

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. Parallogismes 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-COMPREENSIVA 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.