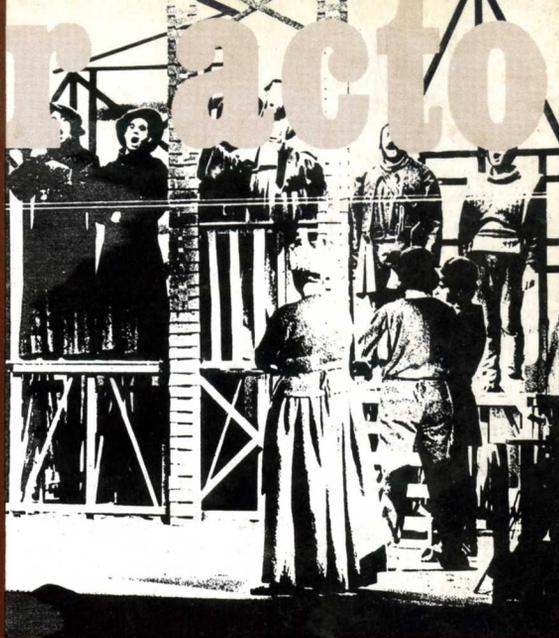


# primer acto

**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



# Coloquio con diversos autores

No puede ignorarse la existencia en tierras catalanas de una gran pleyade de autores teatrales. En los últimos treinta años, hombres dedicados preferentemente a la narrativa, han dejado constancia de su actividad dentro del teatro. Y posiblemente haya sido la imposibilidad de estreno, el hecho por el que han dejado de escribir teatro en provecho de un mayor apoyo hacia otras fuentes literarias. Tanto Espriu, como Villalonga y Joan Oliver, por citar la triada más antigua y a la vez la más representativa, nos han dejado algunas —pocas— obras escénicas y han abandonado el teatro; sus obras, extraordinariamente valiosas —remito al lector a los ejemplos representados en un escenario: *Ronda de mort a Sineira* y *Primera historia d'Esther*; *Mort de Dama* y *Desbarats*; *Cambrera nova*, *Alló que tal vegada esdevingué* y *l'Africa tenebrosa*— representan, sin lugar a dudas, un punto culminante de la narrativa escénica catalana. Igualmente los casos más cercanos a nosotros de Manuel de Pedrolo, Vidal Alcover y M.<sup>a</sup> Aurelia Campmany pueden ilustrar estos hechos. Todos y cada uno de estos autores merecen un comentario amplio y separado de la actual coyuntura teatral, más por el hecho de ser poetas y prosistas asomados al teatro, que por pertenecer a otra época distinta a la actual.

Lo que sí está plenamente demostrado es la

necesidad que tiene nuestro teatro de toda esta última oleada de autores especialmente dedicados al género teatral —la mayoría han surgido del “teatro independiente” — reunidos en torno a unas mismas necesidades, unos temas parecidos e idénticos condicionamientos socio-políticos. Partiendo de las lecturas de sus obras y de unas pocas representaciones he intentado establecer un coloquio con los autores aludidos, Feliu Formosa, Jordi Teixidor, Xavier Romeu, Jaume Melendres y Josep M.<sup>a</sup> Benet, a fin de polemizar en torno a unos fenómenos generales ampliamente denunciados por ellos mismos. Algunas de las reflexiones de esta “mesa redonda” están presentes en el libro de Feliu Formosa *Per una acció teatral* publicado por Edicions 62 —de ahí su mayor intervención en el coloquio—, en especial aquellas que aluden a la existencia del teatro independiente, del cual ha sido uno de sus más esforzados paladines.

## Historia

—Creo que es imposible desligar el actual fenómeno teatral en Cataluña de una visión historicista, un examen de estos últimos diez años...

FELIU.—Más que una visión de conjunto considero que es necesario partir de unos factores concretos; es decir, estamos aquí cinco personas de diferente procedencia y que hemos partido de diversas experiencias antes de llegar al actual marasmo cultural. En mi caso concreto, la situación era muy clara cuando empecé con el grupo “Gil Vicente” en 1960-61. Un grupo de jóvenes básicamente univer-



sitarios, que habíamos llegado al teatro a través de la literatura y no por el campo de las experiencias profesionales, intentaba dar al público unos espectáculos situados enteramente al margen de las estructuras oficiales. Partíamos de una total ruptura producida por la guerra y, en consecuencia, de unas formas caducas tanto en el terreno del teatro comercial como en el amateur. Tampoco era un grupo propiamente independiente, puesto que se trataba de acercar al público mayoritario a fin de recoger experiencias y ofrecer nuevas perspectivas a la narrativa teatral.

—Planteamiento idealista y bastante abstracto, ¿no crees?

FELIU.—De acuerdo, pero es que a partir de ahí se fueron eliminando comportamientos y ratificando posiciones hasta llegar al estado actual repleto de puntos negativos: la imposibilidad de que en estos años se haya podido crear uno o varios equipos que integren diversos grupos con las mismas preocupaciones; la contradicción todavía no resuelta de diez años a caballo entre la profesionalización y la actuación marginada. En fin, toda esta problemática del posibilismo y no posibilismo.

—Pero tú limitas el balance a las actuaciones extraoficiales y yo me refería al teatro que ha subido a nuestros escenarios comerciales. ¿Ha permanecido al margen de la realidad cultural catalana?

MELENDRES.—Yo creo que sí responde a nuestra cultura o, por lo menos, dentro de unas formas concretas de entenderla. En el contexto socio-político español y, dentro de él, el catalán, las obras que presentaban Capri y sus huestes respondían a nuestra realidad cultural. Pero, como por suerte, el panorama no es homogéneo, también el actual teatro responde.

JORDI.—Mira, en estos últimos años no ha habido un cambio cualitativo de los estamentos sociales, sino un cambio de ritmo latente en el auge alcanzado por el cine y, sobre todo, por la televisión. Como el teatro, tanto el comercial como el "independiente", no ha seguido este ritmo, el público ha desertado de las salas y, en consecuencia, la política teatral de estos años se está deshaciendo por sí sola.

—Sin embargo, han habido algunos intentos para acercar de nuevo a este público. Me refiero, claro, a las mini-temporadas de Salvat en el Romea, y los espectáculos de Marsillach en el Poliorama.

BENET.—Espectáculos que no tuvieron una

continuidad. Había escasa afluencia de público, de acuerdo. Pero es que, dada nuestra nula tradición cultural, se necesita un proceso lento para atraer a este público. Y estos ejemplos que has mencionado eran solamente intentos de temporada.

FELIU.—... Que necesariamente tenían que fracasar dado que tampoco significaban una ruptura. Si se pretende un teatro nuevo, se tiene que hacer de otra manera, no solamente buscando obras sugestivas para atraer un público que, después, se encontrará con los mismos moldes.

BENET.—En esencia, el teatro es diversión y el público no puede encontrarse incómodo. Y los locos del asilo de Charenton era algo que jamás se había visto en un escenario barcelonés; divertía al público, aunque ya se preveía el espejismo. En lugar de locos, podrías poner muertos, pero por esta vía no existe salida.

ROMEU.—Además, Marsillach contaba con estrellas, medios económicos, escenografías caras y una fabulosa propaganda televisiva. Todo lo que hemos desconocido en estos años.

JORDI.—Aparte de que encontrar un repertorio necesita un tiempo y una posibilidad de ponerlo en escena, lo que no puede hacerse es engañar a este público que ya de por sí está viciado. Engañarlo en el sentido de presentarle unos títulos sugestivos con unos montajes triunfalistas que no aportan nada nuevo. Creo que es en este sentido por el que debe entenderse el fracaso económico de la etapa Salvat en el Romea.

JAUME.—La prueba la tienes en el T.N.P. francés. Ya en sus primeros años, Jean Vilar tenía todos los medios económicos y de propaganda necesarios y, no obstante, el público permanecía receloso hasta que encontró verdaderos espectáculos totalmente inéditos.

BENET.—Creo que estamos decantando el problema. No se trata de analizar los éxitos para aplicarlos dentro de la situación actual. Lo que interesa es el cambio socio-político del país para encontrar vía libre para una innovación escénica. Hasta ahora, el público catalán ha desertado de las salas precisamente porque lo que venía representándose en Barcelona no le interesaba lo más mínimo. Creo que ha sido una idea muy saludable.

## Los clásicos modernistas

—En estos últimos años parece como si existiera un cierto afán por desenterrar nuestros clásicos. En Cataluña hemos podido ver espectáculos sobre textos de Pitarra, Roussiñol, Guimerá, Sagarra, etc., ¿siguen teniendo eficacia en la actual situación teatral?

FELIU.—La elaboración de un repertorio en el que se incluyen obras de autores “clásicos” es un hecho evidente en cualquier dramaturgia. En el caso del teatro, se acostumbra a guardar para los “Nacionales”, toda vez que, al ser organismos estatales, pueden soportar más fácilmente los grandes presupuestos económicos que suponen la mayoría de obras clásicas.

—Pero en la mayoría de casos, responde más a una visión arqueológica o de “homenaje” que a los posibles valores de la obra. Y es entonces cuando creo que carecen de toda eficacia.

BENET.—Todos los clásicos —y el término es muy discutible— pueden ser utilizables, pero depende de cómo los utilicen.

FELIU.—Mira. En el momento en que pasas a considerar dentro de la conversación, todo lo que forma parte del patrimonio cultural de un país o región, entonces ya entras en la utilización progresiva o retrógrada de este material. En nuestro caso, sí se puede afirmar que esta tradición denominada con bastante demagogia como “clásica” es más una tradición literaria que viva. Roussiñol, gran satírico, cae frecuentemente en el melodrama glacial, y la mayoría de sus obras apenas resisten el paso del tiempo. O Guimerá que cuando escribía una obra naturalista, hacía cincuenta años que había caducado el naturalismo en Europa; el suyo es de esquemas, no de observación de la realidad.

JORDI.—La mayoría de personajes de estos autores son lineales, rígidos y que apenas se sostienen. A pesar de ello, creo que algunos de nuestros antepasados escritores —me resisto a darles el calificativo de clásicos— pueden ser utilizados actualmente.

FELIU.—Evidentemente. *L'auca del senyor Esteve* o *L'heroi*, de Roussiñol, algunas obras de Pitarra y, en general, casi todo el teatro de Sagarra pueden ser utilizados como textos auténticamente populares e incluso como renovadores. Pero da la casualidad de que pocos

—en Cataluña ninguno— directores han sabido tratar a fondo a éstos y otros autores de principios de siglo. Se encuentran satisfechos colocando la obra en el escenario tal y como lo habían hecho nuestros estimados abuelos.

JORDI.—Creo que la cuestión radica en la presencia de Guimerá en el Nacional.

—Bueno, es el caso más cercano, pero no el único.

FELIU.—Es más que nada un problema de desfase. Teniendo en cuenta la situación del teatro a partir del 36, en el momento en que las condiciones se normalicen y se ponga el teatro a disposición de las masas, entonces descubriremos el material “clásico” verdaderamente válido. Porque este fenómeno lo desconocemos más aquí que en ninguna parte, al referirnos al teatro de una sociedad burguesa frustrada; Goethe y Schiller también lo son y,



sin embargo, se siguen representando en la Alemania del Este. Pero ya han sido digeridos e interpretados; ya lo fueron en su época. Aquí no ocurre lo mismo.

## Teatro Independiente

—Estando en las mismas condiciones socio-económicas, hace unos cuatro o cinco años se registra en Barcelona un auge del teatro independiente que de una forma o de otra conduce a la explosión del “movimiento off” de 1968 para luego lanzarse por derroteros dispares. Su caída a sólo dos años de distancia, ¿viene dado exclusivamente por causas económicas?

FELIU.—El fenómeno del teatro independiente es muy complejo. Desde siempre, la creación de un grupo de teatro independiente obedece al deseo de infiltrarse en las estructuras del teatro profesional (excluyo el “teatro amateur” puesto que, salvando pocas excepciones, tiene muy poca eficacia). En general, los grupos salían de unos sectores sociales repletos de condicionamientos e incapaces de asumir la acumulación de necesidades económicas y culturales. Por otro lado, se necesitaban unos medios económicos y unos factores externos de estabilización que el TI no contó en ningún momento.

—La Escuela dramática Adriá Gual...

BENET.—Más que un grupo independiente —que lo es— debería considerarse como escuela, con local propio, mayores condiciones económicas y hasta un público adicto.

FELIU.—Efectivamente. En el caso del grupo “Gil Vicente”, para ser más concreto, había otro problema que, supongo, se encontraba bastante extendido y es que intervenían en el grupo dos clases de personas: los que intentaban una acumulación de experiencias provisionales y los que lo utilizaban como medio de difusión político-cultural. Era lógico que, en poco tiempo, esta diferencia de criterios desembocase en una situación conflictiva. Cabe destacar, como intento de renovación de nuestro ambiente teatral, el espectáculo *Poesia-document (Poetas alemanys contra la guerra)* un montaje de poemas con textos y noticias históricas intercaladas bajo una órbita brechtiana. Cito este caso puesto que fue una de las más saludables experiencias del grupo. De todas maneras, había un montón de deficiencias y limitaciones.

JORDI.—Algo parecido ocurrió en “El camaleó” que yo dirigía. No teníamos conciencia de nuestras contradicciones y la crisis era —fue— el resultado de un falso planteamiento estructural del problema y, como dice Felíu, una insuficiencia ante la profesionalidad. En el momento en que un empresario estuviera dispuesto, no había ningún grupo lo suficientemente preparado para afrontar el espectáculo en un escenario comercial. El ejemplo más claro, en este aspecto, fue *Guadaña para un resucitado*, de Gil Novales. Se había representado en algunas sesiones en un escenario circular (en la Cúpula del Coliseum, por la Adriá Gual) y se llevó al teatro C.A.P.S.A., sin estar pensado para un escenario tan pequeño. El resultado se vio en seguida.

BENET.—Siempre tenemos que partir de la misma óptica: la situación socio-política del país. Suprimir todos los condicionamientos no sólo del teatro independiente a que aludís, sino incluso del profesional, equivale a un cambio total en la narrativa teatral y, en consecuencia, a la cultura en general.

ROMEU.—Aparte de estos factores que apuntáis, creo que el público que asistía a las representaciones de teatro independiente, era un público viciado por unas falsas concepciones.

JORDI.—En ocasiones se daba una imagen de la “cultureta” que para sí quisieran otras manifestaciones artísticas.

FELIU.—De todas maneras, el GTI daba la posibilidad de una investigación teatral y escénica —en este sentido la Escuela de Arte Dramático “Adriá Gual” ha cumplido bastante su misión— que hubiera sido muy efectiva de llegar a una cooperación mutua, a una coordinación de esfuerzos entre todos, o por lo menos algunos, grupos.

—Existía otro problema, creo yo. Y es la limitación de las representaciones. En algunos casos, se daba solamente una.

BENET.—Como el GTI que representó mi obra *La nau*. Una sola sesión —“amics i coneguts de sempre”— que imposibilitaba el trabajo del propio autor dentro del texto.

FELIU.—A partir de nuestra guerra civil, el teatro —más que cualquier otra manifestación artística— ha estado totalmente condicionado por una serie de factores que afectan todas las formas supraestructurales de nuestra sociedad. No hay subvenciones, no existen instituciones pedagógicas, el teatro en las escuelas sigue considerándose como un minúsculo apartado dentro de la literatura, etc. Por eso insisto en la necesidad que tenían estos grupos marginados de unirse con objetivos comunes.

—Señala algún aspecto positivo de toda esta etapa...



FELIU.—El auténtico y único aspecto positivo es que en estos años han surgido una serie de autores jóvenes que, en definitiva, son los únicos que pueden curar esta abulia actual. Ahora bien: ha surgido una generación de autores —la mayoría frisa los treinta años— que se encuentran peor que antes. En mi caso, por ejemplo, y supongo que en la mayoría de vosotros, la situación es delicada: el TI no me interesa ni existe; el teatro profesional es una experiencia deficitaria que no asegura continuidad; el teatro por comarcas es complicadísimo.

JORDI.—Y por si fuera poco, los hombres del TI han desaparecido, quemados por una etapa. Nel·lo, Mario Gas, Gisbert, Puigserver, etcétera, ya no dan señales de vida. Y la gente joven, la que podría interesarse por ello, está, si cabe, más distanciada que antes.

—Habéis afirmado que el TI abriría las puertas a una serie de autores, en este caso, vosotros mismos. ¿No creéis que la catapulta ha venido dada exclusivamente por los premios que anualmente se otorgan en nuestra geografía?

JORDI.—En el caso de Feliu y en el mío, si nos ha servido el TI para darnos a conocer, pero, en general, han sido los premios quienes han abierto una pequeña brecha. Creo que el "Josep M.<sup>a</sup> de Sagarra" lo hemos ganado todos los que estamos aquí.

—Entonces tienen eficacia...

JAUME.—Hombre, gracias a ellos he llegado al Nacional. Tres obras y ninguna representada hasta ahora.

BENET.—Nos hemos dado a conocer por esta vía, precisamente porque carecíamos de otra oportunidad. El premio en sí supone una cuantía económica que no podemos desaprovechar. Lo que pasa —y esto se ha demostrado en el Ciutat de Sabadell donde concurrimos todos— es que, a mi entender, esta salida es criminal, porque hemos de competir. En lugar de unirnos nos opone.

ROMEU.—Lo peor del caso es que se quede sólo como un premio literario, y no tenga viabilidad para un estreno comercial, con lo cual el autor podría trabajar sobre el texto. Tal vez por la naturaleza del premio y del jurado entran a competir obras difícilmente representables y no solamente por cuestiones externas —repartos extensos, grandes escenas—, sino por estrictos motivos de censura.

JAUME.—Hasta ahora éste ha sido el proceso; tan pronto concedían el premio, la censura se cargaba la obra.

## Caracteres de su teatro

—Vayamos a establecer un análisis somero de vuestras obras. En casi todas ellas existen unos conflictos sobre temas como el poder, la libertad y la injusticia. Esos temas, conducidos por distintos personajes, están centrados en países imaginarios: Santiamén en *Meridians i paral·lels*; Pinburg en *El retaule del flautista*; Al·bopás en *Finsa al darrer mot*, etc. ¿Hay alguna razón especial en esta localización?

JORDI. — Bueno, puede haber una razón poética, pero básicamente es la dificultad con la censura. Después de la localización se establecen los paralelismos.

BENET.—Evidentemente hay una localización intemporal a la que sigue una transposición. Nosotros procuramos quedarnos dentro a fin de que se advierta claramente nuestra posición. Cambiar un público significa plantearle unos problemas vivos y hacerle entrar en ellos. Dado que surgen dificultades a la hora de plantear el tema en una ciudad española actual, por ejemplo, lo más conveniente es situarla en un país de fábula que guarde el mayor número de semejanzas y contradicciones con el nuestro.

JAUME.—Además, la localización en un lugar ficticio y su trasposición a nuestra inmediata realidad, da una necesaria distancia al problema. Desde el momento en que Brecht sitúa el capitalismo entre una banda de "gangsters", por ejemplo, está haciendo una transposición y no precisamente por motivos de censura.

—En ocasiones esto da lugar a símbolos un tanto simplistas y a un esquematismo —*Defensa india de rey* cae precisamente en esto— que más bien demuestra cierta inmadurez o, por lo menos, un desfase de experiencias.

JAUME.—Es posible que se dé estos caracteres que apuntas. Referente a mi obra te diré —y no quiero utilizarlo como excusa— que está escrita hace seis años. Posiblemente ahora cambiaría algunos diálogos y situaciones.

—Se nota en vuestras obras una acumulación más o menos directa, de influencias. Brecht y el teatro épico, el teatro del absurdo

en especial dentro de los marcos de los vanguardistas franceses...

JORDI.—Yo no creo que se pueda hablar de influencias del teatro de Beckett o Ionesco. El teatro del absurdo no ha sentado cátedra, precisamente porque no fue una auténtica renovación. El mismo Pedrolo que empezó por este camino ha renegado de él.

FELIU.—Hay que tener en cuenta un par de cuestiones a la hora de adentrarnos en el marco de las influencias. Al no poder partir de una tradición teatral plenamente asentada, ha sido preciso reconstruir un edificio desde su base. Como durante todo este tiempo ha habido una evolución del teatro universal es lógico que, en nuestro caso, haya habido también una asimilación de estos modelos. Benet tiene dos piezas naturalistas *Una vella conegu-*



*da olor y Marc i Joffre*; en las dos obras de Teixidor se notan influencias expresionistas; el teatro de Ballester mantiene ciertos contactos con Dürrentmart, el teatro documento e incluso Jarry, etc. Todo ello coloca al autor en estos serios problemas que tú aludías, la falta de rigor, el esquematismo, la fácil utilización de símbolos, etc., pero creo que todo esto se salva gracias a su capacidad en construir la anécdota y enriquecerla por la vía satírica, verdadero camino para llegar al mayor público posible.

—¿No existe el peligro de que, por esta vía, se agoten los temas o el público pierda interés por ellos?

JORDI.—El verdadero peligro que existe en estos momentos no reside en nosotros sino en

la continuidad. Mayoritariamente existe un público nuevo que necesita mucho tiempo para formarse.

—Pero ese público acudirá a las salas, si la obra, el espectáculo le interesa.

JORDI.—Teóricamente sí, pero a menudo pienso en algunos de los autores castellanos aparecidos en la pasada década: Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, Buded, etc., que estrenaron un par de obras muy aceptables y después han quedado arrinconados.

JAUME.—Yo no sería tan optimista como vosotros. Es evidente que el teatro comercial se está muriendo y, ante este hecho, sólo caben dos posturas. O dejan que se muera —posibilidad a considerar— o recurren a nosotros como única alternativa.

FELIU.—Es evidente que no se ha podido encontrar en el teatro ese espectáculo alienante como es el caso del cine y la televisión. Tampoco se puede intentar —y esto fue lo que el público de Avignón no comprendió al patar incomprensiblemente a Vilar en 1968— el teatro tenga una difusión masiva; aquí es progresista por definición y no puede utilizarse. Lo positivo de todo ello es que o se salva con toda la evolución que ha tenido el teatro europeo en estos últimos treinta años —y en este sentido también creo que necesitan acudir a vosotros y a todos aquellos autores jóvenes con capacidad de plantear nuevas ideas— o se hunde. De ahí que saludo y recibo con esperanza este nuevo proyecto de Garsaball en el triste panorama de nuestra dramaturgia.

Recogido al magnetofón  
DOMENEC FONT

