

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*.<sup>1</sup> 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*,<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Melendres no busca ningún planteamiento estrictamente académico y más bien parte de las propuestas de Monique Borie<sup>4</sup> y Jean-Jacques Roubine<sup>5</sup> –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*).<sup>6</sup>

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 Mascaró. 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. Escrits teòrics, núm. 11.

2. Jaume MELENDRES (2000): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, col. Escrits 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 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,<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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 acostumbran a premiar obras «literarias». Quizás no sea culpa de los jurados, sino de los concursantes, los cuales, en el mejor de los casos, tienen un concepto puramente teórico del teatro. El teatro no nace en el escritorio, sino en el escenario. Encuentro muy acertada la idea que ha lanzado Frederic Roda sobre unirse un grupo con un autor; es una tarea importante que entra en la noción de trabajo experimental y de cámara. Yo sugeriría incluso que en lugar de trabajar un grupo con un autor, sea el autor el que trabaje en un grupo. Es imposible que salgan autores sin haber grupos que hagan teatro. La actividad teatral hará nacer los autores.<sup>3</sup>