

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 dramática.

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. Respalda 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 Romea.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 aco-taciones: 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 Berçoñó, 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 divisivo 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. 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-