

Manifiesto de adhesión al pensamiento de Jaume Melendres, escenificador

Joan Castells

Institut del Teatre



El director

Jaume Melendres fue un director de escena o escenificador, como él creía más adecuado llamar este oficio. El ejercicio de esta actividad fue a lo largo de su carrera bien peculiar porque, de hecho, treinta y dos títulos ocuparon un escenario guiados por su batuta, pero de este repertorio la mayoría de obras (veintiséis) han estado vinculadas a la pedagogía teatral. Salvo los diversos terrenos de juego del Institut del Teatre –La Cuina, el Adrià Gual, el Alegria, la Casa de la Caritat–, a lo largo de treinta y dos años de profesión como director de escena sólo cinco obras suyas han ocupado escenarios más o menos profesionales: *Crac o la irresistible caiguda del teatre vertical* (teatro del Orfeó de Sants, 1977), *Les llàgrimes amargues de Petra von Kant* (Regina, 1980), *Vides íntimes* (Atlàntida de Vic, 1992), *Frec a frec* (Ateneu Igualadí, teatro de Salt, Club Capitol y Teatre Bartrina, 2002), *Els jambus* (plaza Vallmitjana de Barcelona, 2008) y *Pària* (Espai Brossa, 2009). Durante la temporada 2005-2006 recibió el encargo de dirigir *Aurora De Gollada*, de Beth Escudé, incluida en la programación del T6 del Teatre Nacional de Catalunya, pero renunció responsablemente porque no creía lo suficiente en la obra. En alguna ocasión los trabajos realizados con alumnos tuvieron vida más allá del mundo pedagógico. Es el caso de *La importància de ser Frank* que hizo temporada en el Teatro Condal y en el Romea de Barcelona en 1993, y de dos montajes que salieron de viaje: *El treball i els dies* (Teatro Grassi de Milano, 1999) y *Agamèmnon* (Antiguo Odeon de Pafos, 2001).

Desde los años ochenta se impone la figura del director de escena como el perso-

naje más exitoso de una producción, pero Jaume Melendres, buen gestor de su propia biografía, rehúye el éxito, la fama, la notoriedad y decide no formar parte de aquel «mundo del teatro». Centra su actividad profesional en torno al pensamiento teatral con una actitud intelectual abierta que le conduce a hacer una buena simbiosis entre la teoría y la práctica.

El repertorio: de la parodia a la paradoja

Pese a estas circunstancias, su obra como director manifiesta una visión ética y estética del teatro. Para él la parodia es el motor formal que mueve el aparato crítico con una perfección parecida a los mejores artilugios y que permite transitar por todos los mecanismos dramáticos. De ahí viene la elección de tres autores ingleses: Noel Coward (*Vidas íntimas*), Oscar Wilde (*La importancia de llamarse Ernesto*) y John Boyton Priestley (*Ha venido un inspector* y *El tiempo y los Conway*); y el dublinés George Bernard Shaw (*El seductor*). La obra de los cuatro amplifica la parodia y la completa con implicaciones sociológicas y psicológicas. El juego dramático de sus piezas se convierte en modelo de una parte importante del teatro del siglo xx y, también, influencia notablemente la narración cinematográfica.

La importancia de llamarse Ernesto es una metaparodia, una parodia de parodias: la parodia de un “melodrama realista” que es, en él mismo (a menudo de manera involuntaria), la parodia de una tragedia que ya nació con Tespis como un odos individual al lado (*para*) del canto colectivo del coro dionisiaco. *La importancia de llamarse Ernesto* se encuentra, pues, en el final de una larga cadena de deformaciones progresivas de formas artísticas anteriores. De depuraciones formales.¹

En el programa de *El temps i els Conway* (2004) escribe:

Bajo el brillo del texto de Oscar Wilde, bajo su comicidad sísmica, bajo el rutilante despliegue de juegos e ingenios verbales, ¿podemos encontrar algo más que una magistral parodia del género? ¿No podría ser que pudiéramos aplicar a los géneros canónicos aquel aviso de los pasos a nivel franceses sin barreras, según los cuales «Un tren puede esconder a otro»? ¿Pasa un drama –a alta o baja velocidad– por detrás de cada alta o baja comedia? ¿Tienen rostro las máscaras? ¿Engendra verdaderos sentimientos la simulación, lírica o grotesca, tanto da, de las emociones? ¿Escenografamos el ideal e idealizamos la escenografía? ¿Es útil para el arte actoral la frase de Wilde «en materias importantes, cuenta mucho más el estilo que la sinceridad»?

A lo largo de la producción de Melendres como escenificador observamos una consolidación y una profundización en este terreno del mundo paródico. Por este motivo la completa con autores franceses como Eugène Labiche (*El más feliz de los tres* y *Isme-nia mia*) y George Feydeau (*Frec a frec*) y que cuando se plantea hacer un Brecht escoge *La boda de los pequeños burgueses*. El autor alemán guía a Melendres hacia una visión ampliada del mundo de la farsa y lo lleva por el camino de la “paradoja”, término clave para entender su concepción teatral. Este edificio de pensamiento melendriano tiene un elemento fundamental en *La paradoja del comediante* (1830) de Diderot, pieza imprescindible para entender los valores narrativos –épicos– del teatro posterior.

Al leerla (*Madre Coraje*), pueden constatar que el brechtianismo no es otra cosa que la aplicación de la elemental operación intelectual llamada Paradoja. B.B. la practica de una manera que podríamos calificar de intuitiva, desde su edad más temprana hasta la redacción, en 1925, de *Un hombre es un hombre...* a partir de esta obra, la paradoja dejará de ser un simple recurso provocador y aparecerá como una categoría estrechamente ligada a la noción de distanciamiento –*Verfremdung*– por no

decir sinónimos de ella. Paradoja es, en efecto, una afirmación «que parece contraria al común sentir pero que de hecho es exacta». Es, precisamente, el estado de *paradoja permanente* en todos los niveles, desde los textuales a los estrictamente escénicos [...]

Al recurrir al uso constante de la paradoja *en todos los niveles* lo que Brecht exige es, al fin y al cabo, bien sencillo: que, como los tenderos prudentes, el espectador examine a contraluz los billetes valiosos con el fin de descubrir su verdadera entraña.²

El prólogo que acabo de citar fue escrito en 1976. Veinticuatro años después, en el año 2000, hace una síntesis sabia de la definición de paradoja en un manual, *La direcció d'actors*, obra muy clarificadora de los términos comunes que forman parte del saber del actor y que son utilizados en el diálogo con el director de escena en la sala de ensayo.

Paradoja, Afirmación no coincidente en la doxa -el dogma o que parece contradecir la lógica elemental: para hacer que la vuelta de una sábana se vea del derecho, hay que ponerla del revés; en el rugby, la única manera de enviar la pelota hacia adelante es tirarla hacia atrás. El uso de la paradoja es consustancial a un teatro que pretenda cambiar los juicios previos de los artistas y de los espectadores sobre ellos mismos y sobre el funcionamiento de los mecanismos.³

El repertorio melendriano se complementa por una parte con títulos clásicos: *Agamenón* de Esquilo, *El Tartufo o el impostor* y *La improvisación de Versalles* de Molière, *Los actores de buena fe* de Marivaux, *El hombre de la flor en la boca* de Pirandello y *El padre y Paria* de Strindberg, y por otra con obras de contemporáneos rompedores: *Amargas lágrimas de Petra von Kant* de Fassbinder, *El trabajo y los días* de Vinaver y *De noche justo antes de los bosques* de Koltès, entre otros.

El aprendizaje de la dirección de escena de los años setenta

Melendres se estrena como director de escena en 1977 con *Crac o la irresistible caída del teatro vertical* once años después de haber escrito su primer texto dramático, *Defensa india de rei*. Forma parte de una generación de directores de escena que llegan a esta actividad a partir de la política y representan una ruptura tanto en las intenciones como en el método de trabajo de los que programaban los teatros tradicionales (Romea, Poliorama, Español, etc.) Pero también se alejan de los planteamientos ideológicos de la llamada «gente del ADB» (Agrupació Dramàtica de Barcelona), que protagonizaban una renovación de la escena catalana, especialmente barcelonesa, desde el Palau de la Música Catalana.

El aprendizaje en la dirección escénica de esta nueva generación de directores, con nombres como Josep Anton Codina, Feliu Formosa, Josep Montanyès, Ricard Salvat, entre otros, fue acompañado de unas circunstancias muy concretas. Eran padres e hijos del movimiento que se llamó con una fuerte carga política «teatro popular». Pretendían una ampliación y diversificación de los públicos para hacerles llegar nuevas ideas. «El contacto con este público se establecía a través de los centros ya existentes: centros parroquiales, clubes de juventud, organizaciones recreativas, culturales, sociales, colegios, etc. Tan pronto se podía encontrar un público de jóvenes más o menos sensibilizados, como un público inmigrante, rayando el analfabetismo, como un público menestral de edad media, muy deformado por otras representaciones de teatro de “parroquia”».⁴

A menudo el estímulo de la escenificación era fruto de problemas de orden técnico: la falta de condiciones de los locales donde se debía representar (algunas veces al aire libre, sobre plataformas, otras en salas sin escenario, a pie llano, muchas sin telón, sin bastidores, sin tramoya) y las dificultades

de la instalación y del transporte. Era necesaria una adaptación plástica de los montajes a los escasos medios económicos y técnicos.

Una buena muestra de la incidencia de estas circunstancias la encontramos en la obra *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, que con motivo del cincuentenario de la muerte de Layret escribieron Maria Aurèlia Capmany y Xavier Romeu en 1970. La difusión de esta obra de teatro documento se tuvo que hacer desde la clandestinidad y este hecho obligaba a una escenificación muy particular. Maria Aurèlia Capmany lo expresa de esta manera al referirse al *cómo* del montaje: «En el teatro más que en cualquier otro género se produce la servidumbre de los medios. El espacio escénico, la presencia del público, el tiempo y los ejecutantes determinan la fórmula. Decidimos, pues, iniciar esta experiencia teatral con los siguientes elementos: (Actores: 6 hombres y 2 mujeres; 8 sillas; 1 mesa)».⁵

Jaume Melendres participa en este montaje como actor junto con Feliu Formosa, Joan Rendé, Jordi Teixidor, Ramon Teixidor, Miquel Rodamilans, y las actrices Maria Plans y Pilar Codina. La dirección escénica de Layret fue de Josep Anton Codina, un hombre sabio y un director práctico y enérgico, capaz, después de argumentar, de hacer volar una silla sobre la cabeza de un actor. Posiblemente de esta necesidad de ser simple en la utilización de elementos para la escenificación Melendres saca las primeras enseñanzas como director.

Crac o la irresistible caiguda del teatre vertical, codirigida con Joan Abellan y Frederic Roda, fue programada por la Asociación de Actores y Directores y Profesionales autónomos e inauguró la «Campaña Municipal de Teatro 77, por un teatro al servicio del pueblo» a la cual no se adhirió la Asamblea de Trabajadores del Espectáculo de cariz anarquista por desavenencias políticas. La obra, estrenada en el teatro del Orfeo de Sants en mayo de ese año, es re-

presentada por la compañía Xocolata amb Melindros, integrada por personas que se sentían comprometidas con la situación política.⁶ Como reclamos publicitarios se exhiben las frases siguientes: «El suicidio de una estrella y una canción telefoneada, inéditas relaciones entre una vedette y el señor Xiringats y dos strip-tease interrumpidos, innovación erótica». Xavier Fàbregas hace una crítica muy negativa del montaje en el diario *Avui* del 25 de mayo. Ahorro los calificativos y cito las últimas frases del escrito: «La Campaña municipal ha empezado mal; ahora que está en buenas manos, en manos de quien le hace falta. Pero a estas manos hay que exigirles energía, y rigor. Rigor intelectual y rigor dramático. Todavía estamos a tiempo de rectificar».⁷

El papel del escenificador

De hecho, Melendres se formó teatralmente trabajando en estas circunstancias tan, por qué no decirlo, comprometidas socialmente. Este hecho le dará una visión del teatro como servicio público que nunca abandonará. Sin embargo, me cuesta encontrar un nombre que con un listado tan breve de títulos haya generado tanto pensamiento sobre este tema en el panorama del teatro catalán de todos los tiempos. Sus artículos, sus conferencias y su bibliografía –especialmente *La teoria dramàtica*–⁸ representan un trabajo de síntesis extremadamente útil a finales de siglo xx. Melendres trabajó para ser buen conocedor de todas las teorías de la escenificación cuajadas en la historia del teatro y manifestadas con mucha más intensidad a lo largo del siglo xx:

Quise viajar a través de la teoría... fue tranquilizador constatar que el listado de las personas que habían reflexionado sobre el teatro tenía, como mucho, un millar de nombres -sin contar, claro está, a los críticos de los diarios, cuya producción no siempre podemos incluir en el capítulo de la reflexión... Pronto descubrí un hecho

realmente singular en la historia de la cultura. Dejando de lado algunos filósofos como Aristóteles, Platón, Agustín de Hipona, Nietzsche, Hegel o Kierkegaard (gente respetable: no se dedicaba a poner en escena sus fantasías) la inmensa mayoría de teóricos del teatro son creadores: la teoría dramática ha sido formulada, sobre todo, por personas dedicadas a la práctica, hasta el punto que el término mismo de «teoría del teatro» fue inventado, en 1657, por el cura francés François Hédélin D'Aubignac en un libro llamado (¡oh, paradoja!) *La práctica del teatro*.⁹

Melendres se ha referido diversas veces a la dialéctica que se establece entre la labor del director de escena y el trabajo del actor. Podemos iniciar una primera reflexión sobre este tema fijándonos en el título de tres artículos publicados en la *Revista de la ADE* pero esparcidos en el tiempo: «La relación del director de escena con el actor –ni amos ni esclavos» (1991), «¿Es realmente necesario fusilar a los directores?» (1996), «El entrenador sin equipo o La renuncia de escribir la historia del futuro» (2004). Esclavitud, fusilamiento y renuncia, tres conceptos que enmarcan una turbulencia. El principio más claro del pensamiento de Melendres, con respecto a este tema, es la preeminencia ética y estética del actor. En las relaciones de trabajo de los tres agentes principales de la creación teatral, –el autor, el director de escena y el actor– éste último es el que ocupa el primer lugar. Durante el siglo xx se ha ido imponiendo una concepción de preeminencia de la figura del director, posiblemente el último perfil profesional que ha aparecido en escena.

Mientras que el papel del actor ya figura en el libro del *Génesis* en forma de serpiente, el oficio de director tiene escasamente 130 años (los Meininger, 1874) y por lo tanto no podemos estar seguros de que sea la estructura que garantice la estabilidad del edificio de una creación teatral. Una reflexión parecida la expresan actualmente algunos pensadores en lo referente a la profesión de maestro, responsable de la alfabe-

tización de los niños de un país y en torno al cual la sociedad industrial ha tenido la necesidad de establecer horarios académicos de acuerdo con la jornada laboral de los trabajadores. Igual que el maestro, el director de escena se ha convertido en un interlocutor cómplice de la industria. Los dos oficios son demasiados recientes para darles la categoría de fundamentales y ambos son consecuencia de las necesidades de la sociedad industrial que actualmente se está transformando en la era del conocimiento. Sin embargo todavía hay indicios de que, de momento, una parte del mundo de la cultura no se ha dado cuenta y está imponiendo el término de industria cultural cuando ya es un término obsoleto, a no ser que se refieran al negocio que genera o puede generar la cultura.

El punto de partida es una reflexión obvia pero tan elemental que la hace oportuna y clara:

Sería banal recordarlo si no fuese porque hoy suele olvidarse que ningún autor – ni bueno ni malo, ni antiguo ni moderno– ha escrito para el director de escena; y ni siquiera contra él. Todos los autores han escrito y escriben para que unos seres enmascarados den sentido algún día a una ficción aplazada, que jamás se realiza en el mismo momento de su invención.¹⁰

En otro artículo titulado *Cómo enseñar a amantes y jinetes*, en el cual desde su vertiente de pedagogo responde a la pregunta: ¿qué hay que enseñar a una persona que se quiere formar como director de escena?, Melendres vuelve a encontrar la clave en las consecuencias de su trabajo sobre el actor:

Enseñar a un director es enseñarle a trabajar la materia actoral con instrumentos verbales.¹¹

Esta afirmación es la conclusión tras haber analizado el papel que deben desempeñar en un plan de estudios¹² para directores materias tan de sentido común como Escenografía, Iluminación, Historia del teatro,

Dramaturgia, Historia del arte contemporáneo. Asumidos todos estos conocimientos una persona todavía no tiene la capacidad fundamental que lo convierte en director de escena.

Louis Jouvet habla del oficio del director porque es posiblemente el pensador que formuló las principales preguntas sobre el tema y posiblemente las más acertadas. Para este pedagogo francés el director de escena es: jardinero de los espíritus, doctor de las sensaciones, comadrona de lo inefable, cerrajero de las situaciones, cocinero de los diálogos, mayordomo de las almas, o rey del teatro y criado del escenario. El director de escena es como un amante porque consigue su propio placer del placer de los otros. Todas estas respuestas en forma de calificativos pertinentes acababan siendo tiros que se pierden en el aire. Melendres, un maestro de la síntesis, hace diana de un solo tiro:

La tarea esencial del director de escena es dirigir actores. Su trabajo no consiste en explicar el personaje, ni en imponer su “lectura!” del texto frente a la del actor considerado inferior, sino en establecer con él las fronteras de su libertad [...] Porque, en realidad, el director de escena no es otra cosa que un jinete que cabalga sobre un caballo furioso y, por tanto, debe aprender a conducirlo sabiendo que no hay teoría del jinete sin una previa teoría del caballo y que, a fin de cuentas, los caballos sin jinete siempre acabarán llegando a sitios a los que nunca llegaría un jinete sin caballo.¹³

Desde esta perspectiva el trabajo del escenificador consiste en despertar y organizar la actividad creativa de los actores. Ensayar no significa que los actores se traguen a la fuerza una determinada concepción –idea y plan de movimientos– establecida a priori sino ponerla a prueba teniendo bien presente que siempre hay diversos mares para llegar a puerto.

Anteriormente hemos mencionado el papel que la mal llamada industria cultural quiere atribuir al director de escena en el

proceso de producción de un montaje. Se ha generalizado un modelo de compañía con roles bien diferenciados según un escalafón que sólo tiene en cuenta los «sistemas de producción». En el vértice de la pirámide se encuentra la inversión económica –institucional o privada– y por debajo un escalonado de responsabilidades y de interlocutores perfectamente controlados. La base, lo más alejado de la cúspide, se ha convertido en el lugar del intérprete. Como en otras estructuras, la organización tiene más fuerza que la función. Este criterio tiene la misma absurdidad que si alguien, para rentabilizar la eficacia del cuerpo humano, atribuye al sistema digestivo la función del sistema respiratorio o sanguíneo.

En las artes escénicas el escalafón sólo es razonable cuando tiene un sentido dramático. Es evidente que se establece tradicionalmente una relación de poder entre una super-vedette y las vedettes; y entre éstas y las coristas pero es una relación fingida implícita en el género, pongamos por caso, de la revista. Este hecho, salvo algunos casos famosos de ataques de cuernos escénicos que han resultado auténticas escaramuzas convirtiendo los camerinos en campos de batalla, tiene una lógica asumida por las partes. Pero todo se subvierte cuando el rol de super-vedette lo asume el productor o esta figura llamada «director del teatro» que cada vez se parece más a la figura del «encargado que hacía funcionar la fábrica» y que era vilipendiado con la expresión de «la voz de su amo». Las consecuencias de este panorama son múltiples porque interfieren en la creación. Los calendarios de ensayos se programan según lo presupuestado, no según los que serían necesarios. El trabajo propio del intérprete tiene múltiples interferencias; el vestuario, pongamos por caso, es diseñado y confeccionado semanas antes de empezar los ensayos y el actor no tiene otro remedio que revestirse de un personaje que ha concretado un figurinista. La aparición de la figura del *freelancer* en forma de director de escena, de escenógrafo, de actor, etc. que es contratado por una

empresa ha supuesto un paso atrás en el concepto de «compañía teatral».

En el año 2004 Jaume Melendres ya hacía una radiografía que diagnostica esta realidad y lo hacía no con términos socioeconómicos –tema en el cual era muy competente– sino hablando de la esencia del oficio de director en las proximidades del siglo XXI. Tras pasar revista a conceptos sobre el oficio del director de escena de Jovet, Stanislavski, Copeau, Appia, Meyerhold, etc., escribe:

Nuestros predecesores no hallaron la respuesta positiva (qué hacer y, en consecuencia, qué saber exactamente), pero encontraron la negativa: no ser freelancers, una condición tal vez interesante para un fotógrafo o un reportero, pero no para nosotros. Incluso no sabiendo gran cosa, si quiere ser algo parecido a un artista, el escenificador ha de trabajar inmerso en un conjunto dotado de una cierta estabilidad y, si no lo tiene, debe crearlo. Así, desde fines del siglo XIX, la historia del teatro no es (como tantas veces se ha dicho con desconocimiento de causa) la de la emergencia del director en tanto que dueño absoluto del sentido, sino la del nacimiento de los núcleos que algunos directores insignes lograron formar (contra vientos, censuras y burocracias) para encontrar ese sentido. A partir de los Meiningen, es la historia del Théâtre Libre, de la Independent Society, de la Freie Bühne, del Teatro de Arte; del T.I.M, del Vieux Colombier y del Teatro Íntim; del Guild Theatre, de Les Copiaux, de La Barraca, de la Royal Shakespeare, de la Freie Wolksbühne, del Teatro Popular de Artistas, del Piccolo, del Berliner Ensemble, del Teatr Laboratorium, del Living Theatre, del Teatro Campesino, de Cricot II, de Els Joglars. Del Teatro Experimental de Cali, del Open Theatre, del Théâtre du Soleil, de La Cuadra o del Odin Teatret. Creer que la historia del teatro contemporáneo se lee en la biografía de André Antoine –o en las de Brahm, de Grein, de Stanislavski, de Copeau, de Meyerhold, de Vajtangov, de Piscator, de Moller, de Dullin, de Lorca, de Strehler, de

Brecht, de Grotowski, de Beck y Matina, de Kantor, de Boadella, de Buenaventura, de Chaikin, de Brook, de Moutchkine, de Barba– es algo así como tomar, en una sospechosa metonimia, lo singular por lo plural, la parte por el todo, la cabeza por el cuerpo entero.¹⁴

En la diversificación de funciones entre el dramaturgo y el escenificador es extremadamente importante el respeto de éste por el texto dramático que ha escogido para trabajar. No deben ser permitidas lecturas preestablecidas antes del estudio minucioso del texto. En un proceso de montaje en un primer momento tiene razón el dramaturgo, después interviene el escenificador que marca un rumbo a seguir y que se pone constantemente en revisión durante los ensayos y finalmente quien manda –pongámonos como nos pongamos– es el actor que hace lo que quiere –donde lo ha llevado la travesía– en el momento de la representación.

Las ideas de Melendres contribuyen de forma clara a derribar la pretendida frontera que se ha querido alzar entre los dramaturgos y los escenificadores. El futuro del teatro depende de la capacidad de los dramaturgos de convertirse en profesionales del escenario. Tenemos un ejemplo claro en la obra de Vinaver, que en muchas ocasiones no especifica ni el personaje que habla ni el personaje al que habla, y propone, así, una manera de entender el teatro que confía al proceso de escenificación la responsabilidad de desentrañar los sentidos posibles de un texto escrito sin didascalias de movimiento o de estado de ánimo y sin los signos de puntuación que determinan la respiración emocional del personaje. El actor es el encargado de poner las comas, los puntos y comas y los puntos y recupera eso con Vinaver, su profunda condición de intérprete. Amante de la reflexión por los contrarios, ante la obra de este autor, *II de setembre*, Melendres escribe:

El valor que se otorga a las acotaciones es uno de los fenómenos más curiosos y

menos estudiados de la literatura dramática. Su cotización actual es francamente lamentable [...] Un director de escena empuja hoy su trabajo suprimiendo todas las acotaciones del autor, con el convencimiento de que está realizando un gran servicio cultural y político [...] Porque pienso que las acotaciones no son sagradas pero que un buen escenificador debería probarlas siempre antes de suprimirlas; porque pienso que a causa de su carácter arbitrario revelan imágenes profundas y fundamentales a la hora de comprender un texto [...] creo que vale la pena conocer estas acotaciones que son la sabiduría de aquéllos que han sabido unir la palabra y el gesto porque saben unir un verbo y un predicado.¹⁵

Conclusiones de tres procesos de escenificación de la misma obra

Los dioses dieron a Melendres el privilegio de dirigir tres veces en diecisiete años el texto de Wilde, *La importancia de ser Ernesto*. Quizás fue un favor divino por la semejanza con el protagonista, un alter ego de Melendres: un hombre sagaz, inteligente, seductor y divertido.

Creo adecuado incluir una larga cita sobre las diversas escenificaciones de esta obra por tres razones. La primera porque es un escrito que lleva implícita magistralmente la habilidad que Melendres tiene de teorizar a partir de la práctica. En segundo lugar, porque el autor plantea cuestiones referidas a los límites de los géneros, el papel del estilo y su forma interpretativa, temas fundamentales que hay que responder en el momento de afrontar una escenificación sea cuál sea el material. Finalmente, porque el objetivo que me planteé al pensar este artículo era facilitar al lector de una forma ordenada el pensamiento de Melendres con respecto a los conceptos principales de la escenificación.

El primer montaje (Teatre Condal, Barcelona 1983) provocó el efecto revulsivo de presentar una comedia de salón «sin sa-

lón», sin ni un solo sofá o butaca en el escenario, bajo las luces impactantes de la farsa, acentuando los perfiles grotescos, buscando el gag «gestual» hasta al punto de travestir algunos de los personajes femeninos; era un montaje dictado por la idea de que parodiar significa necesariamente caricaturizar, convertir los personajes en títeres, y que la condición para hacer reír a los espectadores es reírse, antes que nada, de los personajes. Este decantarse hacia la farsa (que mantuve en el segundo montaje, aunque más apaciguado) no fue un acto contra natura: la dimensión de farsa ya estaba en el texto, y yo no había hecho otra cosa que subrayarla, sin doblegarme ante los preceptos del modelo pretendidamente realista de la interpretación de la alta comedia inglesa, que se resumen en uno: cuanto más elegante sea el actor, más realista será. No era, sin duda, el punto de vista de Wilde, el hombre que se paseaba por los salones aristocráticos de Londres con un girasol en el ojal.

Ahora bien, si *The Importance of Being Earnest* es una parodia, una forma de formas (como las muñecas rusas llenas, por dentro, de muñecas rusas) preñada por todas las formas parodiadas, ¿no podríamos tratar de forma escénica *La importancia de ser Frank* explorando, por ejemplo, su dimensión dramática, de (melo)drama? ¿No podría ser que al texto de Wilde, bajo su comicidad sísmica, bajo el rutilante despliegue de juegos e ingenios verbales, hubiera alguna cosa más? ¿Y si las máscaras tuvieran rostro? ¿Y si el destino de *La importancia...* no fuera hacer reír a cualquier precio?

Son las preguntas que me hice en el último de los tres montajes (1997), y la respuesta es afirmativa: es posible no hacer reír necesariamente con un Oscar Wilde que parecía condenado a la comicidad estrepitosa; es posible transformar la expulsión violenta del aire que llamamos «risotada» en una suspensión cautivadora del aliento del espectador. Entonces, si los construimos en esta oculta dimensión, los personajes de Wilde dejan de ser siluetas o arquetipos, y se convierten en seres ficticios (pero

de carne y hueso: en eso consiste la maravilla del teatro) que viven sus decisiones como un problema real, no como un pretexto para la hilaridad del público. Entonces queda claro que en una comedia no son ellos, los personajes, los que hacen reír, sino en todo caso las situaciones en las que se ven inmersos, y que los buenos actores son aquellos que al margen de su histrionismo, de su «vis cómica» –a la manera de los Capris y Moranes–, sirven la situación y la interpretan como un drama, es decir, como una acción, no como un gag. Entonces es posible, incluso, que Miss Prism (Lali Feliu en el último montaje) haga su grotesca confesión –«puse al niño en la maleta y el manuscrito en el cochecito»– sin que ría ningún espectador, de tal manera que un error vodevilésco quede convertido, así, en aquello que era inicialmente: una verdadera *hamartia* trágica.

En realidad, esta experiencia no hace otra cosa que re confirmar la validez de la más moderna –hasta ahora– de las teorías actorales, nacida en el siglo XVIII, el siglo de las luces. Frente a la teoría feudal de l'emploi, que postulaba, con Sainte-Albine, que a cada género (tragedia, comedia, drama) le corresponde un tipo de actor distinto, predestinado por el gén(ero), Wilde exige un intérprete total, alguien que posea todos los registros actorales, que son en último término los de la acción pura. Sólo este intérprete a-genérico (pero con sexo), puede mostrar la complejidad del comportamiento humano y la riqueza del teatro sin doblegarse a convenciones restrictivas. El actor total, la actriz que reclamaba el dandy del girasol, debe provocar en el escenario –tal como dijo uno de sus maestros, el oscuro profesor oxfordiano Walter Horatio Prater– «las máximas pulsaciones posibles dentro del tiempo que nos ha sido concedido»; debe ser capaz –añadirá Oscar– «de divertirnos terriblemente», sin olvidar nunca que en las materias decisivas «es más importante el estilo que la sinceridad».¹⁶

Son muchos más los hilos que se pueden estirar analizando los escritos de Melendres referentes al oficio de director de escena o escenificador. Podríamos ir tejiendo piezas

que hablen de dirección de actores, de la utilización del objeto como extensión del trabajo del intérprete, del espacio escénico y del espacio dramático, de las falsas fronteras de los géneros, etc. Pero, en esta primera aproximación, he querido fijar la atención en los aspectos más ideológicos con los cuales manifiesto mi adhesión.

REPERTORIO DE JAUME MELENDRES

Título - Autor - Teatro - Fecha

- Crac o la irresistible caiguda del teatre vertical*
- J. M. Carandell y otros - Orfeo de Sants - 1977
- El tartuf o l'impostor* (Tartufo o el impostor) - Molière - IT - 1977
- La meva Ismènia* (Ismenia mía) - E. Labiche - IT - 1978, 1984
- Rites* (en inglés: *Rites*) - M. Duffy - IT - 1979
- Les llàgrimes amargues de Petra von Kant* (Amargas lágrimas de Petra von Kant) - R. W. Fassbinder - Regina - 1980
- El pare* (Padre) - A. Strindberg - IT - 1980
- Conversió i mort de Quim Federal* - S. Espriu - IT - 1981
- L'impromptu de Versailles* (La improvisación de Versailles) - Molière - IT - 1982
- El més feliç dels tres* (en francés: *Le plus heureux des trois*) - E. Labiche - IT - 1982
- La importància de ser Frank* (La importancia de llamarse Ernesto) - O. Wilde - IT, Condal, Romea, Principal de Palma - 1983, 1992, 1997
- El temps i els Conway* (El tiempo y los Conway) - J. B. Priestley - IT - 1984, 1990 i 2004
- El seductor* (en inglés: *Philanderer*) - B. Shaw - IT - 1985
- Eclipsi* - J. Abellan - IT - 1986
- Els misteris del confessorari* (en francés: *Mystères du confessionnal*) - P. Lamy y L. Hamon - IT - 1987
- El casament dels petits burgesos* (La boda de los pequeños burgeses) - B. Brecht - IT - 1988
- Ha vingut un inspector* (Ha llegado un inspector) - J. B. Priestley - IT (La cuina) - 1992
- Vides íntimes* (Vidas privadas) - N. Coward - Atlàntida de Vic - 1992

- L'hora de les noies* (La hora de los niños) - L. Helman - IT - 1992
- Un berenar improvisat* (en francés: *L'impromptu d'Outremont*) - M. Tremblay - IT - 1995
- Estrelles en un cel de matinada* (en francés: *Les étoiles dans de ciel de l'aube*) - A. Galine - IT - 1995
- La moral de la senyora Dulsak* (La moral de la Sra. Dulsak) - G. Zapolska - IT - 1996
- La nit just abans dels boscos* (De noche justo antes de los bosques) - B. M. Koltès - IT - 1997
- Els treballs i els dies* (Los trabajos y los días) - M. Vinaver - IT y Teatro Grassi - 1999
- Stella* - J. W. von Goethe - IT - 2000
- Albertine amb cinc temps* (Albertina en cinco tiempos) - M. Tremblay - IT - 2000
- Don Gil* - M. de Panella - IT - 2001
- Agamèmon* (Agamenón) - Èsquil - IT. Antiguo Odeón de Pafos (Chipre) - 2001
- Els actors de bona fe* (Los actores de buena fe) - P. Marivaux - IT - 2002
- Frec a frec* (espectáculo a partir de obras de Nestroy y de Feydeau) - J. Nestroy y G. Feydeau - Ateneu Igualadí, Teatre de Salt, Club Capitol, Bartrina - 2002
- L'home i la flor a la boca* (El hombre de la flor en la boca) - L. Pirandello - IT - 2007
- Els jambus* - J. Vallmitjana - Plaza Vallmitjana de Barcelona - 2008
- Pària* (Paria) - A. Strindberg - Espai Brossa - 2009

Notas

1. Jaume MELENDRES (1998): «La importància de les formes», prólogo a *La importància de ser Frank*, de Oscar Wilde. Barcelona: Institut del Teatre.
2. Jaume MELENDRES (1976): «Brecht, o com detectar moneda falsa», prólogo a *Mare coratge*. Mataró: Edicions Robrenyo, Teatre de tots els temps, núm. 6.
3. Jaume MELENDRES (2000): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*. Barcelona: Institut del Teatre, Escrits teòrics núm. 9. Edición en castellano: *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España /Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Col. Debate 11, 2000.

4. Jaume FUSTER (1970): prólogo a *El retaulle del flautista* de Jordi Teixidor. Barcelona: Edicions 62, El Galliner, 3.

5. Maria Aurèlia CAPMANY y Xavier ROMEU (1992): *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat del obrers de Catalunya*. Barcelona: Institut del Teatre, Biblioteca teatral, 80.

6. Reproduzco a modo de testimonio la ficha artística: *Interpretación*: Nadala Batista, Anna Rosa Cisquella, Rosa M. Espinet, Alfred Lucchetti, Francesc Lucchetti, Glòria Llopart, Magüi Mira, Bartomeu Olsina, Noli Rego, Jordi Turró. *Escenografía*: Jaume Batista, Antoni Subirats. *Escenario*: Pep Lucchetti. *Luces*: Joan Shrich. *Coreografía*: Freddy Dalton. *Música*: La Trinca, Francesc Burrull. *Textos*: Josep M. Benet, Josep M. Carandell, Jordi Coca, Iago Pericot, Josep Sanchis, Santiago Sans, Manolo Vázquez Montalbán. *Dramaturgia y dirección*: Joan Abellan, Jaume Melendres, Frederic Roda.

7. Xavier FÀBREGAS (1995): *Teatre en viu (1977-1982)*. Barcelona: Institut del Teatre, monografies de Teatre, núm. 34.

8. Jaume MELENDRES (2006): *La teoria dramàtica, un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona: Institut del Teatre, Escrits teòrics, núm. 11.

9. Jaume MELENDRES (2009): *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Empoli*. Lleida: Punctum & Màster Oficial Interuniversitari de Estudios Teatrales.

10. Jaume MELENDRES (1991): «La relació del director de escena con los actores. Ni amos ni esclavos», *Revista de la ADE*, núm. 23, noviembre. pp. 46-47.

11. Jaume MELENDRES (1990): «Cómo enseñar a amantes y jinetes», *Revista de la ADE*, núm. 15, p. 17.

12. «Pensando que un plan de estudios para directores es siempre un manifiesto artístico, una apuesta sobre el futuro del teatro en su conjunto, una apuesta que comprende también a los actores, a los autores; al equipo entero de personas –muertas o vivas– que participan en la creación teatral, es imposible, digo, inventar planes de formación de directores desde la neutralidad estética e ideológica» (Jaume Melendres, 2004: «El entrenador sin equipo o La renuncia de escribir la historia del futuro», *Revista de la ADE*, núm. 100, pp. 229 y 230).

13. Jaume MELENDRES (1991): «La relació del director de escena con el actor (ni amos ni

esclavos)», *Revista de la ADE*, núm. 231, pp. 46 y 47.

14. Jaume MELENDRES (2004): «El entrenador sin equipo o La renuncia de escribir la historia del futuro», *Revista de la ADE*, núm. 100, pp. 229 y 230.

15. Jaume MELENDRES (2002): «La batalla i el paisatge després de la batalla», prólogo a *11 de setembre*. Barcelona: Proa.

16. Jaume Melendres, prólogo a *La importància de ser Frank*, op. cit.

