

renovada ironía, Jaume resumía y ampliaba los temas de la *Teoria...*, pero al mismo tiempo recogía en una espléndida rememoración autobiográfica el origen de su “vocación” teatral, a los 8 años, después de ver una opereta en el Tívoli: «Tenía la certeza de que aquello era lo que quería hacer en la vida: crear aquellas luces extraordinarias, aquellos cuerpos y aquellos sonidos extraordinarios, es decir fuera de lo ordinario». La vocación por lo extraordinario también desbordó la práctica, para llegar a la teoría: ¿«Era importante o no la verosimilitud? A mí me parecía que sí, tanto si quería ser verosímil como, sobre todo, si quería ser inverosímil. Lo subrayo: debía saber qué era la verosimilitud porque quería ser inverosímil. [Segunda nota a pie de página: sólo puedes crear virus informáticos si sabes informática]». He aquí la vocación secreta de Jaume Melendres: ser un buen *hacker* teatral. Y por eso creía que la creación no es posible sin un profundo conocimiento de los mecanismos de producir “FELICIDAD EN LA DESGRACIA”. Como dice él mismo: «SÉ QUE LOS CREADORES SOMOS SÁDICOS PORQUE INTUIMOS QUE LOS ESPECTADORES SON MASOQUISTAS Y SIENTEN AMOR POR LAS LÁGRIMAS. NOSOTROS, LOS CREADORES, SENTIMOS AMOR POR LAS LÁGRIMAS QUE SIENTEN AQUÉLLOS QUE SIENTEN AMOR POR LAS LÁGRIMAS, INCLUIDOS NOSOTROS MISMOS».

Barcelona, junio de 2010

## Una mirada al profundo viaje de Jaume Melendres hacia, tras, ante, en, entre, por, desde, sobre, contra y con el pensamiento teatral

Maite Pascual Bonis

Escuela Navarra de Teatro. Pamplona

Jaume Melendres, teórico, creador, científico, literato, crítico, estadístico, economista, dramaturgo, director de escena, actor, maestro, poseedor de un gran sentido del humor, y, sobre todo, **persona**, nos ha dejado este viaje particular, donde, como él mismo dice, su mirada es una mirada «estranyada», de la que hablaba Brecht, «la del viatger apassionat, no la del turista modern» (2006 : 377). Viaje en el que estuvo enfrascado casi toda su vida, atento a todo lo que iba encontrando en su camino, para analizarlo, comprobarlo, cuestionarlo, asimilarlo, interiorizarlo e introducirlo en sus maletas y ofrecérselo generosamente como excelente regalo. ¡Gracias, Jaume!

Intentaré ofrecer mi personal mirada, ante un viaje tan completo y complejo.

No nos podemos acercar a su magnífica obra *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, sin tener en cuenta su realidad de hombre *quasi* renacentista. Como muy bien dice en la introducción: «aquest llibre no és un manual, ni una història abreujada del teatre i de la seva teoria més o menys ubicada en el seu context, sino la narració d'un viatge a través del pensament teatral» (2006 : 31).

Quien busque un libro para salir del paso, para hallar con facilidad datos que añadir a su propio artículo en la revista de turno o en sus clases, quien espere encontrar una tesis doctoral al uso, con los números de página en las notas, un libro, en fin, con recetas mágicas que nos resuelvan los problemas de la teoría teatral, que no nos obligue a pensar, mejor que se abstenga de consultarlo.

Quien busque una obra que le abra horizontes, que le amplíe su bagaje humano, cultural, científico, artístico, teatral, que le interrogue, que le haga reír y, sobre todo, que le estimule a seguir viajando por ese pensamiento teatral, éste es su libro. No le decepcionará.

Es un texto escrito por alguien que se encontró, casi por casualidad, con el teatro, y que lleva el bagaje de toda una vida dedicada a este arte, como bien comenta en su conferencia «Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Empoli», al hablarnos de su viaje por la teoría teatral: [...] «Va ser tranquil·litzador constatar que el llistat de les persones que havien reflexionat sobre ell, tenia, tirant molt llarg, un miler de noms [...] al ritme d'un text cada tres dies, en deu anys ho podia saber tot [...] Estava molt equivocada: el viatge fa més de trenta anys que dura i encara no s'ha acabat» (2010 : 10).

Nos encontramos con el discurso de una persona con vocación de cuestionarlo todo y cuestionarse, de investigar, de aprender, de enseñar, de compartir y confrontar todo lo que iba encontrando y recogiendo de sus alumnos, de sus amigos, de sus colegas, de los libros, de la vida, de las diferentes obras y lenguajes artísticos, de todo lo que pudiera ayudarle a entender este Arte que le sorbía el seso y que le hacía viajar constantemente por las vías institucionales, por las vías principales, por las grandes teorías excesivamente repetidas y por los meandros y vericuetos secundarios, escondidos entre la maleza, disimulados o prohibidos por las autoridades competentes, de los que también habla André Dégain (1992 : 2), llamándolos *petite rivière*, o *ruisseau*, frente al *Grand Fleuve*, o la *Rivière* del teatro. Pero, sobre todo surgido de la mano de ese Jaume Melendres que viajaba, cual detective atento, por todas esas vías que su mirada escrutadora y profunda lograba descubrir y por las que se arriesgaba, encontrando finalmente una luz, así fuera tenue, que le abriera nuevos horizontes que le depararían nuevos interrogantes, nuevos conflictos, nuevas vías, nuevos descubrimientos. Ex-

ploró Occidente, Oriente, el arte, la ciencia, la filosofía, la religión, la literatura, la psicología, la economía, la vida y la muerte y todo le llevaba al teatro. Gran Misterio.

Jaume vivió el teatro desde la amplia perspectiva de ese arte específico que globaliza todas las expresiones artísticas, que juega sirviéndose del ser humano, como espectador (como mirón) y como agente, dramaturgo, director, actor, que a su vez juega con la palabra, con el gesto, con el cuerpo, con el espacio y el tiempo, con la acción, con el arte, con la técnica, con la ciencia, con la artesanía, con la inteligencia y la emoción.

La inmersión en este texto la deberíamos hacer sin saltarnos la introducción, que es casi como el prólogo de una tragedia griega o, mejor dicho, de una comedia de Plauto, pues nos pone en situación al advertirnos de sus preocupaciones, de sus problemas y de cómo ha intentado resolverlos, a veces sin éxito, incluso nos adelanta sus conclusiones con un suspense que nos incita a seguir leyendo para indagar si lo que dice es cierto y cómo lo demuestra, para ver si nos convence y si leyó esos mil libros que menciona. Y cual Mercurio en el prólogo del *Anfitrión* de Plauto, nos hará un guiño, como lectores/espectadores, buscando nuestra *confabulatio*, al confesarnos que «la teoria dramàtica, tot i que l'expressió és femenina, la llegim conjugada en masculí. Si deixem de banda (...) a Feliciano Enríquez, sor Juana Inés de la Cruz, sor María de Agreda, Mme Stael i 121 anys més fins (1934) Gertrude Stein». Para finalmente, con toda su ironía, concluir que, ya desde mediados de siglo XVI en algunos países y finalmente en el siglo XVII en el resto, se aceptó en el teatro occidental a la mujer como profesional del teatro: como actriz y directora de compañía, y esto, en palabras de Jaume Melendres, fue algo fundamental: «perquè anul·la una "quarta unitat" fins aleshores vigent, la unitat de gènere dels intèrprets» (2006 : 38 y 39). *Confabulatio* que estará presente en toda la obra.

No se preocupen, que no voy a hacer un resumen del libro, ni pretendo convertirme en alguien que escriba un texto para entender a Melendres, no hace falta. Recuerdo que en mis tiempos de estudiante para leer los escritos de Lacan leíamos un libro de Jean Baptiste Fagés titulado *Para comprender a Lacan* y varios compañeros solíamos comentar ¿no habrá un libro para entender a Fagés y así poder leer a Lacan? Afortunadamente, no es este el caso. El libro de Jaume Melendres se explica excelentemente por sí mismo, aunque es un libro que nos exige ser lectores/espectadores activos, mientras construimos nuestra propia teoría.

Una vez terminado el prólogo, antes de empezar con el desarrollo pormenorizado del viaje, nos expondrá el contexto en el que lo realizó y que él llama concretamente, «labyrinth por el que se adentró», dándonos una cronología desde el año 536 a. C. hasta 1990: «Les teories dramàtiques occidentals a través dels segles» que contempla «les teories dramàtiques, els fets teatrals i escènics i les aportacions estètiques, científiques i tècniques». Una novedad relevante con relación a otras cronologías que se centran más en los hechos históricos sin darse cuenta (consciente o inconscientemente) de que esos hechos históricos no existirían sin unos agentes que respondieran a una ideología, una economía, una estructura social y de poder, una ciencia y una cultura determinadas. Novedad que responde también a su concepción del arte y la ciencia como dos miradas «sovint considerades antagoniques (en el millor dels casos, paral·leles), oblidant que tenen un objectiu comú: establir relacions invisibles entre coses visibles» (2006: 11).

Así, analiza cómo los avances escénicos están en estrecha relación con los científicos y con las otras artes y sus estéticas, con las ideologías dominantes (intentando desestabilizarlas en muchos de los casos), y también cómo los teóricos son creadores y los creadores, teóricos.

Deja clara la inutilidad de esa discusión permanente que se ha entablado durante

décadas entre algunos académicos (teóricos) y algunos creadores (artistas); podemos centrarnos más en esa absurda pelea entre ciertos miembros de la Universidad y de Escuelas de Teatro, críticos y artistas, en que se acusan unos a otros de no tener cultura ni capacidades supuestamente científicas (de análisis, síntesis, etc.), de estar vacíos de contenido, y los otros, de no tener creatividad, de ser unos amargados, de dedicarse a la teoría porque no fueron capaces de crear... Discusión que cae por su propio peso y que repite los mismos tópicos de generación en generación. Jaume Melendres afirma que la mayor parte de los teóricos teatrales que encontró en su viaje eran «creadores» del teatro. Además, en este viaje no le acompaña ningún afán revanchista, ni belicista, para hallar aquellas teorías y, sólo aquellas, que le den la razón, no; se adentra en ellas, más bien, con el firme objetivo de encontrar afinidades, de demostrar cómo se acercan esos autores considerados muchas veces antagonicos: Diderot, Lessing, Stanislavski, Brecht, Aristóteles, Lope de Vega, Cervantes y un largo etcétera. Quizás sea verdad que en las teorías como en el terreno humano hay más cosas que nos acercan que las que nos separan... Lástima que nos cueste tanto aceptarlo y tratemos de acentuar lo que nos diferencia (con prepotencia) y nos separa.

No es casual que su introducción repare ya en las múltiples paradojas y ambigüedades que acompañan a este arte desde sus inicios, que es arte pero no sólo eso, que es ciencia pero no sólo eso, que lleva teoría pero no sólo eso, práctica, creación, pero no sólo eso, técnica, pero no sólo eso...

¿Qué es entonces el teatro?

¿Qué hacemos con esa mirada que fue en el principio? Y poco a poco, con gran profundidad, nos irá dando respuestas, mientras nos relata su personal viaje por el pensamiento teatral a partir de los elementos fundamentales y necesarios para que el Arte Escénico exista: el dramaturgo, el actor, el director y junto a todos ellos: el espectador.

Su libro tiene también una estructura teatral, con un prólogo, del que ya hemos hablado, tres actos y un epílogo, breve, pero indispensable: «Encontros y desencontros». Este texto me sugiere también la estructura de la tragedia griega con su tetralogía: tres tragedias y un drama satírico; pues la realidad de este libro es que cada acto es independiente en sí mismo pero guarda una estrecha relación con los otros dos y el epílogo ( drama satírico) tiene que ver también con todo lo planteado anteriormente, añadiendo cierta ironía y subversión final. Cada acto lleva un número de escenas y todos comienzan con una didascalia escénica: I: «Entra el dramaturgo», II: «Entra el actor» y III: «Entra el director», con una breve escenografía construida de frases, para él necesarias, para acotar el espacio de la representación de cada uno de los actos. Todas las escenas van introducidas casi por la línea de acción que se desarrollará y en la que introduce algo paradójico, de sorpresa, que te incita a entrar en esa acción, como por ejemplo, primer acto, escena 2: «Entre el ver i la semblanza (una digressió sobre el nas de Cleopatra)». Segundo acto, escena 31: «Dos nous ideals: l'espectador únic i l'actor pintat o l'actor criat de dos amos». Tercer acto, escena 42: «El director proxeneta»; escena 47: «El príncep blau d'Anne Ubersfeld i la "mise en scène" com a paròdia».

En cada acto nos ofrece, de forma cronológica, su mirada a la teoría teatral correspondiente al agente que ha entrado en escena, para ir rompiendo esa cronología trayendo el pasado al presente y trabajar desde la diacronía entrelazando las diversas teorías y ofreciéndonos sus paradojas, sus puntos de contacto, sus relaciones y oposiciones a partir de agudos análisis, creando una nueva urdimbre que le llevará a establecer conclusiones o nuevos interrogantes que hacen avanzar su peculiar línea de acción.

El primer acto es el más amplio, puesto que implica más años en la teoría teatral, desde su nacimiento hasta 1990, fecha en

la que cierra el viaje. Sin embargo, la teoría actoral hace su aparición en el teatro occidental, con pleno derecho, a partir del siglo XVII y la teoría del director, tal y como hoy la entendemos, es mucho más reciente, finales del siglo XIX.

No es casual que comience por el dramaturgo, pues fue el primer creador que dio el paso del mito al teatro dando nacimiento a este nuevo arte basado en la acción en lugar de en la narración como era el caso de la epopeya.

Este dramaturgo le servirá para poder recorrer, a lo largo de los siglos, las múltiples teorías nuevas sobre la búsqueda de la teatralidad, de su esencia como arte, teorías contradictorias, opuestas, paralelas, mimetizadas de siglo en siglo, repetidas, ofrecidas como novedad, paradójicas, que le sirven para ofrecernos su mirada sobre algo tan confuso, aportando su lucidez. Nos hará ver que el léxico teatral ha ido cambiando también con el paso de los siglos y los aportes de la ciencia: por ejemplo, lo que en un principio era el teatro (*theatro*, griego) lugar donde se mira... en los siglos XVI y XVII significa tablado, escenario, hoy en día significa edificio teatral y otras muchas acepciones. Nos introducirá en la finalidad del teatro, en cómo se ha visto esa finalidad a lo largo del tiempo, la importancia relativa del dramaturgo, poeta, actor, escenógrafo, director, según el momento histórico, teórico y artístico.

Se plantea algunas preguntas fundamentales: ¿Cuál es el elemento en el arte teatral sin el cual no hay teatro? ¿Quién hizo qué, quién tuvo más importancia en cada momento de la historia teatral, condicionando la existencia y la esencialidad de los otros elementos? Y se ve que unas veces es el dramaturgo el que se impone, otras el actor, otras el director, otras el escenógrafo, otras la arquitectura teatral, el vestuario, la iluminación, la filosofía del momento, la economía, el poder establecido, pero siempre está el espectador en el punto de mira de todos los creadores implicados en este Arte. Ese espectador a quien quieren seducir y

que espera fervientemente ser seducido, sin el que no existiría ese «Jugamos a que yo era...»

En el segundo acto entra el actor: es un momento avanzado de la historia del teatro, pues si bien en Grecia los actores fueron importantes, casi embajadores culturales, luego cayeron en desgracia y no será hasta el siglo XVII cuando se empieza a hablar y a valorar la importancia del actor y la actriz como profesionales, aunque sigan siendo vilipendiados y sospechosos, sobre todo moralmente. Los actores y actrices tendrán su momento de gloria y de poder en el Arte Teatral. Aquí hace un recorrido interesantísimo por las diferentes teorías actorales, aspecto éste poco tratado generalmente en la teoría teatral. ¿Qué es eso de la verosimilitud, del decoro? ¿Debe sentir el actor? ¿Qué papel desempeña la emoción, la técnica, la famosa verdad? ¿Es lo mismo sentimiento que emoción? ¿Cómo se construye el personaje? ¿Cómo se le da vida? ¿Qué es más importante el gesto o la palabra? ¿Qué características debe tener el buen actor? ¿Se puede aprender a ser actor? ¿Se puede formar al actor? ¿Cuándo y cómo se ha respondido a estas preguntas? ¿Cómo se han resuelto estos grandes conflictos teatrales? ¿Se han resuelto? Pues... no se pierdan la lectura de este acto.

Finalmente, en el tercer acto, llega el momento del director, ya en época casi contemporánea, con el papel hoy conocido casi de un nuevo dios creador... ¿Realmente no existía el director hasta el siglo XIX? ¿Qué hace que su figura cobre protagonismo? ¿Cuál debe ser su papel? ¿Cómo evitar los errores en la dirección? Y, como con el actor, surgen los interrogantes: ¿Se puede aprender a ser director? ¿Se puede formar al director? ¿Necesita el actor al director y el director al actor? ¿El actor es un creador o un mero sirviente del director? ¿Quién es el dueño de la puesta en escena en el momento de encontrarse con los espectadores? Les aconsejo lo mismo: no se pierdan este acto.

Melendres patentiza en cada acto que las

grandes novedades demasiado aireadas, aceptadas, negadas o controvertidas en cada época, no lo eran tanto, a pesar de sus evidentes y modernos aportes. Incluso evidencia cómo un mismo autor puede contradecirse a sí mismo en muchos momentos de la historia de la teoría teatral. Su trabajo, bastante hegeliano, trae un espléndido resumen final, en forma de cuadro sinóptico, aportándonos las tesis y antítesis con las que se ha encontrado en su particular viaje por el laberinto del pensamiento teatral. Sin embargo, aunque se desmarca de Hegel a la hora de ofrecernos una síntesis concreta, sí que nos deja una afirmación peculiar en sus «Encontres i desencontres: Les grans qüestions no estan resoltes». Y también señala una coincidencia unánime, que «el teatro es acción».

Creo que dejarnos así, con el cuadro incompleto, tiene mucho de hacernos partícipes, de buscar esa *confabulatio* que nos lleve a hallar nuestras propias síntesis, mientras asistimos a ese viaje/espectáculo en que nos encontramos con él, como espectadores/lectores, en un mismo espacio y un mismo tiempo efímero e irreplicable, hijos empero de nuestro propio tiempo personal e intransferible.

Les garantizo que este texto aporta datos de más de mil personas relacionadas con las artes escénicas de Oriente y Occidente y les ofrecerá conclusiones acertadas, nunca cerradas, con las que podrán estar de acuerdo o disentir, pero que les abrirán muchas pistas y caminos por donde seguir adentrándose para desbrozarlos y poder encontrar nuevos tesoros ocultos.

Jaume Melendres, una persona también paradójica, que es capaz de desdoblarse, de mirar desde dentro y desde fuera, de juzgar y juzgarse desde el miedo, desde la tristeza, desde la ironía, desde la carcajada, desde la ignorancia, desde la sabiduría; Jaume, un ser capaz de preguntarse todo el tiempo, sin miedo a las respuestas que pueda encontrar o al vacío que le puedan dejar; una persona que a través de sus páginas comparte con nosotros su sabiduría, que es mucha, casi

diría que lo sabe todo sobre el teatro, y que lo sabe expresar de forma creativa, literaria, donde encontramos la tragedia, la comedia, la farsa, la sátira, la *soitie*, el drama, el auto sacramental, el teatro del absurdo y todas las formas teatrales existentes hasta hoy como una urdimbre sobre la que se van tejiendo las verdades, las paradojas, los gozos y las miserias del Arte Teatral en su historia más conocida y la menos estudiada y reconocida. Pero sobre todo descubrimos una vivencia profunda, personal, íntima e intransferible, que decide, sin ningún pudor, compartir con todo el que se quiera acercar a ella.

Un texto escrito con ritmo, con poesía, con música, con pinceladas apenas esbozadas, con pintura gruesa, con caricatura, con toques y muchos retoques, con ingenio, con amor, avanzando en acción y sin desvelar el desenlace hasta el final, como requería Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer Comedias*; que nos arranca la sonrisa, la media sonrisa, la carcajada, la ira, la cólera, la piedad, la compasión, la tristeza, la alegría de estar más cerca de la verdad. En definitiva, teoría dramática como una fábula que logra la catarsis, como quería Aristóteles.

¿Qué catarsis? La que nos desvela en el desenlace final: una nueva pregunta para lanzarnos el guante y darnos la posibilidad de seguir aprendiendo, de seguir creciendo, haciéndonos las mismas y nuevas preguntas porque como él termina su libro (la traducción es mía):

Las grandes cuestiones no están resueltas, tal y como se puede ver en el cuadro siguiente, donde encontramos, de forma forzosamente reductora, las principales tesis y antítesis con algunos (sólo algunos) de los nombres que las han defendido. A menudo lo han hecho en contradicción con ellos mismos, *pero ésta es la grandeza del pensamiento dramático: estar siempre en conflicto*.

Pues... eso: ¡A seguir viajando!

## Bibliografía

- DÉGAINE, André (1992): *Histoire du théâtre dessinée*. París: Nizet.
- MELENDRES, Jaume (2006): *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre.
- (2010): *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*. Lleida: Documenta teatral 2, Departament de filologia catalana de la UAB y Departament d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra. 1ª reimpresión con motivo del acto 10.5.10 en recuerdo de Jaume Melendres que el Institut del Teatre celebró el lunes 10 de mayo de 2010.



### «La delicadeza de pensar» y «una almohada de dudas»

Roberto Scarpa y Giulia Puccetti

Prima del Teatro San Miniato

Sólo unir...

E. M. FOSTER, epígrafe a *Casa Howard*

## 1

A vosotros también os debe haber ocurrido encontraros en uno de esos momentos en los que, por encantamiento, venciendo la seducción de la realidad, los pensamientos, como mariposas enamoradas, empiezan a revolotear a cierta distancia de seguridad con las cosas. Sabemos que estos momentos, por otra parte como la realidad, son peligrosos para nuestra incolumidad, aunque no podamos prescindir de ellos porque nos ayudan a comprender cómo todo –justo es decir: nosotros más que lo que nos rodea–, por más que sea efectivamente tal como es, a su vez también podría ser diferente. Precisamente por eso, creo que con razón, alguien ha sostenido que se es feliz sólo cuando se está en movimiento entre