

PROUST, Sophie (2006): *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. Vic la Gardiole: L'Entretemps éditions, col. Les voies de l'acteur.

SIMÓ, Ramón (1988): *La retòrica de l'emoció. Aproximació al sistema Stanislavski*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

SZABO, Dusan (2001): *Traité de mise en scène. Méthode des actions scéniques paradoxales*. Paris: L'Harmattan, col Univers Théâtral.

Notas

1. Cita de Lessing (*Dramaturgia de Hamburgo*) con la que Jaume Melendres inició en alguna ocasión el curso académico.

2. Este tema está tratado ampliamente en PROUST, 2006.

3. Las citas que a partir de ahora aparezcan entrecomilladas, sin referencia bibliográfica, corresponden a intervenciones de Jaume Melendres, realizadas en sus clases y ensayos, tomadas textualmente.

4. Melendres en clase, en octubre de 2007. (Establecía esta alegoría con cierta frecuencia).

5. Ramón Simó analiza el "diderotismo" de Stanislavski en este libro.

6. J. Melendres en clase el día 19/11/2007.

7. Todos estos términos están definidos en su *Direcció dels Actors. Diccionari Mínim*.

8. J. Melendres en la clase del día 2/10/2002.

9. J. Melendres en clase, en octubre de 1998.

10. J. Melendres en clase del día 17/02/03.

11. Jaume Melendres en clase, octubre, 2003.

12. Ejercicio realizado el día 30/10/2006.

13. J. Melendres en clase del día 2/10/2002.

14. J. Melendres en clase del día 7/10/1999.

15. Melendres llevó a cabo con actores este tipo de trabajo en un curso impartido en San Miniato, en julio de 1997, que versaba sobre la puesta en escena de Meyerhold de la obra *El Revisor* de Gogol.

16. Del mismo modo, la determinación de las acciones alternativas que el personaje no realiza es un aspecto indispensable en la dirección de actores, «porque equivalen al precio que el personaje paga para realizar su acción, las no-ac-

ciones son las que dan el verdadero sentido a la acción realizada. Por lo tanto, desde el punto de vista actoral, determinar estas acciones alternativas del personaje (frustradas, podríamos decir) es tan importante como determinar la que llegará a cabo» (2000 : 26).

17. J. Melendres en clase del día 30/10/06.

18. Íd., 9/12/99.

19. Íd., 30/10/06.

20. Íd., 9/11/07.

21. Íd., 5/3/03.

22. Íd., 13/3/03.

23. Íd., enero de 2007.

24. Íd., 30/10/06.

25. Íd., 30/10/06.

26. Íd., 19/01/1999.

27. Íd., 26/02/05.

28. J. Melendres en clase el día 18/11/2002

29. J. Melendres en clase el día 10/02/07

30. J. Melendres en clase el día 27/10/1998



La pedagogía teatral de Jaume Melendres: el juego de saber ¹

Ramon Simó

Institut del Teatre

Entre muchas otras, hay dos obsesiones de Jaume que son dignas de elogio, de mención, si nos paramos a pensar en su vida pedagógica: el juego y la conversación. Seguramente, las dos emparentadas: conversar no sería otra cosa que jugar con las palabras y, jugar con las palabras, la única manera que probablemente tenemos de acumular conocimiento y aclarar algo de lo que vamos sabiendo. El conocimiento en general, para Jaume y, en particular, el conocimiento del teatro, no era nada más que poder mantener una larga conversación con todos aquellos que han intentado resolver los mismos problemas que nosotros. Para Jaume, sus contemporáneos no eran quienes compartían su tiempo, sino aquellos con quienes compartía problemas, inquietudes y posibles respuestas a preguntas que, desde su punto de vista, serían formuladas

eternamente. Conocimiento circular, pues, donde nunca se debería confundir el progreso con la perfectibilidad.

El proceso creativo y, por extensión, el proceso pedagógico, era para Jaume, pues, un proceso de conversación. En el momento de hablar de su relación con la pedagogía me permitiréis, en consecuencia, que tome como punto de partida una larga conversación que el mismo Jaume escribió no hace muchos años, en forma de obra de teatro. La obra se titula *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel*² y no es más que una particular conversación entre una psicoanalista y su alumna predilecta. Con la excusa de redactar sus memorias y obsesionada por la idea de que alguno de los personajes de su recuerdo la matará, Helena Karsunkel pide la colaboración de una antigua alumna suya que le haga de secretaria, para poder dictarle sus recuerdos y así descubrir quién puede ser su futuro asesino, o asesina.

Los juegos con las palabras de Jaume empiezan en el mismo título de la obra. ¿Por qué Helena se llama Helena? Es la maestra. La primera Helena que nos viene a la cabeza es Helena de Troya, y de maestra parece que no tenía gran cosa. O quizás sí, si en vez de mirar hacia Grecia miramos hacia Alemania y, de Alemania, nos fijamos en el autor alemán que siempre obsesionó a Jaume: Goethe. En el *Fausto* de Goethe es Helena quien acompaña a Fausto en su viaje por el mundo antiguo: un mundo que, para Jaume, era un punto de partida inexcusable de todo el saber y, quizás, de toda la pedagogía. Helena, maestra y guía de una belleza inusual.

Helena se llama, de apellido, Karsunkel. En el alemán de Goethe, rubí—actualmente, *karfunkel*—piedra preciosa roja, encendida. Quizás como el conocimiento, quizás como la emoción que debe gobernar toda pedagogía. Karsunkel es también «carbuncló» y, además de una piedra preciosa, es una enfermedad infecciosa que se contagia a través de las secreciones purulentas, los esputos y los excrementos. ¿Una metáfora de la cultura y la transmisión del saber? ¿El

saber se contagia? ¿Las ganas de saber, al menos, de una manera enfermiza? Continuando con los juegos de palabras, Karsunke, Yaak Karsunke, es uno de los principales actores goethianos alemanes, también dramaturgo, amigo y colaborador de Fassbinder y su anti-teatro, aquel intento de ir más allá de una verosimilitud demasiado realista que, a Jaume, siempre le interesó.

No sé si Jaume tuvo en mente estos juegos de palabras, esta posible polisemia del nombre de su protagonista pero sí que sé que, desgraciadamente, esta conversación nos quedó pendiente.

Los juegos de palabras y de conceptos no se detienen, sin embargo, con el nombre de la protagonista. La obra se titula *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel* y el parque de atracciones es, por supuesto, su memoria. Dice la propia Helena:

El parque de atracciones al que hace referencia el título es el de Conney Island, cerca de Nueva York. En este parque, hay un stand de tiro donde los blancos son figuras estáticas, una bailarina con tutú, inmóvil; un coro de niños a punto de cantar, un barco amarrado en el puerto, un esquiador preparado para lanzarse pista abajo, me parece recordar, y estas figuras de yeso se ponen en movimiento cuando el tirador acierta la placa metálica que tienen en la base. Así pues, hay que considerar cada una de las páginas de esta memoria como un tiro de balón.³

Convendremos que ésta es una metáfora más que elocuente del funcionamiento de la memoria, sobre todo si tenemos en cuenta que, según la propia Helena, a veces las figuritas se ponen en movimiento antes de que hayamos disparado, y los recuerdos nos sorprenden antes de que hayamos podido cargar la escopeta.

Así, mientras leía *Helena Karsunkel*, y aparentemente sin que viniera al caso, recordé cómo conocí a Jaume y cuál fue, quizás por casualidad, su primera lección. Yo me presentaba, con veinte años escasos, a las pruebas de admisión del Institut del Tea-

tre. Ya entonces había que superar una prueba de voz, otra de movimiento (de cuerpo, como lo llamaban entonces) y una de interpretación. Y además, una entrevista. Llamé a la puerta. Detrás de una mesa de la planta noble del edificio de Sant Pere més baix estaban sentados, si no recuerdo mal, Joan Enric Lahosa, Francesc Nello y Jaume Melendres. No es necesario decir que la situación imponía. Entré y me senté en la única silla que había delante de la mesa. Nervioso, por supuesto. Sobre la mesa estaba el paquete de tabaco de Jaume que, por lo visto, yo miraba ávidamente. La primera pregunta fue sobre los hábitos del actor: qué tipo de costumbres eran propias del actor para cuidar su cuerpo, su voz... Empecé a hablar de lo poco que sabía o intuía. De repente, Jaume, me dijo: «si quieres, puedes fumar» y me pasó el paquete de tabaco. Todas mis prevenciones, prejuicios y lecciones mal aprendidas se fueron a hacer puñetas y empezamos a hablar no de lo poco que sabía, si no de lo que me faltaba y me gustaría aprender. Y de filosofía, que era lo que yo estudiaba en aquel momento: el interrogatorio se convirtió en una conversación. Acojonada, pero en una conversación.

Jaume preguntaba siempre a los futuros alumnos sobre sus lecturas, cuando los entrevistaba para las pruebas de acceso. De ahí que habláramos de filosofía, materia que yo leía con más asiduidad que el teatro. Esta pregunta, a lo largo de los años, ha producido jugosas anécdotas. Hay un fragmento de Karsunkel que reproduce una de ellas. Os lo leo:

ESTEFANIA: Aprovechando esta interrupción, doctora, le diré que no he entendido nunca por qué me aceptó en el curso de doctorado. Yo no reunía los requisitos legales.

KARSUNKEL: ¿Lo quieres saber? Cuando viniste a mi despacho, y te pregunté si al menos habías leído algo y qué tipo de cosas, tú me dijiste...

ESTEFANIA: Fotocopias, doctora. Me pongo roja sólo de recordarlo.⁴

Esta respuesta de Estefania está basada en un hecho real ocurrido en las pruebas de acceso del Institut del Teatre. Un aspirante contestó, a la pregunta sobre las lecturas, que leía libros, revistas y fotocopias, o alguna cosa parecida. No sé quién era el aspirante y ni siquiera sé si después entró en el Institut o si es hoy un profesional reputado de la interpretación. Sé que dio para reírse un buen rato. Y también sé que Jaume no se conformaba con esta risa inmediata. Es quizás por eso que le hace decir a Helena Karsunkel:

KARSUNKEL: No, no (no te tienes que poner roja), todo lo contrario, Estefania; quizás sin darte cuenta de ello, decías una gran verdad: mirándolo bien, los libros no son otra cosa que fotocopias encuadernadas. ¿Y qué son los discos, sino fotocopias sonoras? Sí, tenías razón: siempre leemos y escuchamos mierdosas fotocopias.⁵

Pese a todo, la lectura, las palabras, el saber y la conciencia del propio saber fueron siempre una parte fundamental de la actividad pedagógica y creativa de Jaume. Con Goethe y Leonardo da Vinci como referentes, entre otros. De Leonardo, Jaume siempre citaba, incansablemente, un fragmento del *Tratado sobre la pintura*, que, al final, incluyó en su libro sobre la dirección de actores. Decía Leonardo:

Aquellos que se dedican a la práctica sin ciencia son como los pilotos que se embarcan sin timón ni brújula, porque nunca conocerán la magnitud de su derrota.⁶

Y derrota, aquí, significa tanto «desviación del rumbo que se pretende seguir» como perder una batalla. Otra vez la polisemia que tanto amaba Jaume, el juego con las palabras en el que subyace una de sus premisas fundamentales al enseñar y hacer teatro. No puede haber práctica consciente sin teoría, pues, pero tampoco hay teoría sin práctica: las brújulas, decía Jaume, completando la afirmación de Leonardo, las

inventaron los hijos de los náufragos. O, lo que es lo mismo, la teoría teatral, tal como la conocemos, nació de la práctica.

El náufrago profesor, o mejor maestro, diría Jaume, debe compartir su brújula y sus mapas con el futuro marinero. La conversación, la pedagogía basada en la conversación, no puede esconder nada. Jaume era un luchador constante contra el “secretismo” en la pedagogía y en la creación teatral desde todos los puntos de vista: no toleraba el secretismo del director, ni el del actor, ni el del profesor. Como no creía en fórmulas mágicas para hacer teatro, tampoco creía mucho en los brujos. Decía en la «Declaración de intenciones» de *La direcció dels actors*, por ejemplo:

Este secretismo [*de los directores, en este caso*] –similar, y no por casualidad– al de los alquimistas, da lugar a situaciones dignas del mejor teatro del absurdo, sobre todo –paradójicamente– en los trabajos de adscripción más «realista». Verbigracia, durante el ensayo, el director pronuncia la palabra mágica “concreto”, o la palabra “organicidad”, o la palabra “energía”, y los actores –en un acto reflejo de legítima defensa– automáticamente ponen cara de saber qué se esconde detrás de estos términos sibilinos, tan polisémicos, tan científicos en apariencia pero también tan llenos de ideología. Entonces, bajo la presunción de que todo el mundo está de acuerdo con estos significantes y sus significados, el ensayo continúa en el malentendido más absoluto y los actores intentan producir etéreos concretos (como más etéreos, más concretos parecerán) con la máxima energía posible, sin preguntar nunca al director qué significa para él, concretamente, “concreto”, o si la “organicidad” es algo más que entregarse en cuerpo y alma al trabajo o desnudarse con entusiasmo, también el alma pero sobre todo el cuerpo, cuando lo exige el cuaderno de dirección; y sin preguntar nunca –claro está– por qué hay cosas que «se las cree» y otras que «no se las cree», o si la credulidad del director es un criterio artístico absoluto, no contaminado nunca por estados de ánimo circunstancia-

les o por oscuros (aunque no siempre sutiles) fantasmas eróticos.⁷

La lucha de Jaume contra el secretismo pasaba por iluminar las palabras, por hacerlas entendedoras y útiles, para poder afirmar, desde su pesimismo divertido y distanciado que, en el fondo, todo lo que se conoce se puede enseñar. Eso, sin embargo, suponía un proceso de indagación, requería un estudio, una conversación siempre inacabada con todos aquellos que, antes que él, se habían preguntado sobre el significado de estas palabras y descubrían en ellas la contaminación técnica, estética e ideológica. Aunque el riesgo fuera ser considerado demasiado pedante. Estefania, la alumna de Helena Karsunkel, define mejor que nadie la pedantería que, quizás el mismo Jaume, consideraba connatural al maestro. Cuando Helena Karsunkel dice:

KARSUNKEL: La intimidad, Estefania, es una invención de la burguesía del XIX. No, borra la frase. Es demasiado pedante.

Estefania responde:

ESTEFANIA: ¡Usted siempre es pedante, doctora! No es un reproche, doctora Karsunkel, sino todo lo contrario. Todos los pedagogos son pedantes, las dos palabras vienen del mismo lugar, de paidos. Usted me ha enseñado que la pedagogía es, siempre, una paidofilia:

Y añade, sin solemnidad:

ustedes, los profesores, son violadores. Nos quieren implantar su semilla, nos guste o no. Generalmente no gusta. Pero a mí sí, doctora.⁸

Según estas palabras de Estefania, podríamos considerar la pedagogía como un amor a la gente joven que acaba, necesariamente, en una violación consentida. Violación consentida: un oxímoron que quizás a Jaume le gustaría para describir

la actividad pedagógica. El maestro, decía Jaume, y podemos encontrar testimonios en varios escritos suyos, es aquel que *transmite su experiencia*, en palabras de Barba, aquel que

...está en situación y tiene tiempo, no [sólo] de enseñar una técnica, un saber hacer, sino de estimular [al alumno] a un desarrollo personal que pueda profundizar a lo largo de su vida artística.⁹

La metáfora de la enseñanza se completa en *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel*. La chica que ha aceptado la violación conceptual será, al final, la asesina. En una maniobra clásica de melodrama, una de aquellas que tanto le gustaban a Jaume, nos descubre que Estefania, la alumna, es la hija abandonada de Karsunkel, una hija que dejó en un hospicio cuando era joven y quería triunfar, y que ahora ha vuelto para vengarse, para matar a la madre. Para matar a la maestra, ni que sea simbólicamente, ni que sea, como en la obra, con una pistola de agua. Los alumnos nos devuelven muchas veces nuestra imagen, nuestras palabras. Jaume renegaba de la pedagogía paternalista, pero sabía que el paternalismo, como cualquier relación, tiene dos extremos, y que es muy complicado conseguir que los dos renuncien al mismo tiempo a su pretendida condición natural. Hay que conseguir como sea que la violación no resulte, además, incestuosa.

Jaume era un maestro. Un maestro violador incruento y locuaz, incansable juguetero y conversador, que ha tratado de plantar su semilla de inteligencia en muchas generaciones de actrices y directores, tal como a él le gustaba atribuir los géneros según la profesión que mencionaba. Y todo, con un único objetivo: que fueran libres en el ejercicio de su trabajo. Muchas gracias, Jaume.

Notas

1. Este texto fue concebido para ser dicho en el acto de despedida que el Institut del Teatre ofreció a Jaume Melendres.

2. MELENDRES, Jaume (2006): *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel*. Barcelona: RE&MA 12 S.L. Col: Off En Cartell, núm. 1.

3. *Helena Karsunkel, I, La caiguda del mur de Berlín*, p. 10.

4. *Ibid.*, p. 11.

5. *Id.*

6. Citado por Jaume Melendres en *La direcció dels actors*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, col. *Escrips teòrics*, núm. 9, 2000, p. 19.

7. *Ibid.*, p. 20.

8. Melendres, Jaume: *Helena Karsunkel, II, Cançó de bressol*, p. 22.

9. BARBA, Eugenio: *Les illes flotants (1981)*, «*La cursa de contraris*». Citado por Jaume Melendres en *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, p. 592. Barcelona: Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, col. *Escrips teòrics*, núm. 11, 2006.



La traducción como expresión de la creatividad teatral

Jordi Sala Lleal

Universitat de Girona



Sin duda, el legado que Jaume Melendres nos dejó es enorme. En primer lugar, como comunidad lingüística y nacional más o menos definida, que tiene la suerte de que Melendres utilizara la lengua que nos identifica como opción primera y natural; y en segundo lugar, como una comunidad de gente que trabaja en la diversidad de manifestaciones, a menudo heterogéneas, que englobamos bajo el nombre de *teatro*. También esta segunda comunidad puede sentirse afortunada por haberlo tenido entre sus filas: la fortuna, para los catalanes que amamos el teatro, es pues doble.

El legado de Jaume Melendres se compone también de manifestaciones múltiples, pero no exactamente heterogéneas: el teatro es el eje en torno al que se articula la mayor parte de su actividad y de su producción. En el círculo de todo lo integrado en las artes escénicas se encuentran la multitud de cosas que Melendres hizo, pensó y dijo a lo largo de unas cuantas décadas. Es un tópico referirse a algunas personas como un hombre, o como una mujer, de teatro: pocas veces esta expresión le encaja tan bien a alguien. Y esto es así porque hizo de su vida, hasta el final, un servicio entusiasta al arte del teatro, vinculado para él de manera intensa, pero diferenciable, a la literatura; un servicio que abarcó diversos ámbitos tanto de la teoría como de la práctica teatrales. Docente, dramaturgo, *metteur en scène*, crítico... estas son algunas de las etiquetas asociadas a la tarea de Jaume Melendres como hombre íntegro de teatro. Su nombre también lleva la etiqueta de teórico: para él la praxis y la teoría eran vasos comunicantes de un mismo fluido, ámbitos hermanos de un solo objeto de trabajo y de estudio; en consecuencia, fue también un pensador profundo del arte del teatro que compendió