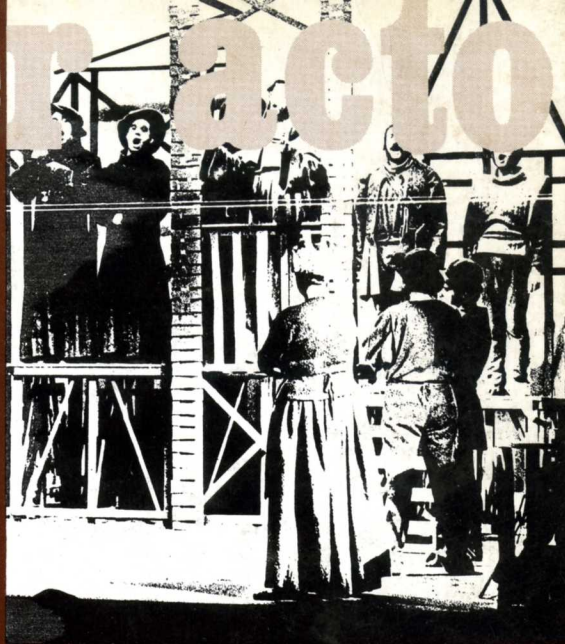


primer acto

**DOS AUTO-
RES CATALA-
NES: TEIXID-
OR Y MELE-
NDRES**



defensa india de rey *de*
Melendres

primer acto

n.º 133 Junio 1971

SUMARIO

ASI VA 4 P. A.

TEATRO CATALAN

Dos autores catalanes	6	P. A.
Barcelona ¿fin de la abulia teatral?	8	Domenech Font.
Esencia de una nueva generaci3n	17	R. Salvat.
Dos espectáculos	19	J. Monle3n.

1.—JORDI TEIXIDOR:

Biografia y obra	23	
Divertir, comprender	24	J. Teixidor.
Entrevista	26	J. M.

2.—JAUME MELENDRES:

Datos biográficos	34	
Por un teatro crítico	34	J. Melendres.
Entrevista	38	J. M.
Acerea del monje de «Defensa india...»	45	R. Salvat.
«DEFENSA INDIA DE REY»	49	J. Melendres.

CRONICAS Y CRITICA

PARIS: RESUMEN DEL AÑO ESCENICO	66	J. Corrales Egea.
LONDRES: EL TRIUNFO DE GENET Y PINTER	72	Vicente Soto.

Portada: «El retaule del flautista», de Jordi Teixidor,
en el teatro Capsa de Barcelona

Dep. Legal: M. 4.930-1959.

Director:

Santiago de las Heras Andrés.

Confecci3n:

J. A. Laiz.

Administrador:

Emilio Alvarez Frias.

Redacci3n en Barcelona:

Ricardo Salvat.

Imprime:

Aldus, S. A. Castell3, 120.

REDACCION Y ADMINISTRACION:

Velázquez, 138. Teléfono 262 81 25.
MADRID-6

SUSCRIPCIONES

España:

Bianual 900,—ptas.
Anual 500,— »
Semestral 275,— »

Portugal:

12 números, 600 pesetas ó 250 escudos.

América del Sur y Centroamérica:

12 números, 750 pesetas u 11 dólares
U. S. A.

Otros países:

12 números, 900 pesetas ó 13 dólares
U. S. A.

Pagos por tal3n (cheque bancario).

SE PUBLICA TODOS LOS MESES

PRIMER ACTO no se solidariza necesariamente con los criterios y puntos de vista expuestos en los articulos firmados que publica, cuya responsabilidad corresponde a sus autores.

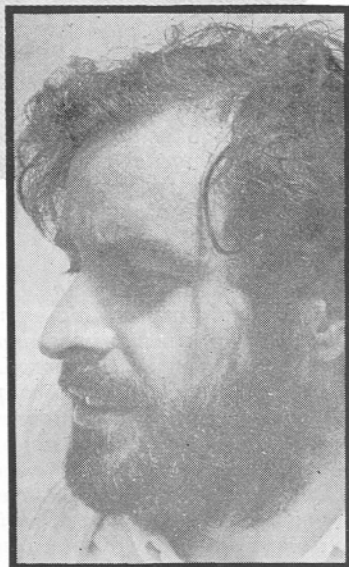
Edita: Primer Acto, S. A.

Direcci3n General: José Monle3n

2

JAUUME MELENDRES

Por un Teatro Crítico



DATOS BIBLIOGRAFICOS

Nacido en 1941 en Martorell (Barcelona). Residente en Barcelona desde 1943.

Bachillerato de ciencias. Ingresó en la Facultad de Ciencias Económicas de Barcelona en el curso 1959-60. Fin de carrera en febrero de 1965.

Residente en París desde 1965 a 1970, trabajando como economista y realizando estudios en l'Ecole Pratique des Hautes Etudes y en el Institut de Statistique de la Universidad de París.

En 1967, publicación del libro de poemas "La doble espera

de l'aigua i tu", premio Salvat Papasseit 1964.

En 1966, premio Josep M.^a de Sagarra por la obra "Defensa india de rei".

En 1970, premio Josep Aladern por la obra "Meridians i paral.lels".

En 1971 colabora en "Rebomboni", escrita en colectivo por el grupo "Camaleón".

CREO que cuando se ofrece a un hombre de teatro la ocasión de expresarse en una forma que no es la suya habitual, se le está pidiendo, implícitamente, que reflexione en público sobre las posibilidades de un nuevo teatro. Creo también que sólo esta posibilidad de un teatro radicalmente distinto justifica la continuación de los esfuerzos que, a pesar de todo, se siguen consagrando a la actividad dramática. De hecho, cualquiera de estos esfuerzos debería ser juzgado no por aplicación de normas culturales más o menos consagradas y admitidas, si-

no desde el punto de vista de su capacidad de aportar elementos válidos para la edificación de esta cosa vaga, perfectamente desconocida y tal vez utópica que es un teatro viable hoy.

● *División del trabajo, nuevo teatro*

PARECE evidente, ya, que todo cambio verdaderamente importante en lo teatral está condicionado a cambios más amplios y generales. Dejando a parte la espinosa cuestión de si el teatro puede o no contribuir a un proceso que rebasa en mucho su ámbito, debemos ver si hay, en su interior mismo, posibilidades de cambio contradictorias con la situación general —pero viables.

No logro convencerme de que un texto dramático encierre un verdadero potencial de cambio. En otras palabras, hay que esperar muy poco de los autores de teatro que siguen la línea ortodoxa, de todos los que nos definimos como autores dramáticos. Tal vez alguno de entre nosotros alcance, vivo o muerto, el privilegio de la genialidad y consiga polarizar a las masas y hacer la fortuna de un empresario, pero esta genialidad literario-dramática no logrará afectar el proceso que conduce, hoy por hoy, al espectáculo teatral. Y es este proceso el que condiciona nuestros productos, del mismo modo que los modelos de automóviles ostentan una coherencia evidente con la red de relaciones que definen su producción. Porque, en todo caso, el teatro verdaderamente revolucionario no es el que se limita a

utilizar técnicas de “agit-prop” sino el que busca en su propio proceso de producción una ruptura creadora respecto a las formas heredadas.

Y la esencia misma de este proceso es una cierta división del trabajo que, al igual que toda división, apunta no sólo al logro de una mayor productividad sino, sobre todo, a un determinado reparto de los beneficios. Hablar de beneficios en materia de teatro es, desde luego, absurdo si se toma la expresión en su sentido crematístico. No hay que olvidar que existe otro tipo de beneficios menos visibles, pero igualmente repartidos, y que su consecución está en la base de los actos que se consideran creadores.

Pero no es éste el inconveniente mayor de la actual división del trabajo dramático, por la cual autor, director, actores y técnicos tienen asignadas tareas específicas e independientes. El verdadero problema reside en que este estado de cosas imposibilita todo intento de conseguir un teatro realmente crítico, es decir, un teatro realmente creador.

Este concepto de teatro crítico no tiene ninguna novedad, pero ha sido utilizado casi siempre al amparo de la vieja distinción entre fondo y forma, y atribuyéndolo únicamente al fondo. Sin embargo, la actitud crítica o es total o no es. Fondo y forma son una misma cosa, existe una unidad llamada espectáculo y es a esa unidad a la que hay que referirse. Y esta crítica totalizante, para serlo, debe darse en todos los elementos que participan en el trabajo escénico y no tan sólo en uno de ellos —autor o director. La actitud crítica es indivisible.

● *Teatro crítico, autóctono e independiente*

N pretendo demostrar aquí ninguna superioridad absoluta del teatro crítico sobre otros tipos posibles de teatro, sino afirmar que es éste el teatro necesario al contexto histórico en que vivimos. Ignoro si será o no el teatro del futuro. De este futuro no sabemos nada y, por otra parte, creo que nuestra única razón de trabajar reside en el presente.

Nadie confundirá, ya, “teatro crítico” con un teatro que pretenda hacer crítica social o crítica política, porque la referencia brechtiana es perfectamente clara. Tal referencia tiene la ventaja de dejar bien sentado que el que la hace cree que el teatro puede definirse en pro o en contra de las formas sociales vigentes, pero en ningún caso puede quedar al margen de esta sociedad, en ningún caso puede estar exento de manchas de historia.

Sólo una actitud crítica global puede conducir a la formación de un teatro autóctono e independiente. Estos adjetivos no encierran ninguna pretensión patriótica, ningún deseo aislacionista. Un teatro autóctono es un teatro coherente con la situación en que se inscribe, un teatro que hunde su raíz en la sociedad que lo promueve. Un teatro independiente es el que rechaza a todos los niveles —y sobre todo al nivel cultural— los esquemas coloniales; es decir, un teatro sin complejos de inferioridad respecto a otros teatros. Me parece básico acabar con este mito de los retrasos frente a otras dramaturgias, este mito que se fundamenta en la creencia en un ciclo cultural no sólo inevitable, sino incluso

deseable. Este andamiaje del ciclo cultural es una extraordinaria construcción moral en tanto que implica la existencia de un modelo en relación al cual todo queda situado y juzgado. Aplicando este modelo, pero sólo en este caso, parece justo hablar de esta tarea urgente: quemar etapas, pasar a gran velocidad por corrientes y tendencias a fin de colmar en seguida un abismo, un retraso, una vergüenza, como si para llegar a un teatro de nuestros días fuera necesario, en España, por ejemplo, atravesar Ionesco o vivir el Living. No significa esto que tal o cual forma dramática, tal o cual experiencia surgida en un país económica y culturalmente avanzado sea demasiado inteligente, demasiado atrevida para un pobre país como éste. Significa que puede no ajustarse al momento histórico que vive nuestra dramaturgia, y este momento histórico no es el dato preciso de su capacidad técnica o artística, no es el espesor de su bagaje dramático y la resultante por suma de su "estar al día": se trata, concretamente, de estar al día con la sociedad en que se mueve, de responder a sus exigencias *positivas*, al impulso de sus elementos más móviles.

Cuando se adopta el esquema colonial, se copia y se copia mal. Véase la moda Grotowski, del que se están importando las técnicas y lo que podríamos llamar su estética (es decir, sus técnicas), olvidando que lo más importante que ha hecho Grotowski es aplicar —y tal vez descubrir— nuevas relaciones, no sólo entre la escena y el patio de butacas sino fundamentalmente el interior del trabajo de creación escénica. (Por eso, salvo error u omisión, el único verdadero grotowskiano es Eugenio Barba, el

único que ha ido al fondo de las cosas y se ha esforzado en reconstituir esas relaciones nuevas.)

Me parece evidente que si en España podemos pasarnos de ciertas cosas, hay otras, en cambio, que nos son absolutamente necesarias: aquéllas que —repite— ostentan una coherencia con la situación histórica en que vivimos. Esto es, desde luego, difícil de demostrar. Me limitaré a citar mi experiencia personal, que es una experiencia de reinención del expresionismo: escribí mis primeras obras, de clara filiación expresionista, ignorando por completo no sólo la existencia de esta etiqueta sino, sobre todo, la de su contenido, es decir, sin haber soportado influencias directas. Este fenómeno de la reinención involuntaria debe ser bastante corriente y ello me ha llevado a plantearme el porqué en un momento dado y en un sistema cultural concreto aparecen corrientes de pensamiento existentes en otros lugares (y sus adecuadas formas de expresión) sin que existan las condiciones objetivas (en materia de información) ni las condiciones subjetivas (en materia de voluntad individual) que lo justifiquen.

Según mi hipótesis, que goza al menos de la solidez que le confiere el basar en ella la justificación de mi dramaturgia, la adopción de los métodos expresionistas significa un intento —entre otros posibles y contemporáneos— de oponerse, desde la actividad dramática, a la situación que resumiré con mucho esquema y brevedad. Es aquélla que necesita, para perpetuarse, una "cultura" que no es sino creación y transmisión de ideas e imágenes morales; una "cultura" que tiene, como

Academia, el ministerio de censuras (esa institución tan contradictoria con la del libre mercado y, sin embargo, tan sólidamente unida a ella); que tiene, como norma, la verdad verticalizada y única; como objetivo, la desintegración individual y colectiva del hombre so pretexto de una integración suprahumana; como método, la formación en el espectador de reflejos paulovnicos, la producción de una visión del mundo en cómoda (de cómoda: mueble con cajones para todo, cajón del sentimiento, del miedo, de la risa); y, como base productiva, la división del trabajo creador.

● *Los elementos
fundamentales de un
teatro crítico*

UN teatro crítico pretende, en primer lugar, divertir. Sobre esta función del arte dramático todos, incluso los más plomizos y los más metafísicos, están de acuerdo. Pero este consenso general hace olvidar a menudo que divertirse tiene un carácter histórico muy preciso, que la risa —conjugación extrema del verbo "divertirse"— sólo tiene sentido en un sistema concreto de referencias. No hay acciones risibles en sí y por sí. Ni siquiera este acto tan cómico como es caerse lleva en su plenitud un gramo de sal. Sólo nos divertimos por contraste, sólo nos divertimos cuando se produce un desliz, un "glissement" de sentido, una distancia entre la significación interna de un acto y su percepción externa.

He escrito intencionalmente la palabra distancia a propósito

de la diversión a fin de romper, superar un malentendido corriente: el que utiliza el término distanciamiento sólo para referirse al segundo objetivo del teatro crítico, el que Brecht, ambigüamente, ha llamado "instrucción". Ante este término, los portadores de teatro eterno rompen en risas estridentes y se repliegan en la apoteosis de sublimes ballets de almas y, adrede, confunden instrucción y adoctrinamiento, ignorando tal vez que el único remedio contra el adoctrinamiento es la actitud crítica, la actitud que permite ver la aventura humana en toda su dimensión histórica, en toda su provisionalidad, en toda su necesidad en tanto que presente pero en toda su dinamicidad en tanto que aborda un futuro. Lo que Brecht denomina "instrucción" se reduce a presentar el mundo, o la parcela de mundo que sube a escena, como algo que no va "de soi", como algo que tiene sus causas y sus consecuencias; consiste en sustituir el mito "lo natural" por lo que tal vez pueda convertirse en otro mito (pero todavía no): lo social.

Sólo desde esta perspectiva de ruptura con lo natural tiene interés la "innovación formal": en la medida en que esa innovación introduce una distancia respecto a las convenciones formales admitidas y, restituyéndolas a su dimensión histórica, evita que se conviertan en el instrumento de una moral, en el espejo de una "normalidad", en el catalizador de unos reflejos en el espectador. (Busco un ejemplo y no encuentro nada mejor que el caso de la música llamada "romántica", que

debió ser al principio una simple convención, un "private joke", convertida por obra y gracia del cine americano en un recurso provocador de automatismos.) Un teatro crítico busca a cada instante la ruptura de las convenciones a todos los niveles. A través de una praxis en lo específicamente escénico, utilizando no cualquier estética sino aquella que permita crear la distancia necesaria a la recepción crítica de los hechos presentados. Digamos que el teatro crítico se hace pictórico en tanto que crea perspectivas.

Así, el primer objetivo del teatro brechtiano es destruir el mito de Brecht, acabar en seguida con la utilización de sus recursos de distanciamiento —que son casi siempre mecánicos. (Por mi parte, creo en la posibilidad de evitar la identificación introduciendo la distancia en el interior de la misma estructura dramática, en la concepción de los personajes, de modo que toda identificación tenga la forma de un "boomerang", es decir, se vuelva contra el espectador al poner de manifiesto las contradicciones que él mismo sustenta: es, si se quiere, la misma técnica que utilizan las novelas policíacas, en las que se dan continuamente datos en un sentido y luego en sentido contrario, de tal manera que el lector sabe de antemano que debe evitar toda adhesión —porque siempre es prematura, toda vez que el bueno puede resultar el malo y viceversa—, sin que este esfuerzo por comprender, esa actividad de análisis y ese situarse a cada instante en la perspectiva o síntesis le reste un ápice de placer.)

Este es el sentido de mi trabajo actual, pero sus resultados serán parciales siempre que no se halle integrado a un trabajo llevado a cabo en un contexto más amplio, un contexto que rompa con las formas presentes de producción del espectáculo para inventar otras nuevas.

Jaume MELENDRES

