

La volta al món... en 55 entrades

Jaume Mascaró Pons

A Jaume Melendres, amic

0. [Postscriptum. A mode de pròleg]

Quan em demanen que parli en públic, sigui per introduir un acte o per presentar un llibre, el primer dilema és sempre el de decidir la primera frase: una anècdota divertida o una afirmació seriosa, sentenciosa i suposadament acadèmica?

En el primer cas, es tracta de complir l'antic precepte retòric de la *captatio benevolentiae*, per tal de crear una actitud amable del públic, provocant un somriure inicial que pot generar la complicitat de l'oient i farà més dolça la intervenció. En el segon cas, la pretensió és donar una primera imatge de serietat i, per tant, de caracteritzar el moment com a important i digne d'atenció. Cadascuna de les opcions té els seus inconvenients. Si comences per l'anècdota, pots caure en una intervenció amable, cordial, però que produeixi un clima de trivialitat sobre el contingut o, en el seu cas, el llibre objecte de presentació. Si optes per un inici de frase solemne, pots crear una impressió de tema important però avorrit o, pitjor encara, de presentador pedant i encarcerat —en el doble sentit del terme: rígid i/o carca. Un dilema d'aquest tipus és el que se'm va presentar, i de forma aguda, quan en Jaume Melendres em va demanar si volia presentar el seu darrer llibre, publicat per l'Institut del Teatre, *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. Això era a la primavera del 2007, la presentació s'havia de fer el 14 de juny, dijous, a la Sala dels Miralls del Liceu, compartint taula, a més, amb en Josep Ramoneda i, lògicament, l'autor. El lloc, l'ambient i el tema del llibre suggerien un començament de to acadèmic i seriós. El meu personal coneixement d'en Jaume em decantava cap a una presentació que intentés estar una mica a prop del seu coneixement i, alhora, de la seva ironia. Vaig llegir el llibre amb gran interès, amb rara parsimònia, prenent notes, fent anotacions al marge i, fins i tot, construint uns quadres estadístics de tots els textos citats i de la freqüència de citacions dels principals autors de teatre, al llarg de l'obra, pensant que així podria mostrar les bases del discurs teòric d'en Jaume i els seus principals autors de referència. Moltes d'aquestes notes, després, no van aparèixer en els meus comentaris, ja que en un acte com aquest, el temps

és un regulador dictatorial. A l'acte de presentació hi va venir molta gent i va transcórrer en un clima molt agradable i cordial.

En Ramoneda, amb la seva reconeguda agudesesa, va subratllar, sobretot, el fet que el llibre era un exercici de saviesa, cosa ben rara, segons ell, entre nosaltres. I, a partir d'aquí, va anar jugant amb el possible rerefons autobiogràfic que guaitava en un text que s'afirmava teòric, però que també es definia con a "viatge", —excursió en la teoria dels altres?—, essent, potser, sobre tot, un assaig d'autoprojecció.

En aquest context i en aquest ambient, vaig optar per un començament formal i acadèmic, en aparença, però... que no ho fos del tot. El text que poso a continuació és una recreació lliure i, per tant, no literal, del que finalment vaig gosar dir.

1. *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*

Voldria començar amb una afirmació categòrica amb caràcter de TESI:

«El llibre de Jaume Melendres és un TEXT IMPORTANT», però en un sentit no convencional. I això perquè

a) no és un llibre d'HISTÒRIA, però hi ha en ell TOTA la història del teatre, al menys del teatre europeu o, si es vol, occidental. Però, inevitablement, també hi podem trobar unes gotes de teatres orientals i d'altres tradicions culturals, ja que la seva influència en la nostra tradició teatral és indiscutible, com a mínim des del segle XIX;

b) no és una ENCICLOPÈDIA de teatre, però és enciclopèdic. Una de les diferències més notables respecte de qualsevol altre text similar és una àmplia cronologia, que ocupa 179 pàgines, quasi un terç del volum, que abraça 2526 anys!! d'història, des del -536 fins el 1990 i que s'organitza en tres columnes que indiquen, respectivament, *Teories dramàtiques*, *Fets teatrals i escènics*, *Aportacions estètiques, científiques i tècniques*. Com a curiositat diré que la primera entrada dels *fets teatrals* és de -536, «Tespis funda la tragèdia i introdueix posteriorment l'ús de la màscara», però la primera entrada de *Teories dramàtiques* és de -387 «Plató: *La república*». Les darreres referències, assignades l'any 1990, són «Bergman: *Imatges*» (*Teories...*); «Roberto Zucco, de Koltès» (*Fets...*); «Llançament del telescopi espacial Hubble i de la sonda Ulisses per explorar la regió polar del sol» (*Aportacions...*). Una anàlisi més detallada de totes les entrades, i de les omissions (!), d'aquesta extensa cronologia donaria una perspectiva molt clara de les idees de l'autor

sobre el que és important i el que no ho és en la nostra tradició teatral i cultural;

c) no és un MANUAL, ni un COMPENDI, però serà de gran profit com a guia i orientació per als nostres alumnes de l'Institut del Teatre o de qualsevol lloc on es pretengui ensenyar Teatre;

d) no és un ASSAIG, al menys no en el sentit habitual d'un text que defensen una tesi global sobre el fet teatral, però sí en el seu caràcter d'obra personal, producte del treball i la reflexió de tota la vida de l'autor, com a dramaturg, director i, sobretot, professor. No voldria que aquesta afirmació que es tracta d'un text que és la sedimentació d'una vida professional s'interpretés com si aquesta obra fos una mena de "testament", l'obra "definitiva", ja que en Jaume Melendres té encara molt més a dir i a escriure. Però no deixa de ser molt "teatral" imaginar que l'autor assisteix a la presentació de la seva "obra pòstuma"!! ;

e) Finalment i en positiu, aquest és un llibre de TEORIA. Ho diu el títol, però aquest està matisat per un subtítol, que inclou de forma explícita una metàfora: «Un viatge...».

I jo penso, víctima de la meva malaltissa deformació acadèmica, quin rigor teòric tindrà un text que comença, ja en la portada, amb un joc metafòric? Quina classe de viatge és el que s'utilitza com a referent de la metàfora: el tren, el vaixell, l'avió, el cotxe o la bicicleta? Permeteu-me una anècdota. Fa uns dies li comentava a una antiga alumna de l'Institut que jo estava llegint el llibre d'en Jaume per a la seva presentació, i li vaig fer un comentari sobre la meua idea de jugar amb la contraposició de títol (Teoria) i subtítol (viatge). Em va dir: «segur que parla del viatge en globus... Sempre ho citava a classe!». Vaig pensar: «Aquesta vegada t'equivoques». Ja havia llegit més de la meitat del llibre i no havia trobat cap referència al famós globus, però... *hélas!!*, a la plana 535, a l'entrada 41, que inaugura la tercera part dedicada al "Director", diu:

La proliferació de les noves micromirades (i dels objectes sobre els quals s'aplica) fa cada vegada més imprescindible una MACROMIRADA, UNA MIRADA OMNIPREHENSIVA I SINTETITZADORA, DES DE DALI. No perquè sí, dues de les novel·les fonamentals del segle són *Els viatges de Gulliver* (1726), en què Jonathan Swift descriu el cosmos humà primer des del punt de vista (aeri) del gegant i després des de l'òptica inversa, i el *Micromegas* (1752), en què Voltaire ho fa des del punt de vista —més aeri encara— de l'alienígena. I no perquè sí, el XVIII és el segle de les enciclopèdies, una pa-

raula que prové del grec *kyklos paideia* i que significa «educació panoràmica». AQUESTA UTOPIA GLOBALITZADORA —DIGNA D'ÍCAR— SERÀ REALITAT FÍSICAMENT EL 1783 AMB LA PRIMERA ASCENSIÓ —NO ÉS UN JOC DE PARAULES— EN GLOBUS AEROSTÀTIC DELS GERMANS MONTGOLFIER, QUE FA POSSIBLE, PER FI, UNA VISIÓ DEL MÓN SIMILAR A LA DELS DÉUS: DES DE DALT, DES DE L'EXTERIOR. [El subratllat és meu!]

Jo no sé si en Jaume [Melendres] ha aconseguit viure personalment l'experiència del viatge en globus, però, si més no, crec que l'ha realitzada metafòricament i virtualment en aquest llibre, en el qual, emprant la fàcil referència d'una altra famosa novella de viatge en globus, fa *una volta al món... del teatre en 55 entrades*, que són els paràgrafs o capítols en que és divideix l'obra. Però també l'ha realitzada en un altre sentit. La “mirada des de dalt” és una concreció metafòrica de la perspectiva teòrica de l'autor. Primer, perquè està ja formulada en el terme grec que defineix ‘teoria’, de *theorein*, “mirar” i, segon, perquè el “des de dalt”, i el globus com a metàfora, són característics de la il·lustració europea del XVIII, com queda clar en la mateixa cita anterior. Aquesta doble referència, Grècia i la Il·lustració, domina bona part de les reflexions teòriques sobre el teatre. Si hem de fer cas de l'índex de cites d'autors —pista discutible, però objectiva—, Shakespeare, Aristòtil i Diderot són els tres primers en nombre de referències. Però l'anècdota del globus encara suggereix més coses. Una, que ja he esmentat, és que el text està lligat a la sedimentació de la pràctica docent, llarga, fructífera, eficient i reconeguda per tots els seus alumnes. Segona, que l'autor sembla parlar des de la seva autoconsideració preferent (o, potser, autovaloració?) com a DIRECTOR d'escena, més que com a DRAMATURG, que ho és (i amb premis, tot i que no sé si això ell ho ha considerat mai com un mèrit) o com a ACTOR, que també ho és, però no professionalment o públicament (i tal vegada aquesta sigui una de les afeccions inconfessables del Jaume), a no ser que associem la professió d'actor a la pràctica docent, cosa que podríem fer amb prou fonament.

Aquesta darrera afirmació exigeix, abans que l'autor la desmenteixi enèrgicament, un aclariment des de l'anàlisi de l'estructura mateixa de l'obra. En les dues primeres entrades s'estableix l'esquema i l'orientació de l'obra: «la narració d'un viatge a través del pensament teatral» (p. 31), però que «busca més les coincidències parcials (les de Diderot amb Stanislavski, les de Brecht amb Schiller, les de Ciceró amb Engel) que no pas les seves grans i espectaculars oposicions, en la sospita que la coherència no és altra cosa que una co-herència, una herència compartida en un determinat camp, i no necessàriament en tots» (p. 30). Aquesta voluntat de narració personal del viatge i de

co-herència, fa que la volta al món teatral es descrigui en tres grans actes, a l'estil d'un gran drama històric: «ENTRA EL DRAMATURG [entrades 4-23, 162 pàg.]», «ENTRA L'ACTOR [entrades 24-40, 141 pàg.]», «ENTRA EL DIRECTOR [entrades 41-54, 133 pàg.]». Aquesta estructura “dramàtica” va precedida d'una espècie de mapa «que posa en relleu els relleus principals d'un paisatge personal: una cronologia és, sempre, una pintura puntillista que, a partir de taques aïllades entre si, pretén crear una il·lusió de realitat contínua per captar la llum que l'illumina» (p. 31). Però aquest mapa-pintura-cronologia ocupa 179 pàgines (!!), més d'una quarta part de tota l'obra.

La progressió del drama en tres grans moments, tot i la negació explícita, per part del Jaume, d'una visió evolucionista que escriu la història com una acumulació progressiva i que «talla el fil en èpoques i en ismes» (p. 28), suggereix, malgrat tot, un esquema “darwinianà”, quan a la plana 534, tot just quan entra en escena el DIRECTOR, diu: «Per trobar els vestigis de l'homo sapiens teatral modern caldria remuntar el riu...». Si féssim cas de la metàfora paleoantropològica i l'apliquéssim al conjunt de l'obra, voldria dir això que

“Dramaturg” es correspon a “homo habilis”,

“Actor” a “homo erectus”,

“Director” a “homo sapiens”?

O potser això és només una metàfora que s'ha esmunyit per les escletxes de l'inconscient de l'autor?

Però si l'esquema de l'obra, en la seva gran estructura formal, permet la broma d'un cert evolucionisme en la determinació del “protagonista” del drama històric teatral, l'anàlisi del discurs suggereix, més aviat, un desenrotllament *circular*, (o en “bucle”, si es vol una imatge més actual), dels grans temes sobre els quals s'han configurat els debats teòrics sobre el teatre. Amb el risc de simplificar, crec que l'anàlisi s'articula al voltant del que m'atreveria a anomenar “el triangle màgic” de la teoria teatral i que l'autor agafa de la tradició aristotèlica: MIMESI, CATARSI, VERSEMBLANÇA, que corresponen, en cada època, a la forma en que és descrita i teoritzada l'ACCIÓ teatral, és a dir, tot allò que és dit, mostrat, representat en un escenari, sigui quin sigui l'EFECTE sobre l'espectador, real o virtual, espiritual o físic, mental o estomacal, i que suposa sempre una implicació del que mira o participa d'alguna manera; la CREDIBILITAT de l'espectacle, en tant que determina les condicions del seu efecte. El creuament d'aquestes dues grans línies discursives: la que ressegueix l'eix DRAMATURG/ACTOR/DIRECTOR, que són els determinants “humans” de la representació, i la que descriu i teoritza ACCIÓ/EFECTE/CREDIBILITAT, que són els mecanismes psicofísics del procés, configura un text potent, lúcid, ac-

tual i... irònic. Però el tractament dels temes i l'estil de l'escriptura no són "more academico", sinó "more melendriano", com no podia ser d'altra manera. Descriure aquest estil personal seria una tasca excessiva en aquesta primera aproximació a l'obra que presentem i caldria, per fer-ho bé, ampliar l'anàlisi al conjunt dels textos del Jaume, per poder mostrar les constants estilístiques existents en el "corpus melendrià". Aquesta serà, segur, una interessant tasca d'algun futur doctorand en arts escèniques o en història de la literatura catalana. Però de moment podem acostar-nos a un tast d'aquest estil a partir d'alguns dels títols de les entrades de l'obra (que, com ja hem dit abans, són 55, si hi comptem la primera numerada amb un 0). Així, l'entrada 13: «Qüestions de jardineria. Tenen dret a dormir els personatges? Nocturnitat i diürnitat», en la qual es planteja un tema tan dens i espès, com el del realisme en la concepció de la versemblança, a través de l'enginyosa metàfora de la "dramatúrgia del jardí anglès" enfront de la "dramatúrgia del jardí francès". O l'entrada 35: «Una qüestió de consciència. La visió dels sonàmbuls. L'Adonis de Kleist. L'actor que s'ho juga tot i ronca a l'escenari», en que es prolonga el debat sobre la *paradoxa* actoral en Schiller, Kleist, Duncan, etc. O, finalment, l'entrada 42: «La paradoxa del director: de la definició a la indefinició. Té qualitats el director d'escena? El director proxeneta», que és prou explícita en relació al contingut.

Aquesta barreja de provocació i rigor, de discurs planer, farcit alhora de suggestives metàfores i jocs irònics, són alguns dels elements d'un estil, que fa de la lectura del text de Jaume Melendres un acte d'enriquiment intel·lectual i un plaer gairebé pervers, com el que ell atribueix, de la mà d'Aristòtil, a tot espectador teatral. Més enllà de l'habitual recomanació entusiasta de la seva lectura, si em deixés portar per la dictadura pedagògica en vigor, *exigiria* la seva lectura als estudiants de teatre i a tots els que volen tenir una visió clara de per què, encara, en això del TEATRE, la reflexió i la TEORIA són una necessitat pràctica.

En el nostre panorama cultural crec que aquest text és únic, totalment original. Cal agrair a Jaume Melendres un regal com aquest, però també, tal vegada, "maleir-lo" per *obligar-nos*, sense excuses, a llegir més de 500 planes fascinants.

[Barcelona, 14 de juny de 2007]

II. Epíleg [o Post-postscriptum]

A vegades hi ha bromes que vistes en la distància tenen un regust amarg, o més aviat dolorós, perquè la realitat les ha despul·lat de l'imaginari irrealista que just era el fonament de la seva gràcia. A la presentació, aquí recollida, vaig suggerir alegrement, que l'obra més extensa i personal del Jaume Melendres, *La teoria dramàtica*, no era el seu “testament” i que, per tant, l'acte no era, en cap cas, un ritual “postum”. Però només tres anys després, la seva obra esdevé una veritable i rica herència. El curs passat vaig assistir a la seva lliçó inaugural de la segona edició del Màster Interuniversitari d'Estudis Teatral, a la UAB, [editat posteriorment a Documenta Teatral, 2, 2009] que va titular: *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*. Una vegada més, amb la gràcia habitual i amb renovada ironia, el Jaume resumia i ampliava els temes de la *Teoria...*, però al mateix temps recollia en una esplèndida rememoració autobiogràfica l'origen de la seva “vocació” teatral, als 8 anys, després de veure una opereta al Tívoli: «tenia la certesa que allò era el que volia fer a la vida: crear aquelles llums extraordinàries, aquells cossos i aquells sons extraordinaris, és a dir fora de l'ordinari». La vocació per l'extraordinari també va desbordar la pràctica, per arribar a la teoria: «Era important o no la versemblança? A mi em semblava que sí, tant si volia ser versemblant com, sobretot, si volia ser inversemblant. Ho subratllo: havia de saber què era la versemblança perquè volia ser inversemblant. [Segona nota a peu de pàgina: només pots crear virus informàtics si saps informàtica]». Vet aquí la vocació secreta del Jaume Melendres: ser un bon *hacker* teatral. I per això creia que la creació no és possible sense un profund coneixement dels mecanismes de produir “FELICITAT EN LA DESGRÀCIA”. Com diu ell mateix: «SÉ QUE ELS CREADORS SOM SÀDICS PERQUÈ INTUÏM QUE ELS ESPECTADORS SÓN MASOQUISTES I SENTEN “AMOR PER LES LLÀGRIMES”. NOSALTRES, ELS CREADORS, SENTIM AMOR PER LES LLÀGRIMES QUE SENTEN AQUELLS QUE SENTEN AMOR PER LES LLÀGRIMES, INCLOSOS NOSALTRES MATEIXOS».

Barcelona, juny de 2010

