. Por ejemplo, al principio de la introducción a *La criada amorosa* de Goldoni (MELENDRES, 1994), escribe: «Las traducciones de los textos dramáticos suelen debatirse entre dos solicitaciones a menudo difícilmente conciliables: o bien una literalidad escrupulosa, en beneficio de la erudición, o bien una aceptable funcionalidad escénica». Y, habitualmente, suele elegir esta última: «Me he decantado por la segunda opción», continúa escribiendo. Eso es así habitualmente, en efecto, pero no siempre. Por ejemplo, en la nota introductoria a la traducción de *No feu bromes amb l'amor* de Alfred de Musset (MELENDRES, 1988), escribe: «Buscar equivalencias catalanizadas, si bien podía estar justificado en una versión destinada directamente para el escenario, no lo parece tanto en una traducción que quiere tener también un valor documental». La ideología de Jaume Melendres sobre la traducción teatral no ofrece una sola cara, no está informada de una sola tendencia, sino que presenta un cierto

eclecticismo, entendido como la necesidad de encontrar espacios de consenso entre el original y la traducción, entre la cultura de partida y la de llegada, y esos espacios dependen de cada caso, de cada obra, y también de las intenciones y del destino último de cada traducción.

Con todo, Jaume Melendres no participaba de la idea según la cual la traducción teatral posee un carácter radicalmente diferente del de la traducción literaria en general, y así lo defendió en diferentes foros. «¿Se puede hablar realmente de unos problemas que sean propios o singulares del traductor teatral? [...] en todo caso, si hay alguno, es el hecho de que el texto teatral, más que el texto narrativo o el texto poético, es un manual de instrucciones técnico» (MELENDRES, 1989); y también: «A mi entender, la verdadera, por no decir única, especificidad de la traducción teatral [...] es que traduce palabras que deben ser dichas y oídas en voz alta. Por eso mismo el texto de teatro no es otra cosa que un conjunto de instrucciones que el autor da al actor para que haga decir a su personaje unas determinadas cosas de una determinada manera» (MELENDRES, 2000c). El hecho de que todo texto dramático sea un «manual de instrucciones» implica que el traductor teatral debe descubrir y adaptar los *gestos* que se esconden tras las palabras en la obra original, gestos que están inmersos en su medio cultural: «Si algo diferencia al traductor de teatro es que, más allá de las palabras, es traductor de gestos. [...] Ahora bien, si el traductor se debe plantear en cada momento, en cada gesto de la cultura original, qué expresión equivalente correspondería en la lengua receptora, probablemente debería ser un antropólogo de una extraordinaria calificación y de una extraordinaria sabiduría; y seguramente ese no es su problema. A mí me parece que lo que debe hacer el traductor de teatro es ir al núcleo del gesto, y el núcleo del gesto en un escenario es la respiración. Es decir, más que intentar traducir un conjunto de gestos precisos (porque ni el autor mismo los tiene

claros, esos gestos), lo que tiene que restituir es la respiración de los personajes originales, porque de esta respiración nace la singularidad vital de cada personaje y su personalidad dramática [...]». Así pues, la clave de la traducción teatral es la adaptación de las respiraciones: «La buena traducción teatral [...] es la que restablece la literalidad de la respiración de cada personaje tal como la propone el autor; podría decirse que traducir teatro es respetar esa respiración en palabras diferentes, o sea, reescribir la misma melodía con una letra diferente» (MELENDRES, 1989).

Sobre como el autor original establece la respiración de los personajes, Jaume Melendres lo explicaba sobre todo a partir de su traducción de *No feu bromes amb l'amor*; con esta obra, había aprendido el papel de los signos de puntuación como didascalias no explícitas que actúan como indicaciones respiratorias para el actor (MELENDRES, 2000c). Según él, el teatro contemporáneo había tendido a un lamentable empobrecimiento en el uso de los signos de puntuación, por ejemplo de los puntos suspensivos, como también de las exclamaciones y otras pistas para la respiración. «Finalmente, muchas veces también el traductor suprime los *ohs* y los *ahs* porque le parecen ridículos, le parecen melodramáticos. Todos estos escasos elementos—signos de puntuación, interrogaciones, admiraciones, exclamaciones—son de hecho los restos de una escritura neumática, la escritura que está basada en los movimientos respiratorios» (MELENDRES, 2000c). La dificultad propia de la traducción teatral acaba siendo esta, y no es, en absoluto, un asunto menor, porque respetar los signos gráficos dejándolos igual que en el original no es una solución válida; el traductor tiene que interpretarlos y adaptarlos en función de los usos propios de la época y de la lengua del texto original, y eso implica «hacer hipótesis y arriesgarse; como traductor teatral, es mi responsabilidad, y es mi trabajo específico de traductor de teatro» (MELENDRES, 2000c).

Eso, evidentemente, exige un traductor

que, además de ser riguroso en la tarea, disponga de un grado de conciencia elevado sobre el carácter de la actividad que lleva a cabo. Jaume Melendres era un traductor que, por su bagaje literario y teórico, disfrutaba de esa conciencia, de las posibilidades y de los peligros de la traducción teatral; incluso del peligro mismo de ser demasiado consciente. En la brillante y divertida intervención oral que realizó en un congreso sobre la proyección contemporánea en Europa de la obra de Goldoni, en 1995 (MELENDRES, 1995), dijo: «Tengo la impresión de que nosotros, los traductores, nos planteamos un montón de problemas que en general nadie se plantea. Tenemos muchos más escrúpulos que los autores, y sobre todo que los directores de escena. Quizás es excesivo por nuestra parte. Lo digo porque yo también soy autor y director de escena, y por lo tanto sé cómo, a menudo, paso por encima de determinados problemas que, sin embargo, me planteo cuando traduzco las palabras escritas por otro». ⁸ Ciertamente, los escrúpulos: los de alguien que conoce y ama la escritura teatral, y que a la hora de traducirla sabe que aquellas palabras originales pertenecen a *otro* —y a otra cultura, a otro mundo—. En la edición que hizo de la traducción de Jacinto Benavente de *Llibertat!* de Santiago Rusiñol, añadió unas «Notas del revisor» (MELENDRES, 2000b) en las que, entre otras cosas, escribe: «Lo que sobre el papel parecía una mera operación traductora, un mero vertido lingüístico, tal vez era algo mucho más relevante. No eran sospechas infundadas: Benavente no había traducido *Llibertat!*, sino que la había adaptado en el sentido más profundo del concepto; es decir, la había llevado a su propia ideología y, por supuesto, a la del público para el que trabajaba». Y más adelante: «Queda claro, una vez más, que la traducción siempre es un trabajo dramaturgico adaptador y en algunos casos, como éste, reductor». Reductor porque, con sus escrúpulos de traductor-autor, de literato y de teórico del teatro, se sintió en la obligación de rectificar y hasta de su-

primir determinadas ampliaciones que Benavente se había permitido hacer. La responsabilidad, sin embargo, no radicaba solamente en el dramaturgo madrileño y en determinados excesos verbales; también estaba en la misma forma de la obra original de Rusiñol: «Pese a que nació para ser inmediatamente traducido, el texto de Rusiñol es difícilmente traducible: cualquier vertido a otro continente lingüístico supone la pérdida de una parte de sus contenidos, en la medida en que diluyen forzosamente las contradicciones idiomáticas de una sociedad [la catalana]». En esta última cita, donde se observa el gusto de Melendres por utilizar la palabra *verter* como sinónimo de *traducir*,⁹ se hace bien patente la conciencia de que traducir teatro no solo implica una operación de *transmutation* (en términos de Roman Jakobson, es decir, una traducción intersemiótica), sino también una auténtica *adaptación* a la tradición literaria, teatral y cultural del contexto final.¹⁰

Pensar en la escena y para la escena genera a menudo que la cultura de llegada sea la predominante frente a la cultura de partida, lo que tiene consecuencias visibles en la materialidad del texto; eso se detecta con una cierta facilidad, por ejemplo, en los nombres de los personajes, los tratamientos lingüísticos de las relaciones personales y sociales, las soluciones en las variedades dialectales del original, etc.¹¹ Ahora bien, en el pensamiento de Jaume Melendres, esta servidumbre del texto traducido no debe derivar, necesariamente, en una adaptación en el sentido que habitualmente se da a esta palabra,¹² sobre todo cuando se trasladan clásicos a otra lengua; no debe comportar una contemporaneización del contexto histórico y cultural de la obra. A la práctica de las versiones anacrónicas, y a menudo también anatópicas¹³ (práctica de la que se abusa, pero que a veces se puede convertir en fructífera), Melendres se oponía frontalmente. Tenemos diversas evidencias escritas de ello. Por ejemplo, también en la introducción a *La criada amorosa*, escribe: «Este

viaje [el de *trasladarse* a otro tiempo y otra cultura] no es fácil. Caemos a menudo en la tentación de suavizarlo *actualizando* los textos, *acercándolos* a nuestras coordenadas, casi siempre al amparo de la idea según la cual los clásicos (y algunos más que otros) son nuestros contemporáneos». En eso, es tajante: «Creo, más bien, que el principal atractivo de los clásicos es que no son nuestros contemporáneos y que el misterio de una poética social y dramática distinta a la nuestra es el mejor placer que pueden proporcionarnos. ¿Acaso no es el arte dramático la única tecnología que de momento nos permite adentrarnos en los túneles del tiempo? ¿Para qué renunciar a esta maravillosa posibilidad vistiendo a los personajes del pasado como a nosotros mismos, haciendo que habiten nuestras propias casas?» (MELENDRES, 1994 : 43-44).¹⁴ Sin embargo, firmó como «adaptación libre» su traducción de *Stella* de Goethe; y adaptó *The primary English class*, una obra del norteamericano Israel Horovitz en la que se juega con la enseñanza del inglés, en *Catalanish*, una adaptación anatópica probablemente obligada, pero que, en cualquier caso, constituye otra prueba de la flexibilidad de la ideología de Melendres sobre la traducción teatral. Al fin y al cabo, todas las características que hemos ido desgranando nos hablan de un pensamiento que no es mecanicista ni simplificador, ni lo puede ser, porque es el propio de un hombre que conoce las dificultades y la variedad de los problemas que genera la práctica de la traducción teatral, y que pretende alcanzar –en cada caso de la mejor manera posible, pero no siempre igual– el objetivo de traducir un texto para la escena.

Hasta esta constatación nos ha traído la segunda conclusión del repertorio de sus traducciones teatrales, que Jaume Melendres tradujo casi siempre pensando en la escena y para la escena; encaucemos el camino de las otras conclusiones que se derivan de la lista. La tercera hace referencia a la fidelidad de Melendres a la lengua catalana: la inmensa mayoría de sus traduccio-

nes teatrales son al catalán. Al castellano, aparte de las tres que hizo para la Asociación de Directores de Escena de España (*La criada amorosa* de Goldoni, *Los negocios son los negocios* de Octave Mirbeau y *Los cuervos* de Henrio Becque), solo tradujo un par de textos dramáticos (*Ismenia mía* de Eugène Labiche y las dos piezas breves de Noëlle Renaude) que hacían de complemento a la traducción catalana. Fidelidad, y también normalidad; al final, eso es una consecuencia del destino escénico de las traducciones, que mayoritariamente fueron elaboradas para el contexto teatral catalán.

La cuarta cuestión que hay que considerar en relación con el repertorio también se refiere a las lenguas implicadas en las traducciones, pero en este caso a las de partida. En principio, puede afirmarse que la lengua extranjera de referencia de Jaume Melendres fue el francés, como es normal en alguien que incluso vivió unos años en París. No en vano todas las traducciones de textos no dramáticos de las que hemos hablado eran originales franceses; ahora tenemos que añadir que veintiséis de las cuarenta y seis obras de teatro traducidas corresponden a textos escritos en lengua francesa. La fidelidad a ese idioma como lengua de cultura teatral se mantuvo desde el inicio hasta el final de su carrera; de hecho, en los últimos años no tradujo de otra lengua que no fuera del francés, que de esta manera constituye la lengua axial de su repertorio de obras de teatro traducidas. La otra gran lengua teatral de Melendres fue el inglés, hecho destacable y loable en un hombre que pertenece a una generación para la que el francés, y no el inglés, fue la ventana natural al mundo exterior, en un país donde para respirar aire puro, y democrático, había que abrir ciertamente alguna ventana. Melendres fue consciente del ascenso del inglés como próxima nueva lengua de cultura y, también, de las oportunidades que ofrecía esa lengua para dar a conocer textos importantes de grandes dramaturgos del teatro contemporáneo. En total, trasladó al

catalán doce obras del inglés, desde 1975 hasta 1991. Fue durante la primera mitad de la década de 1980 cuando tradujo más producción de lengua inglesa; son los años de las traducciones de Tennessee Williams, de Wilde, de J. B. Priestley, de G. B. Shaw, de Orton... Curiosamente, después de la versión que hizo en 1991 de la obra de Israel Horovitz no volvió a traducir del inglés; curiosamente o, quizás, *tout court*, casualmente. Desde entonces, el francés predominó del todo.

Aparte del francés y del inglés, Jaume Melendres también tradujo algunas obras de autores, pocos, que escribieron en otras lenguas, como el alemán (Goethe, Wedekind y Fassbinder). No fue pródigo, como es lógico, traduciendo del castellano, lengua de la que trasladó una sola obra, de Ernesto Caballero. Y tampoco lo fue del italiano; a pesar de su dominio de esa lengua, solo produjo dos traducciones, las dos de Goldoni (*Els enamorats*, en catalán, y *La criada amorosa*, en castellano). En algunos casos debió de utilizar una lengua interpuesta, probablemente el francés: por ejemplo, tradujo una obra del sueco Strindberg y otra de la polaca Zapolska.

Tras haber tratado de la destinación de las traducciones y de las lenguas en juego, la quinta conclusión relevante derivada del repertorio es la que hace referencia a la cronología de los autores y las obras originales; hay, en este sentido, un dato que llama mucho la atención. Si se observa la nómina de los autores, observaremos que el más antiguo (aparte de Eurípides, traducido a partir de una adaptación francesa de Michel Vinaver) es Molière. El rey de la comedia del *grand siècle* es seguido por los comediógrafos del XVIII Marivaux y Goldoni, los románticos Goethe y De Musset, una obra de mediados de siglo XIX de Labiche y, acto seguido, un grupo de obras de finales del siglo XIX: de Becque, Wilde, Strindberg, Shaw y Wedekind. Todas las demás, hasta treinta y dos, son obras escritas en el siglo XX; aunque algunos de los autores (Synge, Mirbeau, Zapolska, Feydeau, Cocteau y

Priestley) nacieran en el siglo XIX, las obras traducidas pertenecen al XX. El resto de autores traducidos han nacido todos ellos en el siglo XX (Beckett, Anouilh, Williams, Duras, Rohmer, Lamy & Hamon, «Copi», R. D. MacDonald, Orton, Lagarce, etc.), e incluso un número considerable son dramaturgos todavía vivos hoy en día, año 2010: Vinaver, Duffy, Horovitz, M. Tremblay, Salvaing, Hampton, Galine, Deutsch, Renaude, L. Tremblay, Caballero y Melquiot (de hecho, éste último nació hace tan poco como en 1972.) En síntesis, se trata de autores contemporáneos, algunos incluso muy recientes; y no resulta en absoluto raro que algunas de las traducciones fueran hechas pocos años después de su estreno en la lengua en que se escribieron. Por supuesto, en esta cuestión tiene mucho peso el hecho, volvemos a insistir, de que Jaume Melendres hiciera la inmensa mayoría de las traducciones pensando en la escena y para escenificaciones predeterminadas, pero eso no debe impedirnos destacar la intensa vinculación con la contemporaneidad que mantuvo, también a través de su actividad traductora. Eso se infiere de su compromiso con la literatura dramática contemporánea, incluso la más actual, sin que ello le hiciera olvidar un periodo tan decisivo en la evolución de la historia del teatro como el que abarca las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX ni tampoco algunos clásicos fundamentales franceses e italianos: no podía ser de otra manera en un hombre culto y de cultura escrita, que compaginó siempre esta forma de cultura con la estrictamente teatral, o escénica.

La última conclusión (pero *not least*, precisamente) que se puede hacer derivar de la lista afecta a una cuestión muy amplia que aquí apenas podemos apuntar, la de la tipología de las obras. En este sentido, dicha lista es una información valiosa porque también habla de los intereses teatrales del autor: es seguro que, en general, Jaume Melendres tradujo obras que de una manera u otra le interesaban mucho. Pongamos atención en un par de elementos susceptibles de

ser valorados. El primero es el gusto por el teatro comprometido, y valga este término no como sinónimo de teatro político (pese a que también encontramos el gusto por el buen teatro político, en un sentido amplio),¹⁵ sino en el sentido de teatro que adquiere un compromiso, de calidad y de transformación, con la evolución histórica del arte dramático: un teatro que interroga sobre el mundo y, al mismo tiempo, se interroga sobre las formas expresivas adecuadas a esa indagación, unas formas que, necesariamente, deben ser cambiantes porque también lo es el mundo, aparte de las innovaciones que se van produciendo en todos los ámbitos del arte y de la estética. Que Melendres tradujera a Cocteau, Anouilh, Strindberg, Wedekind, Beckett y Vinaver, por nombrar unos cuantos, nos indica con bastante claridad su inclinación por la experimentación, por la investigación de nuevas formas artísticas, siempre que su calidad dramática y literaria estuviera bien contrastada. Por otra parte, los vastos conocimientos que tenía de la historia del teatro le permitieron mantener gustos muy diversificados, que explican, sin contradicciones internas, su interés por farsas y vodeviles, como, por ejemplo, los de Labiche y Feydeau: sabía que determinadas formas convencionales, o aparentemente convencionales, llevan implícito el germen de transgresiones no evidentes. De ahí, claro está, el gusto por G. B. Shaw e incluso por Wilde.¹⁶

Esto último nos lleva al segundo elemento, y última consideración de estas páginas: aunque en el repertorio de traducciones hay un número nada despreciable de dramas, y hasta de alguna forma moderna próxima a la tragedia, destaca la presencia muy considerable de comedias. De comedias de diferentes caracteres y épocas, pero que se ajustan a la definición que Jaume Melendres, como siempre sagaz, dio del género en *La direcció dels actors. Diccionari mínim*: «Estructura dramaturgica en la que los personajes intentan con todas sus fuerzas mejorar su situación inicial, sin la más mínima

intención de provocar risa, aunque las situaciones a las que da lugar su esfuerzo desesperado puedan resultar cómicas vistas desde el exterior» (MELENDRES, 2000a : 38).¹⁷ El sentido del humor: una necesidad inexcusable del ser humano que se respira, por cierto, en muchos rincones de aquel peculiar diccionario y que, también, atraviesa de principio a final la actividad de traducciones de textos dramáticos de Jaume Melendres, así como su carrera profesional en general. Quizás no es en absoluto casualidad que estos elementos que conforman la tipología de las obras traducidas, como el compromiso con la innovación teatral y el sentido del humor, sean elementos concomitantes en las obras de autoría propia, las que escribió como escritor dramático. En cualquier caso, no deja de ser curioso que en un arte que tiene quizás en el carácter efímero el rasgo más definidor, sean precisamente las traducciones, junto con las obras propias, las realizaciones que más fácilmente pueden escapar a ese carácter,¹⁸ propio de toda actividad teatral –de toda actividad humana, de la vida humana, al fin–. Tal vez no fue la más relevante, pero la tarea de traductor teatral de Jaume Melendres contará entre aquellas que más se prolongarán en nuestra memoria.

Bibliografía citada

- ESPASA, Eva (2001): *La traducció dalt de l'escenari*. Barcelona: Eumo.
- MELENDRES, Jaume (1988): «Nota introductòria». En: Alfred DE MUSSET, *Fantasio. No feu bromes amb l'amor*. Barcelona: Institut del Teatre, p. 79.
- (1989): «L'espai de la llengua». Ponencia leída en: Jornadas de Traducción Teatral. Barcelona: Institut del Teatre [transcripción mecanografiada no editada], enero.
- (1994): «Acerca de la traducción de *La serva amorosa*». En: Carlo GOLDONI, *La criada amorosa. La guerra. La hostería de la posta*. Madrid: Asociación de Directores de España, pp. 43-48.
- (1995): Intervención oral en: *Goldoni en Europe aujourd'hui – et demain? Utopie théâtrale en quatre journées dédiée à Bernard Dort*. Estrasburgo: Circé, p. 82.
- (1998): «La importància de les formes prenyades o l'home del gira-sol al trauc». En: Oscar WILDE, *La importància de ser Frank*. Barcelona: Institut del Teatre, pp. 7-12.
- (2000a): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*. Barcelona: Institut del Teatre.
- (2000b): «Notas del revisor». En: Santiago RUSIÑOL, *Llibertat! ¡Libertad!* Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España y Institut del Teatre, pp. 44-46.
- (2000c): «Traduir respiracions». Ponencia leída en: IV Jornadas de Traducción en Vic: Traducción teatral. Vic: Universitat de Vic [grabación en video no editada], 5 y 7 de abril.
- PAVIS, Patrice (1996): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología (nueva edición revisada y ampliada)*. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.

Notas

1. Para la editorial Península, y, por lo tanto, al castellano, tradujo del francés *La dialéctica del objeto económico* de Fernand Dumont (1971), *La sexualidad de la mujer* de Marie Bonaparte (1972) y *Sociología de Saint-Simon* de Pierre Ansart (1972). Para Laia, una editorial izquierdosa que entonces acababa de fundarse, tradujo también del francés *Sobre la ideología: el caso particular de las ideas sindicales* de Daniel Vidal (1973) y *Metodología de las ciencias sociales* de Raymond Boudon y Paul Lazarsfeld (3 volúmenes, 1973-1975). Probablemente la integración en el cuerpo docente del Institut del Teatre, en 1973, fue decisiva para que abandonara la tarea de traducir ese tipo de ensayo. Aun así, años más tarde todavía hizo la traducción, también para Laia, pero en catalán, de un texto filosófico, el *Discurs sobre l'esperit positiu* de Auguste Comte (1984). (Los datos contenidos en este artículo, incluidos muchos de la lista de traducciones de textos dramáticos que figura más abajo, provienen a menudo de la «guía te-

mática» sobre Jaume Melendres elaborada por la Biblioteca digital del Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas del Institut del Teatre: *bibliotecadigital.institutdelteatre.cat/mae*).

2. Tradujo al catalán «El gran ritornello» de Enzo Cormann (publicado en *Pausa*, 1994); al castellano, «La desgracia de Becque» de Louis Jouvet (añadida a la traducción de *Los cuervos* de Henry Becque editada por las Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2001) y «Descubrimiento de Sabbattini», también de Louis Jouvet (publicado en la *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 2005).

3. No tradujo ningún texto de ficción que no fuera teatral, a pesar de su afición por la literatura en general. No se puede considerar no teatral la traducción del relato de Michel Tournier «El fetixista» (incluido en el recopilatorio *El gall fer*, traducido mayormente por Santiago Albertí y publicado por Edicions 62 en 1988), porque ese texto tiene un formato inequívocamente dramático, y, de hecho, la traducción de Melendres sirvió para una escenificación de Ramon Ivars.

4. De estas, hay que tener en cuenta que dos (*L'última cinta* y *Rites*) son traducciones elaboradas en colaboración, una práctica que Melendres no retomó tras la década de 1970. Tampoco hay que perder de vista que, en el cómputo global, se cuentan dos piezas breves: *Blanca Aurora Celeste* y *Les cendres i els fanalets* de Noëlle Renaude. Las obras *11 setembre 2001* de Michel Vinaver y *Les troianes* de Eurípides en adaptación de Vinaver también se han contado como dos obras aparte, aunque formaran parte del mismo espectáculo y se publicaran juntas. Por otra parte, las obras que Melendres tradujo al castellano además de al catalán (*Ismenia mía* de Eugène Labiche, y *Blanca Aurora Celeste* y *Las cenizas y los farolillos* de Renaude) se contabilizan solo una vez.

5. *Meridianos y paralelos* fue traducida para la revista *Yorick*, en 1970; *Defensa india de rey*, para *Primer acto* en 1971; y *El parque de atracciones de Helena Karsunkel*, para la *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, en 2006. Las autotraducciones al castellano, bastante tempranas, de sus dos primeras obras indican la proyección que a comienzo de la década de 1970 prometía la producción dramática original de Melendres.

6. Se incluye en la enumeración la última traducción, *Abraham Lincoln va al teatre*, que fue objeto de una lectura dramatizada.

7. Solo tradujo tres textos teatrales sin la perspectiva de una puesta en escena inmediata; de entrada, estaban destinados a la publicación. Todas son traducciones al castellano elaboradas para la Asociación de Directores de Escena de España. Son la excepción.

8. «J'ai l'impression que nous, les traducteurs, nous nous posons un tas de problèmes qu'en général personne ne se pose. Nous avons des scrupules bien plus forts que ceux des auteurs, et surtout que ceux des metteurs en scène. Peut être est-ce excessif de notre part. Je dis ça parce que je suis moi-même auteur et metteur en scène et donc je sais comment, souvent, je passe par-dessus certains problèmes que, cependant, je me pose quand je traduis les mots écrits par un autre».

9. Es un uso no exclusivo suyo, pero que menudea en sus escritos y con el que juega por el fundamento etimológico: «*La importància de ser Frank* es una *versió*, el vertido de un líquido verbal en otro recipiente lingüístico» (MELENDRES, 1998 : 8).

10. Sobre los términos *versió*, *adaptació* y otros, así como sobre tantas otras cuestiones relacionadas con la teoría de la traducción teatral, es inexcusable en el ámbito lingüístico catalán la consulta del libro de Eva ESPASA (2001). Para el tema planteado, véase, especialmente, pp. 95-104.

11. El texto «Acerca de la traducción de *La serva amorosa*» vuelve a ser, en este punto, interesantísimo, porque en él Melendres se plantea, precisamente, estas cuestiones. No cabe duda de que un análisis de las opciones de traducción elegidas en los textos dramáticos traducidos por Jaume Melendres nos proveería de datos muy útiles, pero sobrepasaría mucho el alcance de este artículo.

12. En el sentido que él mismo a veces le daba, Jaume Melendres entendía que una traducción implicaba siempre una adaptación, como hemos visto más arriba en relación con la obra de Rusiñol traducida por Benavente. «Muy a menudo, detrás de un traductor, no se esconde un traidor; se esconde un adaptador», dijo en las Jornadas de Traducción Teatral celebradas en la Universidad de Vic en el año 2000 (MELENDRES, 2000c).

13. A mi entender, debería entrar en el diccionario el término *anatotía*, de igual modo que existe en inglés *anatotism* como correlato de *anachronism*.

14. La misma idea es defendida en el prólogo a *La importància de ser Frank*: la adaptación,

entendida como una «operación que consiste en modificar las coordenadas espaciotemporales del original», «priva de uno de los mayores placeres que el arte dramático nos ofrece: atravesar los túneles del tiempo pagando un peaje francamente irrisorio, ver el pasado ni que sea virtualmente» (MELENDRES, 1998 : 8).

15. No olvidemos, tampoco, que tradujo *Un teatre de situacions* de Jean-Paul Sartre.

16. Precisamente, en este sentido es paradigmática (y brillantísima) la defensa que lleva a cabo, en el prólogo a la edición de su traducción de *La importància de ser Frank*, de la necesi-

dad de traducir a Oscar Wilde (MELENDRES, 1998).

17. Con todo, la entrada *gènere* de ese diccionario no tiene desperdicio, precisamente por la desmitificación que ejerce de las categorizaciones genéricas.

18. Eso es así, en buena parte, porque Melendres se ocupó de dar a la publicación, aunque no fuera el objetivo prioritario, veintidós de sus traducciones de obras de teatro; el resto también se puede consultar en el catálogo del Institut del Teatre.



Jaume Melendres. Un recuerdo

Patrice Pavis

Université Paris VIII



Un homenaje

Para mí, Jaume Melendres era en principio alguien a quien conocía mal y que un día escogió traducir mi diccionario de teatro, cuando habría podido ocupar esos meses de dura labor redactando sus propios trabajos. Tal generosidad, muy rara, cada vez más rara, en el mundo académico donde reinan el «toma y daca» e incluso el «dame, dame», de entrada me ha tocado profundamente y ha abierto de par en par las puertas demasiado estrechas de mi corazón. Hoy aún, me reprocho no haberle sabido manifestar, a través de mi trabajo, mi compromiso o mi presencia, todo mi reconocimiento. Al menos siempre he sido consciente de la deuda que había contraído con él. Recuerdo mi alegría al recibir el ejemplar de su traducción de mi libro, recién sacado de las prensas de Paidós. Reproduzco *in extenso* la carta, de la cual he guardado una copia, que le dirigí entonces, y que testimoniaba la gratitud de poder, gracias a él, existir en el mundo hispanohablante:

Querido Jaume:

Hace algunos días recibí tu traducción de mi diccionario y estoy encantado. El libro me gusta mucho en su concepción tipográfica y en su presentación. Has hecho un trabajo muy bonito que te agradezco de todo corazón. Sé el tiempo y el esfuerzo que la traducción exige y estoy verdaderamente agradecido de que me los hayas otorgado tan generosamente.

No puedes imaginar el placer y el orgullo de saber que, gracias a ti, mi libro, el trabajo de veinticinco años, es accesible en España y América Latina. Ha hecho mucho más por mí allí que en mi propio país. Amigo(a)s, personas estimadas, mi vínculo vivo en la hispanidad, podrán de ahora en adelante leerme en *castellano*,* sin que sea

* En castellano en el original (nota de la trad.).

traicionado por el francés o por una traducción aproximada.

Habría deseado que tu nombre figurara más claramente en la página 5 del libro. ¿Quizás en las reediciones?

Es una lástima que no estés de paso por París para celebrar el feliz acontecimiento. Así me habrías dicho, tú que has leído todo el libro y muy atentamente, cómo mejorarlo, no digo completarlo, ya que eso no se puede hacer tan a menudo.

Por lo tanto, tienes en mí a un autor encantado, ¡*encantado!**

*Me gustaría saber cuándo viajarás a París y qué estás haciendo ahora en Barcelona. Y también leer tu propio trabajo, o verlo si escribes o haces puestas en escena. De todos modos espero que nos veamos para charlar sobre el teatro en general.**

Te deseo un muy buen año, un trabajo que te resulte agradable sin aburrirte o cansarte, una forma física que te haga sentir el aire caliente de Barcelona.

Y bien, deseemos que la vida sea tan bonita como el *Diccionario*. Gracias a ti.

Amistosamente,

Patrice Pavis
2/1/1999

Paso por alto los intercambios en los que Jaume me pedía una precisión sobre tal punto de detalle en el original francés y que quería aclarar para traducir lo más exactamente posible. Sonríe relejendo esta pregunta: «p. 396, 2ª línea: “Los otros, el héroe se define...;” no sé muy bien si falta un dónde; o bien si la coma debería ser un punto y coma». Cualquiera que coja la pluma para preocuparse por el matiz entre un punto y un punto y coma demuestra que respeta infinitamente el trabajo del otro, que no lo traicionará por una coma.

En su respuesta a mis cumplidos, Jaume me expresaba su satisfacción por el trabajo bien hecho, alababa el papel del corrector y del editor de Paidós. No abordaba más que de forma incidental su propio libro en preparación: «Todavía estoy con mi libro, mi historia del pensamiento teatral. Es una historia que no se acaba nunca, porque

cuando tiras de un hilo... De hecho, esta cuadratura del círculo, es una verdadera locura que a mi edad me debería prohibir» (carta del 8/2/1999).

Como le invité a venir a Francia para celebrar el acontecimiento, me prometió hacer una «escapada» a París, lo que llamaríamos aquí «escapar de una buena». ¡Con su sentido del humor a veces británico, comparaba una *escapadita** con una «*francesilla*»,* no un ranúnculo o una barra de pan, sino una «irregularidad conyugal», ¡para retomar su suave eufemismo!

Por desgracia, Jaume nunca encontró tiempo para esta inocente escapada académica. Nuestros correos testifican las dificultades para encontrar una fecha de viaje y de encuentro.

Hace cuatro años, Jaume me envió su *Teoria dramàtica*, finalmente publicada. ¡Por desgracia para mí, era en catalán! He aprendido un poco de español a solas, *por la calle*,* y a fuerza de viajar a España y a América Latina, pero siempre he tenido dificultades para leer en catalán. Sin embargo, he llegado a juntar mi poco español y mi demasiado francés para intentar descifrar algunos pasajes de su libro o para verificar algún detalle. Recuerdo, como le precisaba en mi correo electrónico del 28/12/2006, estar intrigado, después divertido, por sus ideas sobre el «director como proxeneta».

Entreveía perfectamente la importancia de su libro y me acuerdo, durante una visita a su Institut del Teatre en el año 2006, de haberle preguntado –una pregunta frecuente, me imagino– cuándo aparecería una traducción castellana de su obra. Jaume me confió su decepción porque un editor madrileño, bien situado en el campo de la dirección de escena y de los estudios teatrales, pero un poco también esclavo del «centralismo democrático», hubiera rehusado finalmente financiar la traducción española de este *opus magna*. Ignoro en qué estadio

* En castellano en el original (nota de la trad.).

están ahora las negociaciones editoriales para la «ampliación» de este libro, pero me gustaría pensar que esta edición será un día el regalo tardío de sus amigos y para sus amigos.

Muchos otros aspectos de la obra, dramática y escénica de Jaume, han permanecido, por desgracia, extraños para mí. Así, he pasado al lado de sus otras vidas. Me queda sin embargo el recuerdo de nuestros encuentros y discusiones, el rastro de su trabajo en el mío, su manera elegante y discreta de pasar por la vida.

Me gustaría dedicarle esta reflexión sobre el teatro intercultural que acabo de escribir y que me parece la más próxima a nuestra experiencia común de las culturas extranjeras y familiares, de mi recuerdo de la dificultad, de la necesidad y del placer de acercarse al otro.



El teatro intercultural en la actualidad (2010)

¿El teatro intercultural existe todavía?, la pregunta parece paradójica, incluso provocadora, en un momento en que los intercambios culturales de todo orden regulan nuestra vida cotidiana y cuando hasta el más ínfimo proyecto artístico apela a las fuentes y los públicos más variados. El caso es que nos hemos alejado mucho de las experiencias interculturales de los años 1980 de un Brook o de una Mnouchkine y de los debates sobre su legitimidad. El interculturalismo, una noción reciente (años 1970) y en otras épocas discutida, se ha banalizado considerablemente. Vale la pena también comprobar lo que retoma ahora y si todavía es útil para describir la producción actual del teatro y de la performance, particularmente en estos tiempos globalizados y mundializados.

1. ¿Crisis o normalización?

1. *Indicadores históricos recientes*

La caída del muro de Berlín y del comunismo en 1989 marcan un giro en el pensamiento intercultural. Este pensamiento significa la desaparición del principio universal, tanto el del humanismo occidental como el del internacionalismo proletario, floritura marchita del socialismo. Pone fin a una ideología que mantenía a la fuerza los estados de Europa del Este y pretendía preservar las nacionalidades bajo su ala protectora (URSS, Yugoslavia). El teatro intercultural se convierte en la fórmula mejor armada para un mundo sin un conflicto político abierto entre las naciones o entre las clases, la mejor adaptada y sometida a las leyes del mercado, la más acorde con la desaparición progresiva de las fronteras y de los estados-naciones.¹ Desde hace unos veinte años, las fronteras parecen escapar a cualquier control: desde 1989, las fronteras políticas y geográficas son móviles; después de 2001, el terrorismo escapa a la vigilancia; desde 2008, el capitalismo parece también incontrolable.

En los años 1970 y 1980, el interculturalismo fue bastante bien acogido por los poderes políticos tanto de derecha como de izquierda, ya que parecía querer establecer un puente entre culturas separadas o grupos étnicos que se ignoraban. Tras el 11 de septiembre de 2001, sin embargo, el miedo hacia culturas mal conocidas ha podido llevar a cierta desconfianza respecto a las performances interculturales. Quizás es el signo de que la metáfora del intercambio entre una cultura u otra, entre el presente y el pasado ya no funciona muy bien y que se debería al menos revisar su teoría. La teoría y la práctica del teatro intercultural de los años ochenta se encuentran de alguna manera superadas por la escenificación y la performance actuales. Como si ya no las pudiéramos pensar en términos de identidad nacional o cultural. ¿Qué ha pasado pues durante los últimos veinte años, cuan-

do incluso los políticos no hacían más que prometer la cooperación intercultural?

2. «El teatro, un extraño en la sociedad»

Según Robert Abirached, el teatro se habría convertido en un extraño en la sociedad contemporánea: «Hasta 1970 aproximadamente, el público tenía conciencia de su unidad. Era nacional. Un teatro nacional popular era el de la nación, cuyos objetivos, referencias y símbolos colectivos eran comunes. Esta cultura era común al pueblo y a la burguesía. Esta sociedad ha estallado, por diversas razones: por una diferenciación cada vez más brutal entre la periferia y la ciudad, entre poblaciones provenientes del exterior con su propia cultura y la cultura francesa y europea. En lugar de un público coherente se han multiplicado las microsociedades, los micropúblicos, que han generado su propio teatro».² El teatro intercultural de estos últimos cuarenta años es una posible respuesta a la división de los públicos y de los géneros. En efecto, intenta ampliar la perspectiva nacional y política apelando a culturas «extranjeras», «mezcladas» en función de una visión central, la de la escenificación, la mayor parte del tiempo occidental. El interculturalismo funciona también (se olvida a menudo) en el otro sentido, una cultura extra-europea apela a clásicos europeos utilizando sus propias tradiciones escénicas. También se debería abrir el debate sobre cómo estas culturas/naciones/teatros abordan a los autores o los temas europeos, con qué presuposiciones, con qué intenciones, con qué prevenciones y prohibiciones. En Europa, no más que en otros lugares, el teatro intercultural occidental no se ha convertido en un género que federa todos los demás: se ha reducido a un teatro de investigación y de escenificación y, paradójicamente, se ha transformado al mismo tiempo en un teatro globalizado.

3. Crisis de la identidad nacional

Esta mutación se explica en gran parte por un cambio tanto de las identidades culturales como de las nacionales. Con el final de los dos bloques políticos rivales, con la dominación de una economía global, supranacional, las diferentes naciones e identidades “se despiertan”, ningún poder central las puede ya controlar. Sin embargo, al mismo tiempo, pierden poder económico y simbólico, ya que dependen a partir de ahora de una economía global y supranacional. La lenta pero inexorable disgregación de los estados-naciones (con respecto al verdadero poder, al menos) confirma la desaparición de culturas separadas, ligadas a naciones o estados, “adheridas” a entidades claras. Desde entonces el hecho intercultural se convierte casi en la regla general, ya no puede ser controlado o gestionado por estados-naciones y unos intelectuales que afirman (vanamente) representarles. Como en la evolución de la población mundial y de las migraciones según Appadurai, las culturas y los telespectadores son «desterritorializados».³ En vez de entidades separadas, encontramos a partir de ahora diferentes «*communities of sentiments*».⁴

Ante esta pérdida de identidad se dibujan dos reacciones opuestas: o bien una identidad rígida, una resistencia crispada y crítica a todo cambio, una actitud rápidamente reaccionaria, incluso racista, intentando restablecer a todo precio la identidad nacional; o bien al contrario un abandono posmoderno, una dejadez económica, una aceptación de los cambios de tiempo, un rechazo irónico a toda resistencia y a toda teoría explicativa y finalmente una aceptación de la mercantilización de la cultura.

II. Crisis política y teórica

1. Crisis de la political correctness

Un pecado original pesa sobre el teatro intercultural y éste es un argumento que los autoproclamados defensores de las culturas no europeas utilizadas por los directores de escena retoman sin cesar: el interculturalismo explotaría sin vergüenza las culturas extranjeras, actuaría como un colonizador.⁵ Recordamos los ataques furiosos de un Bharucha⁶ contra el orientalismo de Brook o contra los teóricos occidentales de este movimiento. Se trataba de acusaciones de colonialismo de Occidente hacia estos países sin defensa; los directores de escena «saquearían» temas y estilos sin consideración alguna hacia su identidad cultural.

Estos ataques han podido frenar las investigaciones interculturales de los artistas o enfriar el fervor de los teóricos, pero no han detenido evidentemente un movimiento irreprimible. Explican en parte el fracaso y la pérdida de empuje de esta corriente de la producción teatral. También hay que reconocer, como dice Denis Kennedy,⁷ que el teatro intercultural no se ha sabido posicionar entre las escenificaciones tradicionales de los clásicos y las deconstrucciones. La deconstrucción, la de un Vitez por ejemplo, percibía las cuestiones culturales o festivas como moralizantes o ingenuas, dignas de una fiesta infantil o de una velada de boy-scouts alrededor de un fuego campesino...

La época también ha cambiado: la escenificación ya no intenta significar metafóricamente un país o una época a través de otra cultura alejada en el tiempo o el espacio. Ya no siente la necesidad de revigorizar el teatro doméstico con productos exóticos más o menos afrodisíacos, como el teatro de Bali que inspiró a Artaud. Ya no osa afirmar que «el teatro es oriental» (Mnouchkine). La relación con la alteridad cultural se ha complicado considerablemente. Si los artistas tienen una relación natural y sin complejos en las otras culturas, los intelectuales

y el público bien pensante sienten terror ante la idea de un paso en falso en la representación y la apreciación del otro y de la otra cultura.

2. Crisis de la teorización

La teoría de los intercambios culturales y del interculturalismo atraviesa una crisis, porque el modelo del intercambio, de la comunicación y de la traducción, pero también el de dar (talento) y el de la puesta en común, ya no funcionan muy bien para describir estas obras híbridas. Éstas ya no sienten la necesidad de definirse como una confluencia de culturas, como si eso fuera evidente. Y, en efecto, ¿qué sentido tendría la interculturalidad, si las culturas ya están muy «mezcladas»? La antigua distinción entre la intra- y la interculturalidad ya no es siempre fácil de establecer. La que existe entre *cross-cultural* e *intercultural* (o *trans-cultural*) es útil, pero teórica del todo: *cross* indicaría la mezcla, el hibridismo (como *cross-breeding*), mientras que *inter* o *trans* señala el pasaje y la similitud universal,⁸ a la manera de un Grotowski, de un Barba o de un Brook.

A estos tres directores de escena se les ha reprochado, por ejemplo, su investigación abstraída (abstracta) de universales teatrales, sean cuales sean las culturas; se ha fustigado su falta de análisis político o histórico concreto. Brook habría tenido una visión esencialista del ser humano, llevada a un vínculo, una esencia perceptible sean cuales sean los contextos. Barba buscaría en lo preexpresivo unas características supra, incluso pre-culturales comunes a todas las formas existentes de interpretación y de danza. El reproche no es injustificado, pero se aplica mucho menos a las producciones recientes de un Barba, de una Mnouchkine o de un Brook.

El ejemplo de la última creación de Peter Brook –lo veremos más adelante– apunta el dilema del teatro intercultural, sus dos tentaciones: sea ofrecer una visión universal,

incluso universalista del ser humano, y atraer entonces la ira de los chantres de la diferencia cultural; sea, al contrario, insistir en el particularismo de cada cultura, rehusar cualquier aproximación y síntesis, y deslizarse hacia un particularismo extremo, que degenera rápidamente en un multiculturalismo, incluso un comunitarismo sectario. Como demuestra Ernesto Laclau, la izquierda y la reflexión democrática han dudado mucho tiempo entre estas dos posiciones: «El discurso democrático se había centrado en la igualdad más allá de la diferencia. Eso es cierto de la voluntad general de Rousseau como del jacobinismo o de la clase emancipadora del marxismo. Hoy, al contrario, la democracia está vinculada al reconocimiento del pluralismo y de las diferencias». El teatro intercultural ya no escapa a este debate. No sabría eludir la cuestión de su anclaje socioeconómico, ni desinteresarse de un análisis político y económico de las mutaciones engendradas por la globalización. Pero antes de intentar hacer este análisis, constataremos la gran diversidad de este teatro intercultural y de los géneros que se le emparentan.

3. Mutaciones de las experiencias espectaculares interculturales

La denominación «teatro intercultural» es cada vez menos utilizada: la de *intercultural performances* convendría más para señalar de entrada la apertura a otras *cultural performances*.

El teatro intercultural se distingue por los géneros siguientes, constituido a menudo por variantes o especializaciones:

- El *teatro multilingüe*, en regiones multilingües como Cataluña o Luxemburgo, cuentan con el bi- o multilingüismo del público para cambiar constantemente de lengua haciendo una alusión y haciéndole un guiño a una parte del público. Un humorista como Fellag pasa en sus *sketchs* del francés al árabe o al beréber según las alusiones

culturales o las expresiones idiomáticas intraducibles.

- El *teatro «en VO»* está muy a menudo subtítulo, lo que permite una recepción original y adaptada, pero permite oír el texto original con la posibilidad, que ciertamente constriñe, de la lectura.

- El *teatro sincrético* utiliza materiales textuales, musicales, plásticos tomados prestados a diversas culturas, sobre todo a las culturas indígenas que se encuentran así mezcladas con las formas europeas, tratando a menudo de los problemas del colonialismo o del neocolonialismo.

- El *teatro postcolonial* inscribe la escritura dramática, la de un Derek Walcott o de un Wole Soyinka, por ejemplo, en la lengua y la cultura del colonizador, enriqueciendo la lengua y la cultura. La puesta en escena se inspira en técnicas de interpretación de la cultura de origen confrontándolas a prácticas más «europeas del viejo colonizador».

- El *teatro* y (más frecuentemente) la poesía *criollizados* buscan el encuentro, la diferencia, la relación de la escritura «en presencia de todas las lenguas del mundo» (Edouard Glissant), para luchar mejor contra la mundialización uniformizadora. Designan sobre todo la lengua enriquecida en un «Todo-mundo», ciertamente caótico e imprevisible, pero alejado del multiculturalismo.

- El *teatro multicultural* en el sentido estricto y político del término no existe, en la medida en que negaría el contacto y los intercambios saludables entre culturas diferentes. Igualmente, un *teatro comunitarista* que se cerraría en una sola cultura, religión o comunidad, sólo tendría una visibilidad interna y cerrada.

- El «*community theatre*» por contraste está creado para la comunidad local o regional en sentido amplio, y no para una comunidad encerrada en sí misma.

- El *teatro de las minorías* no es necesariamente intercultural. Se dirige a minorías étnicas o lingüísticas, que no se pueden ni quieren aislar de la sociedad a menudo mul-

ticultural donde se desarrolla. Ciertos dramaturgos procedentes de las minorías negras o asiáticas en Gran Bretaña (como Roy Williams con su obra *Joe Guy* [2007]) o en Estados Unidos (como Sung Rno con *w(A) ve*).

– El *teatro para los turistas*, ciertamente no anunciado como tal, pero muy presente en los países que viven del turismo y que desean ofrecer a los turistas occidentales una imagen accesible, exótica y «presentable» de su cultura.⁹

– El *teatro para un festival* se dirige a un público a menudo internacional, a veces muy experto. Intenta adaptarse a las modas y a las expectativas del momento, se esfuerza en hacer su cultura accesible al público por cualquier tipo de acuerdo.

– El *teatro cosmopolita*, así denominado a resultas de los trabajos de Appadurai, de Reinelt o Rebellato, quiere desmarcarse del teatro más globalizado que intercultural. El cosmopolita en efecto «se distingue de la ética que gobierna la globalización».¹⁰

Estas categorías, que resultan poco o mucho de la esfera de influencia intercultural, se recortan frecuentemente y la lista no está cerrada. Todas se resienten del impacto de la globalización. ¿El teatro intercultural se reduciría a un «teatro globalizado»?

III. Del teatro intercultural al teatro globalizado: ejemplos recientes

Si la cultura es una realidad que parece hoy desaparecer a ojos vista y sin remisión, ¿cómo no estaría el teatro intercultural también mutando completamente, incluso disgregándose? ¿Pero se trata de espectáculos que se han convertido en ilegibles o de espectáculos a los que no se les considera ya bastante «*politically correct*»? Lo que plantea un problema es más bien su comprensión teórica, nuestra dificultad de englobar y pensar la inmensa producción intercultural.

Recordaremos que la categoría del teatro

intercultural es muy reciente: se remonta como mucho a los años 1970, sobre todo con las puestas en escena de Peter Brook en las Bouffes du Nord. Olvidamos que cada área cultural tiene su propia definición de la cultura y del intercambio cultural. Lo que en el mundo occidental pasa por un gran descubrimiento aureolado de misterio, incluso de transgresión, parecerá evidente en el contexto japonés, chino o coreano contemporáneo. Es pues indispensable especificar siempre en qué contexto y con qué objetivo analizamos y juzgamos las producciones interculturales. Conviene historizar la noción de lo intercultural. Los años de 1950 a 1970 conocen una edad de oro de la inocencia. Pero desde 1972 (atentado palestino durante los Juegos Olímpicos de Múnich), o 1973 (primer shock petrolero), los años 1970, con el contragolpe reaccionario del post Mayo del 68, marcan un giro. La globalización es cada vez más visible.

Desde hace unos veinte años tenemos tendencia a atribuir todos los males del mundo a la globalización. Ésta sería la responsable de la uniformización¹¹ de las prácticas culturales, como si en algún momento las culturas hubieran sido puras y auténticas. Mucho más preocupante parece ser la deriva de la sociedad hacia una concepción comunitarista o bien hacia una visión esencialista estereotipada. En el primer caso, un grupo, muy a menudo religioso, se atribuye el derecho a decidir cuál es la buena cultura y cómo tiene que circunscribir a sus miembros en unas reglas oprimentes; en el segundo caso, la sociedad corre el riesgo de paralizarse dogmáticamente en un modelo supuestamente universal, pero que sólo beneficia al mismo grupo ya existente.

Igualmente se ha reprochado a menudo a la primera oleada de la práctica y de la teoría intercultural (la de Brook, Barba o Mnouchkine) de haber sucumbido a una actitud esencialista, de descuidar el análisis socioeconómico de los espectáculos para interesarse sólo en la dimensión estética. Convendría en efecto plantear una mirada

de economista o de historiador sobre la obra analizada. Pero aunque no nos faltan excelentes economistas y sociólogos, la dificultad radica en aplicar su saber en el objeto estético, en lugar de reescribir siempre el mismo capítulo sobre la historia del colonialismo.

A una nueva época, nuevas preguntas. Las objeciones contra una teoría general de los intercambios culturales en los espectáculos son extraídas de la práctica reciente del interculturalismo a través de un performer. En efecto, desde el momento en que un performer individual se hace cargo del espectáculo y no un director de escena con todo su equipo, la práctica se reduce a una experiencia personal y física que, sin embargo, testimonia la evolución de una sociedad. El ejemplo de Gómez-Peña se impone, lo veremos más adelante, como el modelo de esta tendencia a reducir los grandes intercambios teatrales a una serie de identidades múltiples. Con y gracias a él, hemos pasado, en el transcurso de los últimos veinte años, de una concepción estática de la identidad al de una serie, de un repertorio de identidades. Como muestran Gómez-Peña y la investigación sobre las identidades móviles del hombre posmoderno y postdramático, la multiplicación de las identidades es infinita. Más allá de las identidades sexual, étnica, histórica, religiosa, etcétera, podemos imaginar comunidades que multiplican las marcas de adhesión y por lo tanto de exclusión. El confinamiento identitario comunitario o la multiplicación al infinito y al absurdo de las identidades que componen al ser humano, ¿no es en el fondo lo mismo?

IV. El teatro globalizado: ejemplos recientes

Dejaremos de lado los casos de extrema mercantilización, muy bien descritos por Dan Rebellato en sus análisis de los grandes *musicals* y del «McTheatre». ¹² A partir de algunos ejemplos típicos recientes de este

interculturalismo globalizado, nos preguntaremos si el género se ha renovado y en qué direcciones ha evolucionado en el transcurso de estos últimos años. ¿Se trata todavía de una «*intercultural performance*» y en qué caso particular renueva el género, pese a las restricciones socioeconómicas de la globalización?

1. *Distancia histórica y reescritura: Michel Vinaver y Oriza Hirata*

Michel Vinaver, por primera vez en su carrera, ha permitido a otro autor, el dramaturgo japonés Oriza Hirata, adaptar, incluso reescribir, una de sus obras, *Par-dessus bord*. La transposición no es simplemente geográfica: de Francia hacia Japón. Se trata de un cambio de época y de sistema de producción y de comercialización. Pasamos de una empresa familiar francesa de papel higiénico de los años 1960 a una empresa contemporánea multinacional japonesa de cubetas calentadoras de inodoros, una compañía readquirida por una compañía francesa. El elemento cómico no está relacionado sólo con el contexto, con la diferencia del «método» entre el papel higiénico y un manantial de agua y después de aire. Reside, como en la obra original, en las palabras vulgares, escatológicas y la realidad de las mutaciones económicas.

Tanto la problemática socioeconómica como la dimensión intercultural se ven modificadas. Al historicizar la obra de Vinaver, pasándola al Japón contemporáneo, Hirata y su director de escena francés Arnaud Meunier encuentran otra forma de teatro a la vez político e intercultural. El encuentro de dos escrituras, rara en las experiencias de teatro intercultural, enriquece considerablemente este género demasiado tiempo aislado en la confrontación de las formas y de las interpretaciones. La reescritura se entretiene con las variables de época y de estilo, no se detiene en las diferencias culturales: la aproximación y la reunificación de los temas y de los diálogos se hace

antes en la adaptación. Ya no es necesario reunificar estilos nacionales, imágenes culturales, gestuales y tradiciones teatrales. La actuación de los actores japoneses es «occidental»: a veces hablan en francés mientras que sus colegas franceses intentan hacerlo en japonés. No podríamos hablar sin embargo de teatro fusionado franco-japonés, aunque el director de escena defina así su proyecto de un espectáculo que debe tanto a Vinaver como a Hirata. Más que una imposible fusión, destacamos el encuentro, muy poco frecuente, entre una profunda preocupación económica y una sensibilidad epidérmica a la diferencia cultural, sea a propósito del papel higiénico o de su ausencia...

2. Desterritorialización del paisaje étnico: Robert Lepage

El teatro de Robert Lepage provee numerosos ejemplos de teatro globalizado, no sólo por su repetición y su funcionamiento, sino por su temática. *The Blue Dragon*, una especie de continuación, veinte años después, de *La Trilogie des Dragons*, posee todos los ingredientes del teatro intercultural: explica la historia de Pierre, un quebequense que ha ido a estudiar pintura y caligrafía a China, y de Claire, su ex compañera, que lo va a ver y quiere adoptar un niño chino. Xiao Ling, la nueva compañera de Pierre y joven artista china, justamente espera un niño de Pierre...

Los personajes viajan entre las culturas, pero no las encarnan y no intentan fabricar una improbable síntesis. Los elementos culturales, bastante estereotipados, son como la proyección de su imaginación y de la nuestra, espectadores. Esta cultura, china o del Quebec, no tiene nada fijo ni identitario, ninguna sustancia local reconocible, es al contrario una forma volátil de diferencia.¹³ Forma un «*ethnoscape*», un «paisaje étnico», es decir «el paisaje formado por los individuos que constituyen el mundo cambiante en el cual vivimos: turistas, inmi-

grantes, refugiados, exiliados, trabajadores invitados y otros grupos constituyen un rasgo esencial del mundo que parece afectar como nunca a la política de las naciones».¹⁴ Los tres personajes de *Blue Dragon*, a imagen de los habitantes de nuestro mundo, según Appadurai, ya no son prisioneros de una identidad nacional fija, «planean», desplazados sin cesar, libres como el aire, cambiando de identidad según las necesidades. El epílogo de su historia conoce tres variantes sucesivas, como para indicar que ya no hay relato concluyente, moralizador, y que todo depende de la elección de los espectadores. Así el *ménage à trois* funciona bien, aunque no produce mucho efecto, como si ya no se pudiera conectar su historia a la realidad, una realidad ya globalizada y opcional. El relato de sus encuentros es fluido como estos flujos migratorios de hoy que, según Appadurai, circulan en una transnación desplazada, reemplazando las identidades geográficas y culturales de hace sesenta años.

3. Performance de la identidad: Gómez-Peña

En todo su trabajo de performer, Guillermo Gómez-Peña aborda el problema de la identidad nacional y étnica. Este mejicano que vive en Estados Unidos conoce perfectamente las dificultades de los chicanos para integrarse en la sociedad norteamericana. El performer, claro está, se deja la piel para probar los límites de la «corrección intercultural». Su cuerpo es el campo de batalla y de provocación que le sirve para observar la inscripción de las más diversas identidades, sobre todo étnica, racial, sexual y política. Aumentando los efectos grotescos de todos estos marcadores de identidad, provoca al buen gusto dominante, descubre la construcción de las identidades. La performance se convierte en el mejor medio para denunciar la idealización del teatro antropológico.

Cada *sketch* trata de una dificultad iden-

titaria y pone en duda toda pretensión de armonía cultural o de identidad estable, de entendimiento idealizado entre los pueblos o los grupos. Así, en *La Kabuki Club Girl* vemos un montaje muy rápido de fotos en color centradas en el rostro, después en el vestido entreabierto o en los ademanes detrás del abanico, mientras que una música ritma cada plano cinematográfico como una pulsación. El montaje alternado subraya la violencia utilizada con la Kabuki Girl, «ametrallada» y humillada por el objetivo fotográfico, obligada a mostrar partes escondidas del cuerpo. Entre estas (muy bonitas) imágenes de color rojo, la película intercala imágenes en blanco y negro de un desfile de moda occidental frente a un público africano admirativo. Encerradas en el camión para cambiarse, las maniqués se preparan, comen una galleta bajo el ojo ávido e indiscreto de los observadores, no están nunca al abrigo de las miradas de los africanos. No existen más que en la mirada del hombre, así como la Girl debe provocar al cliente, rompiendo el código cultural de la Geisha japonesa: actitud corpórea relajada y vestido entreabierto. La incompatibilidad de los mundos japonés y africano, el choque de los colores, de los ritmos musicales, remiten a la imposible síntesis, armonía o reconciliación entre las culturas. Esta provocación visual bien vale largos discursos teóricos sobre la globalización.

Gracias a este tipo de performance, Gómez-Peña proporciona de nuevo vida y vigor a un teatro intercultural correcto pero timorato. El cuerpo del actor es el lugar donde la violencia de las relaciones mercantiles se manifiesta mejor.

4. Resistencia a la identidad y recurso a la estética: Wilson, Khan

Las puestas en escena de Robert Wilson proceden sin lugar a dudas de una gestión globalizadora de elementos elaborados en diferentes lugares, reunificados y desunidos en función de los teatros y de los intérpre-

tes, confiados, subtratados y preparados por colaboradores que disponen el material antes de la mirada final del maestro. Sin embargo, el dominio de los elementos escénicos no pretende confrontar lógicas culturales, respetar no se sabe qué autenticidad en la representación de las alusiones culturales. Lo que cuenta, en efecto, es únicamente la precisión y la abstracción puramente estética, el proceso de afinamiento y de concentración de la materia artística. Desde este momento, se puede ciertamente aquí y allí, como en *Madame Butterfly*, descubrir la influencia tal de una civilización, incluso de una obra emblemática de esta área geográfica, pero lo esencial no se encuentra en el sistema de las alusiones ni en la pertinencia de las aproximaciones. De aquí esta paradoja: Wilson se sitúa a la vez en la continuidad del arte contemporáneo americano (minimal art, expresionismo abstracto, pop art, pintura de Rothko) y en la sensibilidad de un arte extremo-oriental y budista. El resultado es puramente estético, sin concesión a una pertenencia étnica o a una exactitud antropológica. La cuestión de la identidad, de la especificidad cultural no se plantea, ya que el arte de Wilson ha dejado conscientemente de lado toda fidelidad a culturas existentes. Eso implica un uso perfectamente controlado y abstraído de lo gestual, una interpretación hierática, simple pero coherente, que no distrae de las voces y de la música. La pertenencia cultural (Japón, Italia, el origen de los intérpretes) es sentida como no pertinente, como aquello que distrae de la música, de la pintura, de un arte por el arte. Este «*postnational order*» que, según Appadurai,¹⁵ aparece un poco por todas partes y singularmente en Estados Unidos, en el sistema político, es ya de alguna manera sensible a este tipo de arte «internacional», voluntariamente desligado de toda pertenencia étnica reconocible. El precio que hay que pagar por esta supresión cultural es un alejamiento de toda verosimilitud psicológica o social, lo que disminuye considerablemente el placer encontrado en la fábula

y en los efectos de realidad, como si se arriesgaran a alejarnos de la pura interpretación vocal, musical, gestual y escenográfica.

Otra cosa es la coreografía de Akram Khan. Éste se inspira en su propia tradición india clásica, el Kathak, y crea su propia coreografía, para un grupo de cinco bailarines sobre una música claramente inspirada en esta tradición rítmica. Colocando a sus bailarines en el espacio geométrico de Anish Kappour, retoma, gracias a la composición musical de..., la pulsación rítmica del Kathak. Alarga el movimiento codificado de la tradición en gestos formados por cortos conjuntos repetitivos. La coreografía de conjunto conserva la rítmica permitiendo al cuerpo de los bailarines inscribirse clara y sincrónicamente en el espacio. Más que de una transferencia de una tradición india hacia una forma bailada occidental y de cuerpos de bailarines contemporáneos, se trata de una extensión de un principio de composición, utilizando unas veces la repetición simultánea, otras el intervalo en la misma secuencia. La forma rítmica india es reanudada como base de partida de la música y de las figuras coreográficas repetitivas.

5. Retorno a la simplicidad del relato: *Peter Brook*

La última puesta en escena de Peter Brook, *Eleven and Twelve*, muestra el camino recorrido desde los comienzos de lo intercultural y demuestra, si es que era necesario, que la globalización no significa necesariamente la imposibilidad de un retorno a un teatro simple, inmediato y duro, tal como Brook siempre lo ha practicado, sobre todo antes de su periodo en el Centro Internacional de Investigación teatral y sus viajes a África, a principios de los años 1970. La obra, inspirada en el relato del escritor africano Amadou Hampâté Bâ, *Vie et enseignement de Tierno Bokar*, explica la vida de este personaje real, maestro sufí, del cual el

autor se convirtió en discípulo. Coloca cara a cara a dos religiosos que se enfrentan primero por conflictos teológicos fútiles. Confrontados a la administración colonial francesa particularmente estúpida, se acabarán reconciliando. Bokar es un sabio de religión musulmana y no lo contrario. Más allá de toda pertenencia religiosa, cultural, política, el intercambio es humano y tolerante. El narrador evoca y dramatiza algunas escenas de la vida del sabio africano, donde la sensatez se pelea con la tolerancia.

Las tradiciones culturales se definen oponiéndose. Todo en la actuación, en la caracterización, el uso del cuerpo, ayuda a distinguir, de manera a veces un poco caricaturesca, los colonizadores y los colonizados, la arrogancia europea y la sensatez africana. Dos culturas, dos maneras de gobernar y de ver la vida se oponen: no sólo el texto, sino también la apariencia física y la manera de colocar el cuerpo. Este interculturalismo *light* ha renunciado a exponer las grandes tradiciones culturales, como en aquella dramatización brookiana del *Mahabharata* (1985). Sólo consiste en algunos fragmentos culturales, concentrados sobre algunos objetos, una atmósfera luminosa que evoca África, unos acentos ingleses diferentes. Estos detalles corresponden a la representación del África de entonces. Tienen poco que ver con los de nuestra realidad actual, la que percibimos desde que salimos del teatro de las Bouffes du Nord, el barrio y las tiendas de los inmigrantes indios, allí donde se elaboran nuevas maneras de vivir, culturas trasplantadas, una política de las migraciones y de la circulación de las minorías, de la cual Arjun Appadurai y Marc Augé han mostrado la movilidad en el espacio, a falta de la movilidad en el tiempo.¹⁶

Brook evita todo exotismo en su evocación de África, gracias a los actores de origen diverso, a la iluminación cálida, a los objetos simples y pobres. África o la religión son aquí universales, lo importante es el encuentro humano, aquello que era y continúa siendo una marca fundamental de

la aproximación intercultural. ¿Un retorno a los orígenes?

Conclusiones

1. Desde los años setenta, el teatro intercultural, en su primer florecimiento, ha recibido su primera lección teórica y ha conocido sus principales prohibiciones. Desde entonces, la naturaleza y la concepción de este teatro torpemente llamado “intercultural” han evolucionado considerablemente. La época ha cambiado radicalmente, los efectos de la globalización sobre la manera de hacer y concebir el teatro se han hecho sentir cada vez más. De aquí la renovación, incluso la completa mutación, del interculturalismo; de aquí también el aumento de nuestra atención hacia los fenómenos de la mundialización, nuestra voluntad de pensar el teatro en función del mundo que lo produce y lo recibe, teniendo en cuenta su dimensión socioeconómica y ética.

2. La reflexión sobre la globalización y su impacto sobre el teatro nos ha permitido modificar nuestra visión del teatro intercultural demasiado vinculada a las concepciones esencialistas, y a menudo normativas, de los años setenta, una visión demasiado obsesionada por la legitimidad de representar la cultura del otro.

3. La principal dificultad actual es –según parece– relacionar los trabajos de los sociólogos y economistas sobre la globalización, como los de Appadurai, y las posibilidades renovadas de la interculturalidad en las artes. ¿Cuál podría ser, por ejemplo, la relación entre la nueva manera de consumir, esta estética de lo efímero,¹⁷ según Appadurai, con la producción teatral actual?

4. Los ejemplos aquí propuestos no representan evidentemente el conjunto de las experiencias del teatro intercultural. En un cierto sentido, ya están pasados de moda,

porque ya no corresponden a la evolución de la sociedad (al menos francesa y europea). Pero también es cierto que el teatro intercultural es una noción procedente de los años 1960, de la utopía del carácter mixto, de la hibridación, del progreso social, del compartir y no necesariamente del pillaje. Numerosos sociólogos o etnólogos (como Appadurai o Augé) ya no hablan de culturas en contacto o de intercambios entre las culturas, prefieren utilizar el adjetivo «cultural» para indicar la volatilidad de la noción de cultura estable. Ahora se trata más bien pues de elementos culturales en suspensión en el aire, que ya no se basan en unas tradiciones ancestrales ni en un lugar o una época en que estas culturas se habrían conservado. En la Francia de las periferias, de las metrópolis e incluso de las ciudades ya no hay casi mezcla de culturas, sino en un nivel fantasmal de algunos teatros subvencionados que invitan a la población inmigrante o francesa procedente de la inmigración a participar en talleres de escritura y a una representación pública de los resultados. (Gennevilliers, Stains, Nanterre.)¹⁸ Se llega a esta triste paradoja: la llamada al diálogo de las culturas a menudo no es más que un eslogan vacío, desmovilizador y apolítico. ¿El teatro intercultural se puede transformar en un teatro de las culturas urbanas en las periferias de nuestras grandes ciudades francesas?

Sea como sea, nos hemos alejado del interculturalismo clásico de los años ochenta. Ya no creemos en una identidad nacional auténtica, en una cultura que pertenecería a una nación o a un pueblo, que un intelectual encarnaría, hablando en su nombre. Ahora debemos pensar de forma diferente la pertenencia nacional o cultural, denunciar la inconsistencia, el mito, la mistificación. En resumidas cuentas, hay que echar un poco de agua posmoderna y relativista a nuestro vino del terruño y a la cultura o la nación «nuestra-nuestra». Las «*diasporic public spheres*» (las esferas públicas diaspóricas) de las que habla Appadurai, con sus zonas mixtas, multiidentitarias, multié-

tnicas ya no se basan en unas identidades, unas pertenencias definidas, sino en clústers, unas reagrupaciones muy heterogéneas de prácticas. De ahora en adelante no sabríamos cómo hacer para que las culturas se encontraran, sino como mucho reagrupar lo mejor posible estos clústers. Esta nueva situación se corresponde en cierta forma con la manera de trabajar la puesta en escena en estos últimos veinte años. En efecto, la puesta en escena, desde esta confrontación intercultural, es una mezcla de prácticas que ya son clústers: así el texto es ya una intertextualidad, es ya «actuado»: escrito para y en unos cuerpos concretos; todo gesto cita otros gestos; la música es el crisol para otros; los cuerpos son híbridos, mezclados en su apariencia. Así, el teatro, llamado o no «intercultural», se compone de elementos ya precipitados en múltiples identidades, en materiales compuestos, hechos de cuerpo y de espíritu. Es también la razón por la cual la mezcla intercultural se hace casi automáticamente: todo teatro es ya una producción intercultural, lo que hace el análisis particularmente difícil.

5. ¿Y si lo intercultural en las artes no fuera en el fondo más que una actividad interartística, una interdisciplinariedad, una encrucijada, una confrontación y una suma de las artes, de las técnicas, de las formas de actuar? Si pensamos en la integración del hip hop en la coreografía contemporánea, en esta fusión de la música barroca, de la danza clásica y del hip hop en Dominique Hervieux y José Montalvo:¹⁹ ¿se trata de culturas? No en el sentido etnológico del término en cualquier caso, sino en el sentido de la cultura «noble», erudita, sabia, que acaba sin embargo integrando una cultura popular, marginal, paródica. ¿O bien es lo contrario?

La interdisciplinariedad confronta por otra parte disciplinas que se componen ellas mismas de diversas culturas (extranjeras) y de diversos niveles de cultura (en el sentido de *Bildung*).

6. Apostamos que, para prolongarse o incluso para existir, el teatro intercultural deberá reencontrar, o más bien encontrar, el sentido del humor: no tomarse demasiado en serio, saber bromear sobre sí mismo, sus límites, su futuro y sus orígenes, por muy sagrados que sean, y sobre todo recordar que finalmente no se trata más que de arte teatral...

Notas

1. Véase Arjun APPADURAI: *Modernity at large. Cultural dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, 1996. Traducción francesa: *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Petite Bibliothèque Payot, 2005.

2. Robert ABIRACHED: «Le théâtre étranger à notre société». En: *Forum du Théâtre européen*. 2008, Niza, *Du Théâtre*, núm. 17, junio 2009, p. 241.

3. Appadurai, op. cit., p. 4.

4. Op. cit., p. 8. «Des communautés affectives», traducción francesa, p. 37.

5. Así, por ejemplo, según Dan Rebellato, los «theatre scholars have tended to consider it an instance of theatrical 'interculturalism': the contested and controversial history of Western theatre's attempt to co-op (usually) Asian forms to revigorate its own culture» (p. 3).

6. Rastom BHARUCHA: *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization*. Londres, Athlone, 2000.

7. Dennis KENNEDY: *The Spectator and the Spectacle*. Cambridge University Press, 2009. En particular el capítulo 6, «Interculturalism and the global spectator».

8. Según Jacqueline Lo y Helen Gilbert, «Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis», *The Drama Review* 46, (T175), otoño 2002.

9. Véase, sobre este tema, el libro de Dennis Kennedy, op. cit., en particular el capítulo 5, «The spectator as tourist».

10. Dan REBELLATO: *Theatre and Globalization*. Londres, Palgrave Macmillan, 2009, p. 71.

11. Dan Rebellato, op. cit., p. 5.

12. *Ibid.*, pp. 39-46.

13. Arjun Appadurai, op. cit., p. 60: «Culture thus shifts from being some sort of inert, local

substance to being a rather more volatile form of difference» (p. 60).

14. Traducción francesa, *ibid.*, p. 71. Original, p. 33.

15. *Op. cit.*, p. 170.

16. Cf. Marc AUGÉ: *Pour une anthropologie de la mobilité*. París: Editions Payot et Rivages, 2009. «Redefinir la política de circulación de los hombres es urgente, desde el momento en que el carácter aproximativo de los diversos 'modelos de integración' es revelado por la evolución del contexto global (ascenso de los integristas, terrorismo, nuevo crecimiento de las ideologías). Pensar la movilidad, es también aprender a repensar el tiempo», (pp. 85 y 86).

17. Según la teoría de Appadurai, *op. cit.*, pp. 83-85. Traducción francesa, pp. 138-140.

18. Cf. Marc Augé, *op. cit.*, p. 50: «La llamada al respeto o a los diálogos de las culturas no tiene ninguna pertinencia en este contexto. En efecto, no concierne ni a los fanáticos movilizados, ni a las nuevas generaciones de orígenes diversos, que han creado o participado en la creación de nuevas culturas urbanas sin referencia a cualquier tradición anterior».

19. Por ejemplo en: *On danse*. DVD, Compañía Montalvo-Hervieu, 2005.



Opiniones y reflexiones leídas con motivo del homenaje a Jaume Melendres que se celebró en el Institut del Teatre el 10 de mayo de 2010.

Tus breves reflexiones sobre el vodevil, publicadas en el prólogo de la traducción catalana de Guillem-Jordi Graells de la obra *El más feliz de los tres*, de Eugène Labiche, publicadas por el Institut del Teatre en 1988, son, para mí, las veinte mejores páginas de teoría teatral aplicada que he leído nunca. Me gustaron mucho cuando las leí y todavía me hacen disfrutar y pensar cada vez que las releo.

No te lo pude decir nunca personalmente a causa de nuestra estupenda mala relación laboral, llena, curiosamente, de equívocos vodevilesco que ahora me sabe mal no haber sabido deshacer antes.

¡Salud, Jaume! Te echo de menos.

ARTUR ARRANZ

El que sabe no habla. El que habla no sabe. Gracias Jaume por tus silencios, consejos y sabias palabras.

RAIMON ÀVILA

Jaume, cuando en el año 1996 di mi primera clase en el Institut del Teatre tú quisiste presentarme a los alumnos. Lo recuerdo. De tu mano fue una buena entrada en escena.

ÀLEX BROCH

Fue uno de los críticos que trató con rigor y comprensión los ciclos de teatro para niños y niñas de *Cavall Fort*, aparte de participar en las versiones de *El gran Claus i el petit Claus*, *Don Quixote* y *Un invent extraordinari*, de Eulogio Ruibal.

Su novela *Cinc mil metres papallona* supuso una innovación en el panorama narrativo. Se apasionó por la docencia y su interés y sentido teatral se reflejan en la formación de buena parte de los nuevos actores que se incorporan cada día a la escena y la televisión. ¡No hay nada como tener buenos maestros!

JOAQUIM CARBÓ



Repertorio Melendres

De la Niña Inmaculada, desnuda... a Estefania, la niña del orfanato, pelo rapado... Es decir, de hito en hito: en busca del tiempo vivido. A los cuatro vientos, de punta a punta del mapa, se oye el canto de los grillos. Jardín de mujeres. Al fin y al cabo, Pippa, asomada al vacío... Vuelve a sacar la cabeza del hilo.

FRANCESC CASTELLS

El teatro necesita un cambio de actitud y un mayor compromiso con la gente y sus culturas. Leyendo tu último libro me trajiste una nueva esperanza que surgía de tu teoría dramática. En mis estudios sobre el delirio aprendí que el delirante se crea un mundo en el cual sobrevive eternamente. Nuestro delirio, Jaume, es el teatro, así pues tenemos que sobrevivir para siempre.

FELICIANO CASTILLO ANDRES,
Universidad de Barcelona

Al margen de tu talento intelectual, aprecié de ti, y por eso te aprecio, que me trataste con todo respeto. Respeto que observé hacía extensivo a tu alrededor, muy elegante porque no hacía distinciones. En este sentido, el del respeto, me conferías la sensación de hablarme como si fuera un director prestigioso, mientras yo trabajaba en categoría de auxiliar. Me ofrecías serenidad y confianza en todos los sentidos.

ÁLEX CEBRIÁN

Jaume Melendres fue, en el año 1977, el único profesor de dramaturgia que he tenido nunca. Puedo garantizar con obras y palabras que me transmitió la pasión que vive el autor. Gracias, Jaume.

JORDI CUSSÀ

Jaume Melendres fue un profundo y apasionado conocedor del teatro, una persona que conjugaba una cultura e inteligencia extraordinarias con una sensibilidad y una simpatía fascinantes y entrañables.

Los amigos de la Accademia dei Filodrammatici de Milán se consideran muy afor-

tunados de haber podido compartir un poco su trabajo y su amor por la escuela y por el teatro.

ANTONIA E. DONELLA

Saludo la memoria de Jaume Melendres, melancólico compañero de teatro, teórico de primera magnitud y de fina ironía.

ZEBBA DAL FARRA, Universidad
de São Paulo

Te imagino viendo por un agujero la vida que se ha montado aquí en tu honor, y me imagino cómo te estás partiendo el culo de risa; los que te conocíamos mínimamente sabemos lo poco acostumbrado que estabas a estos, digamos, «acontecimientos». Aun así, estaremos de acuerdo, en que momentos como éste sirven para dar todavía más valor, si cabe, a ciertos pensamientos. Estoy seguro de que allí donde estés, también continuarás luchando. Desde aquí, muchos seguiremos también con la lucha que nos animaste a iniciar entonces y a continuar ahora y mañana con perseverancia. En cada batalla ganada pensaremos en ti, y en todos aquellos que, como tú, todavía creemos en la fuerza del Arte y las emociones. Va por ti Jaume...

JORDI FONDEVILA

Era un sabio extraordinario y un maestro ejemplar. Cuando me atreví a pedirle si estaría dispuesto a formar parte del equipo de dirección del Institut del Teatre, interferiré en la progresiva retirada que estaba llevando a cabo. Pero dijo que sí. I ví como, en sus ojos, brillaba una antigua y joven luz. Fue una valiosa ayuda, porque su exigencia crítica aportaba siempre nuevas perspectivas y porque su toque socarrón ponía en su lugar los excesos de fe. Fue en ese período cuando completó su legado intelectual, con su "Teoría Dramàtica", y cuando dio vida a algunos artilugios valiosos que seguirán por mucho tiempo entre nosotros, como "Scànnner", el foro internacional de la investigación sobre la práctica escénica.

Siempre fue fiel a si mismo y sostuvo un

sólido y sufrido compromiso de coherencia intelectual y moral; así como una idea generosa y exigente de Cataluña y de las causas emancipadoras de los humanos. Lo pagó caro, hasta devenir un resistente. Ni la adversidad más dura ni el halago más placentero jamás pudieron doblegarlo.

JORDI FONT, Director general
del Institut del Teatre

De Jaume, tengo un recuerdo precioso: unía a la generosidad del intelectual nato, la perspicacia y el gusto por la especulación. Guardo, precioso, el recuerdo de su bondad y de su amistad. Te ruego que transmitas a la familia, a sus estudiantes que adoraba y a los colegas mi pésame.

Gracias

MARCELLO GALLUCCO

La fuerza de tu combate por quebrantar la ignorancia, tu tranquila certeza política, tu potente gusto por la fraternidad, tu humildad discreta y tu mirada burlona captaban inmediatamente la adhesión. Eras un hombre, ¡derecho!

ALAN GARLAN

Socarrón, brillante, imprevisible, sabio y expeditivo, escogías a los amigos pero te acomodabas bien a los rivales si eran capaces de sostener el reto. Un personaje irrepetible, y eso no se puede decir de tantos como creemos.

GUILLEM-JORDI GRAELLS

Como Director de Serveis Culturals luchó, contra viento y marea, para recuperar el protagonismo que el IT había tenido en el mapa editorial de nuestro país durante la década de los ochenta. De clara visión europeísta, Jaume fue uno de los impulsores del proyecto “École des écoles”. En este marco fue el ideólogo de la plataforma SCANNER, una respuesta a la necesidad de muchas escuelas de plantear, en el contexto del nuevo Espacio Europeo de Enseñanza Superior, un debate en profundidad sobre el carácter de la investigación ligada a la creación es-

cénica. Es ésta una herencia que Jaume también nos deja, que tenía la responsabilidad de promover pero que ahora, nosotros, sin él, tenemos el compromiso de continuar.

PEPELÚ GUARDIOLA, director de la ESAD

Lo que callábamos es lo que llegaremos a decir callándolo.

CARLES HAC MOR

«Parece mentira la ilusión que hace que te digan: Gracias por haber escrito este libro» [*La teoria dramàtica*], me dijo Jaume, atravesando el hall del Institut.

ANNA PEDREIRA

Si tuviera que resumir con una sola palabra mi recuerdo del trato personal con Jaume, haría referencia a su *cordialidad*. Si me permitieran dos términos para hacer referencia a sus escritos, éstos serían *ironía* y *precisión*. Y si tuviera que utilizar una única palabra para el Jaume privado y el Jaume público, ésta sería *lucidez*.

EDUARDO PÉREZ-RASILLA BAYO,
Universidad Carlos III de Madrid

Siempre lo he recordado como una persona solvente en el mundo de la literatura y en el marco de aquel PSUC que creía, entonces, en el valor de todas las expresiones artísticas. Baixllobregatense, de Martorell –o sea, del puente del diablo–, nació otro 18 de julio y murió poco antes de otro 20-N. Un recuerdo especial para *Defensa índia de rei*, que me entusiasmó. Sobrino del canónigo tarraconense Miquel Melendres, bajito y gordo, que había perpetrado *L'esposa de l'anyell (L'Esglesiada)*, siempre creí que el sobrino, persona de izquierdas, fue mal visto por el canónigo, de quien el falangista Fontana había dicho: «de la poderosa familia de los Melendres, listo, mediante, místico, falso, debe tratarse con agasajo pues es una gloria local, literato e intelectual».

IGNASI RIERA

Intentaré hacerte un homenaje cada vez que suba a un escenario, intentando aplicar todo lo que me enseñaste y tratando de hacer teatro con tanto cuidado y tanto amor como tú lo hacías. ¡Hasta la vista, maestro! Espero que allí donde estés haya muchas Claudia Cardinale.

AGNÈS ROMEU

Querido Maestro: sin que nunca hayas pretendido hacerlo, me has regalado la pasión por los clásicos, la constante inquietud por saber más, tu confianza ciega en mis aptitudes actorales, e infinitas dosis de generosidad. Son tantos recuerdos y agradecimientos desde tantas vertientes, que me has dejado muy llena. Te echo de menos.

ANNA SABATÉ

La virtud calidoscópica del ser humano sólo aparece de vez en cuando, sometidos como estamos a las especializaciones unidireccionales, y se ofrece a nuestra mirada como un estímulo para conseguir maravillas. Agradezco a Jaume haberlo tenido al lado y que, dándome la mano como quien no quiere la cosa, me haya hecho descubrir mundos diversos escondidos en el arte escénico, que no están lejos del devenir personal.

En el estudio de casa, lo tengo ante mí cada día en forma de dos libros que me sirven de guía, y, a su lado, tengo una figura de un bufón para que me recuerde su aguda ironía burlona y para aprender a distanciarme de las afirmaciones demasiado categóricas y la ridiculez de los propios actos. ¡Gracias!

JOAN SAGALÉS

«La vida es peligrosa, amigo mío. Si no lo fuera, no valdría la pena vivirla.» Oscar Wilde, *Un marido ideal*.

JORDI SALA LLEAL

No tuve la suerte de compartir mucho tiempo con Jaume, pero en este poco tiempo me cautivó la honestidad que transmitían sus actos, su mirada, la calma de su saber estar y la cautela de hombre ilustrado con que disimulaba la propia sabiduría. Al reencontrarlo nuevamente como librero melómano en la intimidad de la pantalla, el recuerdo de su cuerpo se me hace presente y, con él, la imaginación de un abrazo entrañable a alguien que me habría gustado tener, y que ahora tendré para siempre, como amigo.

JOSÉ A. SÁNCHEZ

Las amargas lágrimas de Petra von Kant, el whisky, las mujeres, el *yes, peut-être*, Marguerite Duras, 3180765, la plaza Villa de Madrid, los guiones en el Institut, las oportunidades, *Un mar dins del calaix*, *El jardí de les dones*, Spei, los cincuenta años en Gràcia-Manhattan, el vino no bebido, *La nit més freda*, la lección inaugural de Moiet, la clase de dirección de actores, y el SILENCIO... después, mis amargas lágrimas y... la memoria.

TERESA VILARDELL

Jaume, echo de menos tu sabiduría, echo de menos tu sencillez, echo de menos tu sonrisa que venía de tan lejos y que me dejaba entrever las lagunas que hay en este cielo de plomo que pesa encima nuestro.

ANDREAS WIRTH



Editorial

Alex Broch

Issue 37 of *Estudis Escènics* commemorates the memory of Jaume Melendres' work and personality and it can do so because, as Head of Cultural Services of the Institut del Teatre, he encouraged and put much effort into taking the publication to its new phase when, directed for the first few years by Joan Casas, it became once again the academic magazine of the Institut del Teatre. This new lease of life also owes to and is fruit of Jaume Melendres' identification of its need, his vision and his determination.

As we close this issue by writing its editorial we are convinced that Jaume Melendres would have liked to have read and known many of the things that it discusses and we lament that our academic and professional community often fails to communicate with its most significant representatives during their lifetime. Knowing this only helps those who are still alive and our only consolation is that of being able to illuminate, with all that we have managed to construct while putting together this issue of *Estudis Escènics*, the memory of those who have left us. In this particular case, this applies to the prolific contribution and work of Jaume Melendres.

A personality, be it average or complex, cannot be apprehended at a glance and neither can Jaume Melendres'. This is the reason why we are aware that we are at the beginning of a process of discovery which will unveil the direction and itinerary followed by Jaume Melendres in his long professional life. Here we are offering a poly-hydric vision of Jaume Melendres but we are also aware that not all the sides have been enlightened equally and that it is quite possible and most likely that some have not been illuminated at all and that there are paths which will remain to be explored in the future.

We have guided our gaze towards five as-



pects which will help us build his configuration. They have been presented in alphabetical order as have the authors of the articles (critics and theorists, educationalists and translators) in each subsection of the internal structure. We believe that the addition of these five aspects gets us closer to Jaume Melendres' diversity, richness and complexity. As we have said, we are sure that we have not covered the whole journey but we would like to believe that at least we have started it off in the right direction.



Jaume Melendres was a playwright and as such he constitutes a specific chapter in the history of our recent theatre. As stated by Pere Riera, his piece follows Melendres' developmental process and updates its points of reference which many readers and spectators still believed to be anchored in the first dramaturgy he developed in the 60s and 70s –the moment when Melendres arrived in the cultural and intellectual scene of the country. However, as an author, it is becoming obvious that he is a wider and unusually complex character as his creative voice was carried on into several other genres. Feliu Formosa reminds us of the first Melendres, the poet, as an author in search of his own voice, while Àlex Broch places us before the narrative complexity of the author of a “brief but not minor” oeuvre elaborated in a highly personal fashion in terms of narrative construction for the benefit of capturing what are in fact highly convoluted and difficult interpersonal relationships.

The sections addressing the critical and theoretical aspects of his personality represent an important contribution to the overall weight of this special number of *Estudis Escènics*. The presence and strength of his intellectual persona dominated his final years and still do so today and are, without a doubt, the fruit of a whole life's work devoted to reflecting upon the theatrical fact with unquestionable logic. There are au-

thors whose contribution is linked to specific titles which best explain both their work and the interests that have made it into what it is. Jaume Melendres is the author of *La teoria dramàtica*: the only existing history of Catalan dramaturgy and a work of reference which, due to its cumulative knowledge, dignifies both its author and the culture to which it belongs. Joan Casas introduces us to the particularities of the critical exercise in which Melendres engages and to its weight and role, especially in the pages of *TeleleXprés*, from where he created and projected his personal opinion during the difficult late years of the dictatorship and beginning of the transition to democracy –a critical contribution which earns him a place as a clear and precise witness of the moment. In his text, Jordi Coca initiates the first of various reflections and approximations to the main and highly important critical oeuvre of Jaume Melendres: his dramatic theory. With a close and critical reading, he introduces us to some precise observations such as the recognition of his formulations and the interpretative discourse constructed by Melendres, which in turn and logically become part of the intellectual debate that a work such as *La teoria dramàtica* brings to the fore. Enric Gallén highlights the role that Melendres played in one of the essential debates in Catalan theatre in the nineteen-seventies, referring specifically to two attitudes which, from a critical, and doubtlessly also an ideological perspective, divided the theatrical profession into two opposing factions: the defenders and detractors of either the author-based theatre or the collective creation. Jaume Mascaró, who was responsible for presenting *La teoria dramàtica* at its official launch on 14th June 2007, explained how Melendres formulated that mutually-excluding presentation and also outlined what *La teoria dramàtica* is and what it is not with an exercise which reconstructed and defined the gaze (more of a director than a playwright or actor) which oriented Melendres in the writing of his *Magnus*

opus, and reminded us that the most quoted authors in the book are Shakespeare, Aristotle and Diderot. Maite Pasqual mentions how the structure of *La teoria dramàtica* maps that of a three-act play with its own didactic scenes and situations. She describes and analyzes the order and composition of each act with what amounts to an analysis of the evolution of the “journey through theatrical thought”, which not only is the subtitle of the work but the very essence that inspired the author in his writing of his book (which is logically open ended). Roberto Scarpa tells us how he met Jaume Melendres and elaborates on the bond and relationship that developed between them in San Miniato. He makes special mention to the Master class that Melendres gave in San Miniato in the Summer of 2007, when he described his memories and the metaphor of the trains at Empoli station, ‘On Isms: Isms and the Electric Train of Empoli’, which we now know was also used as opening speech of the Official Inter-University Theatre Study Masters Programme at the Universitat Autònoma de Bellaterra in the academic year 2009/2010. This text has also become his last publication. As an addition to the activities undertaken in San Miniato, Giulia Puceti, a student and actress, describes her own experience with Melendres’ methods, ways and attitudes when working with and directing actors.

Joan Castells presents and studies Jaume Melendres as stage director and scenographer. Castells remembers that in this facet his work was much more extensive in terms of theatrical pedagogy than in strictly professional stages and follows the reasons underlying this predilection for a certain type of work in which the play with paradox is not accidental. He gets into the thought that orientates his work as director and gives examples, quoting Melendres himself, to analyse his take on a work like *The Importance of Being Earnest* by Oscar Wilde, which he staged three times in seventeen years. The article ends with a useful

summary of the repertoire directed by Jaume Melendres.

Genoveva Pellicer and Ramon Simó study Jaume Melendres as an educationalist, that is, as Professor at the Institut del Teatre. Genoveva Pellicer explains how after being a student of his, she co-lectured with Jaume Melendres on the ‘Directing course’ for ten years. This allows her to display and analyze Melendres’ work from the inside in terms of pedagogical actions and orientating principles. Thus, she can outline his rules, strategies, precisions –terminological, for instance- stimuli, potentialities and identify his preferred elements to be included in the classes in order to help students/actors to construct and act out the characters assigned to them. Ramon Simó delves into the dark folds he intuitively is hidden behind one of Melendres’ last works, *El parc d’atraccions d’Helena Karsunkel*, and links it to the relationship established and displayed in the work between the psychoanalytical doctor Helena Katsunkel and her pupil Estefania. Simó not only ventures several interpretations of the meaning of the doctor’s name, Katsunkel, but also unravels what could be regarded as an example of transference into the character’s behaviour, attitude and pedagogical relationship with her pupil, reaching the conclusion that as an educationalist Melendres intended that his students should learn to be “free in the exercise of their job”.

Jordi Sala concentrates on another aspect, that of him as a translator, which should not be overlooked when configuring the personality of the man of the Theatre that Melendres was because in his translations and in his relationship with and choice of works we can also find clues and pointers to help us understand and get to know better his intellectual and dramatic interests. In the early seventies, Melendres develops his professional skill as a translator of sociological and economic topics which will later veer towards drama theory until he reaches his most important translation (almost as seminal as the writing of his *Teo-*

ria dramàtica), that is, Patrice Pavis' *Theatre Dictionary* (1998). As for the dramatic pieces themselves, Sala provides a useful list of all the translations Melendres did between 1972 and 2009 and, more importantly, interprets the reasons and significance of his consistency in the choice of authors and plays. His final conclusion is clear: his translations alone would already grant Jaume Melendres top place in the history of our theatre.



Right from the start, the institution that makes the magazine *Estudis Escènics* possible, the Institut del Teatre of the Diputació de Barcelona, and all of those whom from our own areas of responsibility have the commitment of bringing it to fruition knew and accepted that the special issue we dedicated to Jaume Melendres could neither be a hagiographic number nor a collection of memories and expressions of friendship. We knew then and we do now that the best way of vindicating our friend and colleague was, as always, through the study, analysis and promotion of his work. This is what will dignify him and place him most accurately in everyone's memory. This is what we intended and what we hope to have achieved here.

However, friendship and professional respect towards the personality of Jaume Melendres also involve sad feelings and sorrows that we cannot and should not repress. This is why the final part of the issue holds special meaning. Patrice Pavis, with deeply-felt and sincere words, has wanted to offer a text in memory of him as a friend whom he first met as the translator of his *Theatre Dictionary* into Spanish. Pavis has offered a few words remembering their relationship which was unfortunately cut short and never reached the depth the both wished, and contributes a text on theatre today and the theatre of today as testimony to his belief that past and present have the same value. On the other hand, he has also spoken

about interculturality in the world of theatre, the national identity crisis, and decentralization and global theatre -ideas and concepts which would not have been at odds with Jaume Melendres' human, social and political thought.

On the afternoon of 10th may 2010 and with the title 10.5.10. *En record de Jaume Melendres*, Joan Castells directed a remembrance session at the Institut del Teatre in Barcelona to commemorate the teaching work that he had done over several decades. Members of staff, students and friends gathered to pay tribute to the absent friend. During the celebration several brief texts were read reproducing memories and a glossary of events which linked all those present to Jaume Melendres. All those interventions (more than twenty-five) are now included in the section entitled *Ventall Melendres*.

At the beginning of this editorial we stated that in this issue we have not covered all the means of access into the understanding of Jaume Melendres' work, but that we believed that we had started it off in the right direction. In that sense and following the trend developed in the last few issues of the new phase of *Estudis Escènics*, the help and support offered by the centre de Documentació and the Museu de les Arts Escèniques (MAE) of the Institut del Teatre have been relentless and immensely valuable. In this issue of homage to Jaume Melendres the Museu de les Arts Escèniques (MAE), represented by Teresa González, has contributed a "Bibliographical handbook" listing Jaume Melendres' work which will allow readers to increase their knowledge and study and thus facilitate the journey that this issue of *Estudis Escènics* starts and wants to leave open. The information provided is so vast that we can only offer a synthesis of the available materials but it also directs us to the electronic address where they can be fully accessed. From now on this will become essential information for anyone wanting to address any aspect of the study of the personality and work of any part of Jaume Melendres' life.

The article by Roberto Scarpa included in this issue reminds us of the words pronounced by Jaume Melendres in San Miniato: 'Convinced that death does not represent a frontier, I believe it reasonable to undertake a voyage through time in search

of conspiratorial thought'. These are his words and the best way of marking the end of issue 37 of *Estudis Escènics* in his honour. Like him, we too are convinced that intellectual complicities with an author outlive his natural life.



Convençut que la mort no representa cap frontera, em sembla raonable emprendre un viatge pel temps a la recerca d'un pensament còmplice.

JAUME MELENDRES





ESTUDIS ESCÈNICS  **Butlleta de subscripció**

NOM	NIF
COGNOMS/INSTITUCIÓ	
ADREÇA	
POBLACIÓ/CP	
PROVÍNCIA/PAÍS	
PROFESSIÓ	
TELÈFON	E-MAIL

Desitjo subscriure'm a un any natural (2 números l'any) als quaderns de l'Institut del Teatre ESTUDIS ESCÈNICS (preu de 24€, incloses les despeses d'enviament)

Data: Signatura:

Domiciliació bancària

TITULAR
DNI/NIF/SIRET/VAT
BANC/CAIXA D'ESTALVIS
COMpte CORRENT/ESTALVIS (20 dígits)
AGÈNCIA
ADREÇA/POBLACIÓ/CP

Data: Signatura:

Un cop omplerta la butlleta amb totes les dades, envieu-la a

ESTUDIS ESCÈNICS - INSTITUT DEL TEATRE | Pl. Margarida Xirgu s/n | 08004 Barcelona | Tel +34 (9)3 227 39 00 (ext. 267)

NOMBRE	NIF
APELLIDOS/INSTITUCIÓN	
DIRECCIÓN	
POBLACIÓN/CP	
PROVINCIA/PAÍS	
PROFESIÓN	
TELÉFONO	E-MAIL

Deseo suscribirme durante un año natural (2 números por año) a los cuadernos del Institut del Teatre ESTUDIS ESCÈNICs (precio de 24 €, con los gastos de envío incluidos)

Fecha: Firma:

Domiciliación bancaria

TITULAR
DNI/NIF/SIRET/VAT
BANCO/CAJA DE AHORROS
Nº DE CUENTA CORRIENTE/AHORROS (20 dígitos)
AGENCIA
DIRECCIÓN/POBLACIÓN/CP

Fecha: Firma:

Una vez relleno el boletín de suscripción, enviarlo a:

ESTUDIS ESCÈNICs - INSTITUT DEL TEATRE | Pl. Margarida Xirgu s/n | 08004 Barcelona | Tel +34 (9)3 227 39 00 (ext. 267)

