

Jaume Melendres. La pedagogía de la dirección de actores

Genoveva Pellicer

Institut del Teatre

Quien razona bien, está también en condiciones de inventar, y quien quiere inventar, debe tener la capacidad de razonar.¹

LESSING

Jaume Melendres dedicó muchos años a la tarea pedagógica en la ESAD. Dirigió talleres de interpretación e impartió, entre otras asignaturas, «Teoría dramática» y «Dirección de actores» (sobre estas materias publicó *La dirección de los actores. Diccionario mínimo* el año 2000 y *La Teoria Dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, en 2006).

Durante diez años tuve el privilegio de compartir con él la docencia en la asignatura «Dirección de actores» (había sido mi profesor anteriormente). Haciendo una abstracción de toda esta experiencia, podría sintetizar que la forma de hacer de Melendres se apoya en tres ejes fundamentales:

- La fuerza de las emociones de Stanislavski.
- El planteamiento dialéctico y el placer intelectual de Brecht.
- La mirada de Grotowski.

Destacaré algunos aspectos que definen su poética y el modo de impartir sus clases.

1. La “función” del director de actores

Generalmente los directores de teatro suelen coincidir al atribuir diversas funciones al director de actores. Hablan del «pedagogo», «organizador», «director de orquesta», «maestro», etc.² De algún modo la terminología ya implica una relación de superioridad intelectual frente al actor. Jaume Me-



lendres equilibraba la balanza en el proceso de escenificación entre el director y el actor en cuanto a su intervención, a su participación y a su creatividad. Consideraba que el actor era un «compañero de juego» (nunca habló del pedagogo).

Define la dirección de actores como «saber exclusivo (y, por tanto, específico) del director de escena que consiste en crear las condiciones para que los actores puedan ser los interlocutores directos del espectador en un proceso de comunicación que ha de ser forzosamente corporal. Estas condiciones son las de la libertad. Una libertad individual que siempre está condicionada –pero no por ello limitada– por el hecho de inscribirse en una polifonía» (2000 : 52).

Para Melendres el objetivo del director en una representación teatral era establecer un acto de comunicación que debía lograr un resultado artístico, pues «la belleza produce placer estético (para todos los miembros del proceso teatral)». Partiendo de la premisa de que «el actor es un ser inteligente»,³ se llega a establecer necesariamente una forma de relacionarse diferente. La función del director es: «crear las condiciones de la libertad creativa». Se trata de un trabajo en equipo. «Evidentemente alguien tiene que tomar las decisiones, para empezar es el director quien elige qué obra va a representar». Establecía como posible vía para relacionar a los interlocutores la siguiente alegoría: consideraba que el proceso del ensayo era como una *partida de ajedrez* entre actor y director; cada pieza tiene sus normas establecidas. El que empieza, tiene ventaja (el director). Tiene la iniciativa. «Está definiendo hacia dónde irá la partida, pero el camino no está preestablecido». La *mirada* es fundamental. Evolucionará según la intervención, la creatividad del contrincante-partenaire. «El director tiene un punto de incerteza que irá aclarándose a través del proceso. El error es el que define la partida. Se tiene que superar la crisis. Se abren nuevas posibilidades. Ese error se explota artísticamente, y de ahí surge muchas veces la solución más

bella [...] Y también la comprensión más profunda del texto teatral».⁴

2. El “diderotismo” de Melendres

Jaume Melendres, como Diderot, partía de la siguiente premisa: «El actor no ha de sentir emociones, sino expresarlas». Es necesario precisar lo.

Esta afirmación no implicaba evidentemente que el actor tuviera que falsear al personaje que había creado (nada más lejos de los montajes de él dirigía). Sería tan erróneo como pensar que el distanciamiento épico de Brecht ofrece un teatro sin emoción. Daba por sentado que el actor, al jugar, al encontrarse en la situación propicia, incorporaba la «emoción escénica» con la verdad de juego. El actor vivía la emoción escénica y la controlaba. «Ésa es la tarea primordial del actor». Ramón Simó en su libro *La retòrica de l'emoció. Aproximació al sistema Stanislavski* ya aproximaba las posturas de Diderot y Stanislavski.⁵ Melendres da un paso más allá. Suscribía las palabras de Dusan Szabo: «la distinción entre el juego de representar y el juego de vivir es artificial y difícil de sostener. El juego de representar siendo sinónimo de lo malo, el juego de vivir el de una arte verdadero [...] La única cuestión es saber como llegar a las emociones en el transcurso del trabajo sobre una representación» (2001 : 35). Melendres lo manifiesta abiertamente en una de sus últimas publicaciones, *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli* (2009 : 16-17): expresa su opinión sobre la tendencia tan extendida entre los críticos de arte a buscar siempre las diferencias en lugar de los puntos de confluencia de los artistas. Toma a Stendhal como referente por su visión complementaria del arte ya que le recuerda que «puede haber puntos de vista opuestos, pero ello no significa que sean adversarios [...] nos estaba diciendo que la función del historiador o del teórico del arte es construir los istmos que unen los ismos: franjas de tierra que conectan territorios en

apariencia aislados y, a menudo, tapados por la marea de un exceso de erudición». Concretamente se refiere al tema recurrente de la «Paradoja», la oposición entre Diderot y Stanislavski: «¿Son realmente antagónicas sus posiciones, tal como se ha dicho persistentemente? Predica Diderot la *frialdad* emocional del actor frente a la conexión caliente de la reviviscencia emocional stanislavskiana? Habiéndome librado gracias a Stendhal del prejuicio de la confrontación, me di cuenta de que Diderot y Stanislavski, con palabras diferentes, hablaban de lo mismo... Si nos liberamos de los prejuicios, la conexión se hace evidente: Stanislavski hablaba del proceso, Diderot del resultado» (2009 : 16-17).

3. La “palabra” del director: su arma fundamental

¿Cómo hay que dirigirse a los actores en el proceso de ensayo?

«La palabra es el arma del director». El director ha de sugerir al actor, hacer las indicaciones pertinentes. Todo ello, fundamentalmente, por medio de la palabra. Uno de los errores más frecuentes entre aquellos que se inician en la dirección de actores es el de explicar redundantemente aspectos del personaje que el actor, como ser inteligente, sabe perfectamente y hacen observaciones que no le resultan útiles para afrontar el trabajo de creación. Melendres insistía en que «las palabras mueven el cuerpo del actor». Por ejemplo: «si el director indica “sorpresa”, esta palabra implica una reacción intensa y breve que tiende al cuerpo hacia atrás, mientras que si utilizo “estupefacción” hacia delante, a lo que se pueden sumar otros matices. Por eso las pautas han de ser útiles, precisas y breves.»⁶

Un problema que se planteaba en la comunicación entre actores-director, era el de la utilización de una misma terminología. La ambigüedad en el uso de términos teatrales provenientes de diversos métodos y escuelas, hacía que fuera preciso poner en

común unos términos básicos para que las pautas y correcciones del director fueran captadas con precisión y en el sentido en que éste quería que fueran interpretadas. Por ello era conveniente la elaboración de un diccionario básico. Melendres en sus clases precisaba el significado de una selección de términos utilizados en el ámbito teatral; eran los siguientes: *acción, acción principal, anticipación, aparte, caricatura, cliché, diálogo, emoción, energía, estilización, farsa, gag, gesto, inhibición actoral, monólogo, monólogo interior o soliloquio, moral, naturalismo/naturalista, obra abierta y cerrada, ocupación o actividad, organicidad, parodia, personaje, réplica, ritmo, segmentación en secuencias dramáticas, sensación, sentimiento, situación dramática, sobreactuación, subtexto, subacción y texto.*⁷

Aclarar qué queríamos decir cuando hablábamos de subtexto, por ejemplo, era fundamental porque posiblemente no todos los participantes en el proceso de trabajo atribuían el mismo significado a este término. Melendres se refiere a subtexto como: «Significación presente que las palabras y los gestos de un personaje tienen para él mismo, más allá de su significado literal u obvio, en función de su pasado y de sus expectativas de futuro. El subtexto, por tanto, no es una realidad oculta que es necesario descubrir a lo largo de un laborioso trabajo de mesa, no es la biografía secreta del personaje o sus “segundas intenciones” [...]» (2000 : 132). Efectivamente, en muchos casos se interpreta la palabra subtexto como «aquello que el personaje piensa pero no dice». Por lo tanto, antes de empezar a trabajar, había que consensuar o precisar a qué nos estábamos refiriendo cuando se utiliza una palabra técnica.

4. Educar “la mirada”

«El director viene de casa con una mirada previa. Su imaginario ha esbozado la escena al preparar el ensayo. Esto es inevitable e incluso necesario, pero puede dificultar el

proceso de creación. La mirada está condicionada porque nuestra imaginación lo dificulta. Queremos que el resultado se parezca a nuestra idea preconcebida y perdemos opciones interesantísimas que el actor nos puede ofrecer». El alumno-director debía ejercitar la mirada, entrenarla para captar simultáneamente toda la escena. Esto requería práctica y concentración máxima. Tenía que saber qué mirar. Con frecuencia decía al actor: «No es eso». Si no era más concreto el actor se perdía. Debía mirar qué hacía el actor en ese momento, su cuerpo, la amplitud del gesto, la frecuencia, los “tics” actorales. Melendres lo comparaba con el médico que «ha aprendido durante la carrera qué es lo que tiene que mirar».

Era muy frecuente que el alumno dijera al actor: «me gusta» o «no me gusta». Interventía Melendres: «Hay que evitar hacer juicios de valor al corregir. Si se hace, es preciso justificar por qué. Este término tan poco objetivo (me gusta) sólo será útil si el director sabe explicar por qué le gusta⁸ pues se trata de un proceso que exige la capacidad de repetición». Con frecuencia insistía en la utilidad de “mirar” aquello que el actor *no hacía* (y podía haber hecho) y la información que aportaba esa elección en la creación del personaje, y por lo tanto en la recepción del espectador.

Los alumnos, influidos posiblemente por algún método de entrenamiento actoral, eran muy propensos a preguntar a los actores si estaban cómodos después de ver un pase (generalmente lo preguntaban cuando no sabían analizar con objetividad qué cambios se habían producido...). Melendres decía que el actor no tenía que estar cómodo si estaba activo, creando. Volvíamos a la imprecisión a la hora de utilizar los términos pues posiblemente el alumno se refería a la organicidad, pero en este caso tenía que ser él (el alumno-director) quien debía saber apreciarla. Esa era parte fundamental de su trabajo.

Por lo tanto la “mirada del director” es «aquella que durante los ensayos, permite al escenificador sacar provecho de su senti-

do crítico en vez de ofuscarse con las imágenes (previamente implantadas en su retina) del resultado que quiere conseguir. Saber mirar a los actores (la tarea principal del director) significa ser capaz de poner en segundo plano estas imágenes ideales para descubrir en el funcionamiento real de los cuerpos la posibilidad de enriquecerlas o, si es necesario, sustituirlas» (2000 : 103). Por esto en sus clases insistía continuamente en que no había que “marcar” al actor, que iría construyendo su personaje y conquistando el espacio durante los ensayos si las situaciones que se le propiciaban eran las adecuadas, hasta adueñarse de la escena: «las distancias se colocan solas cuando la energía de los actores, la velocidad y dirección están situadas en su lugar. La coreografía es el resultado».⁹

5. El trabajo de mesa

«Construir una escena es montar los puntos de inflexión».¹⁰

Melendres sugería hacer un pase de la escena antes de iniciar el trabajo de mesa. Los actores llegaban al ensayo con el texto memorizado y sin recibir ninguna pauta del alumno-director, tenían que interpretarlo. Este ejercicio, que provocaba un pánico terrible a los actores más escrupulosos, resultaba útil al alumno pues veía lo que los actores intuían de la escena, cuál era su imaginario inmediato sobre la acción y los personajes. Toda esta información se canalizaba para apoyar ciertos aspectos favorables que hubieran podido aparecer o para deducir que el camino por el que había que transitar era el contrario.

Al iniciar el trabajo de mesa el alumno tenía que explicar por qué había elegido ese texto, qué tipo de trabajo quería hacer, qué decía la escena, cuál era su propuesta de dirección, qué quería que pensara el espectador al final de la representación, hacia dónde iría encaminado artísticamente, con qué registro interpretativo, con qué personaje quería que se identificara el público.

También tenía que ser capaz de detectar los problemas y dificultades que planteaba la escena para orientarla hacia su solución.

Melendres manifestaba cierta prevención con respecto a la categoría de los géneros, precisamente por la imprecisión de los términos entre los participantes en el trabajo. Proponía a veces hacer una lectura de la escena en sentido contrario, es decir, de final a principio. La construcción dramática permitía con frecuencia esta lectura manteniendo la esencia del conflicto y la coherencia de los diálogos. Descubrimos muchas veces que «la escena es en realidad un monólogo de los personajes». ¹¹ Este dato podía alertar al alumno de cómo debía enfocar el ensayo. Otro ejercicio que realizaba con frecuencia consistía en que cada personaje leyera todas sus réplicas seguidas. Muchas veces se comprobaba que se trataba de “discursos” de los personajes que estaban relacionados entre sí. ¹² De todos modos, decía, «es frecuente que al empezar sólo tengamos claro qué no debe ser la escena». ¹³

Hacer una buena *sinopsis* era fundamental: «resumen de los acontecimientos que configuran el argumento (o la fábula) del texto. Una sinopsis sólo puede ser establecida si se determina previamente quién es el protagonista de la historia. [...] Esto significa que hay tantas sinopsis de una obra como personajes relevantes contiene y que, aunque el actor tenga que establecer su sinopsis como si su personaje fuese el principal, el director de escena ha de determinar claramente en cuál de ellos recae el protagonismo: de esta decisión depende en fondo y la forma del espectáculo. La sinopsis siempre se conjuga en tiempo real, es decir, presenta la acción principal en orden cronológico aunque la escenificación [...] pueda alterarla» (2000 : 129). Era un aspecto imprescindible en el trabajo del alumno, la base sobre la que se iba a apoyar todo el trabajo posterior. La experiencia demostraba que si no se hacía correctamente, dificultaba el proceso de escenificación. Tenía que hacerse lo más brevemente posible y con la

máxima precisión en la terminología utilizada. A partir de ella se deducía si el alumno había hecho una lectura profunda del texto, su propuesta de dirección, el protagonismo, la identificación del núcleo argumental, los puntos de inflexión, y servía para retomar el camino perdido cuando el alumno perdía sus objetivos. Sobre la propuesta de dirección afirmaba Melendres: «es una solución de índole moral la que el director quiere hacer llegar al espectador».

Otro aspecto fundamental en el trabajo de mesa era establecer el *recorrido emocional* de los personajes. Melendres define la *emoción* como: «efecto psicossomático producido por un estímulo externo o interno –generalmente externo– y que solamente se mantiene mientras el estímulo actúa, aunque a veces sus secuelas físicas puedan tardar en desaparecer. [...] la base de las emociones es ideológica porque en último término no hacen otra cosa que reproducir en el terreno del comportamiento una determinada división entre aquello que es (nos parece) bueno y aquello que nos parece malo, es decir, dependen de un sustrato de creencias morales y científicas determinado [...] En consecuencia, la intensidad de las emociones depende de la circunstancias concretas en que aparece el estímulo [...] y en la medida que también pertenecen al ámbito de la racionalidad, las emociones pueden ser modificadas y moldeadas, o bien amputadas en su causa o en sus efectos» (2000 : 58). Partiendo de esta premisa, proponía la emoción como motor de los personajes (frente al sentimiento que permanece más o menos en el tiempo y no tiene la misma función dramática): «La emoción –moción: motor– es lo único que mueve al personaje, la única causa inmediata de sus acciones. En otras palabras, la emoción –a diferencia de los sentimientos– es “emotriz”. Por todo ello, la tarea del actor consiste en primer lugar a transformar una línea de acciones (concepto dramático, inscrita en el texto) en una línea de emociones del personaje (concepto actoral) sobre la base que a cada una de sus acciones le

suele corresponder una emoción distinta, un motor concreto. Encontrar los signos de cada una de estas emociones es la segunda fase del trabajo actoral» (2000 : 58-59). Contempla en su obra *La direcció dels actors* la dificultad que han tenido los especialistas en el tema a lo largo de la historia para determinar cuáles son las emociones básicas («emociones que, combinadas en distintas dosis y en situaciones vitales determinadas, pueden producir emociones complejas») y propone la clasificación de Aristóteles (temor, piedad o amor y cólera), Descartes (piedad o amor, alegría, deseo, sorpresa, odio y tristeza), Spinoza (alegría, deseo y dolor), Hume (alegría, tristeza, seguridad, esperanza, disgusto y menosprecio), Watson (temor, piedad o amor y cólera) y Ekman (temor, cólera, alegría, sorpresa, tristeza y disgusto). En total observa que son solamente trece emociones diferentes y de la combinación (dosificación) de ellas surgen todas las demás.

El análisis del texto consistía en secuenciarlo a partir de las emociones de cada personaje. Era necesario tener presente el punto de partida de la escena, cómo empezaban los personajes y cómo y adónde tenían que llegar, qué evolución debería producirse. Insistía en que siempre se trataba de una hipótesis que había que demostrar, que tenía que funcionar escénicamente y era el desarrollo de los ensayos lo que acabaría descubriendo el más profundo significado del texto. «El trabajo de dirección de actores ha de tomarse como un proceso para entender el texto en toda profundidad,»¹⁴ porque las palabras adquieren una dimensión diferente al salir del cuerpo del actor ya que voz y cuerpo se amalgaman indisolublemente. Si el actor tenía claro el recorrido emocional, sería fácil que aparecieran los recursos actorales para transitar por esos estados. La mirada del director era crucial en este momento. Comenzaba a jugar sus fichas, iniciando la “poda”, y el trabajo iba adquiriendo forma.

Melendres en su *Direcció dels Actors* establece la relación entre la emoción y los

movimientos físicos que producen, explicándolo a partir del sistema tridimensional de las coordenadas cartesianas (2000 : 65) y afirma: «De hecho, solamente las emociones complejas [...] son dramáticamente interesantes. Las básicas suelen dar lugar a comportamientos elementales, de ejecución tan rápida i sencilla como huir de la causa del miedo o lanzarse sobre el objeto de la piedad».

La necesidad de establecer unos criterios objetivos que sirvieran dentro de lo posible a actor y director, llevó a Melendres a cuantificar la intensidad de las emociones. La realidad era que, en los ensayos, los alumnos decían a los actores: “más o menos miedo”. Melendres insistía en que los términos *más* o *menos* sólo servían si se tenía en cuenta respecto a qué nivel se estaba refiriendo. Por ello tomaba como referente de 0 a 10. A la carencia de la emoción correspondería el 0, y a la expresión máxima de ella el 10 (o lo que es lo mismo 0% a 100%). Si se combinaban las emociones (lo más frecuente), por ejemplo: deseo 50% y miedo 50%, la acción se paralizaba (emoción ↔ contraemoción); en cambio, si la indicación era: 60% de deseo y 40% de miedo, el actor manifestaba el miedo, pero avanzaba en la consecución del deseo. Si proponía 90% de deseo y 10% de miedo, éste (el miedo) apenas era advertido por el espectador.¹⁵ Si se le cuestionó en alguna ocasión que, como método, el resultado sería el producto de una especulación de laboratorio, Melendres demostró prácticamente que el actor, si no tenía prejuicios, captaba inmediatamente la intensidad de emoción que se le requería, cómo tenía que situar la balanza de las emociones de su personaje. Siempre, insisto, se trataba de una hipótesis que se iba modificando. Y no le preocupaba lo más mínimo que pudiera resultar un análisis mecánico o frío, pues insistía en que «había que analizar, racionalizar, porque los elementos irracionales y emotivos venían por sí solos en el curso del trabajo con el actor».

Para Melendres la *acción* es la «ejecución

de la decisión destinada a modificar una situación que el personaje considera insostenible o, al menos, mejorable. [...] en ella misma, en tanto que operación física, la acción no tiene una verdadera dimensión dramática. [...] aquel que las hace dramáticas es el momento previo a su realización –generalmente breve pero intenso– en que el personaje decanta sus dudas, define su voluntad y se dispone a ejecutarla» (2000 : 29). De hecho en su *Direcció dels Actors* se refiere a «situación dramática» como «situación accional», es decir, «productora de acciones» y «siempre se sitúa entre dos acciones: aquella que la provoca y aquella que la suscita». ¹⁶ Y lo representa del siguiente modo:

S0 → A1 → S1 → A2 → S2 → AF → SF

Pero como ya he dicho anteriormente «la emoción –moción: motor– es lo único que mueve al personaje, la única causa inmediata de sus acciones». ¿Cuál será pues el cometido del director de actores ante la cadena emoción /acción a la que se enfrenta el actor? Melendres utilizaba casi siempre el mismo procedimiento: ponía al actor en situaciones clave que podían ser analógicas a las del texto, o no necesariamente; proponía una situación que propiciaba la aparición de los estímulos que generaban la emoción, que finalmente movía a la acción. Lo formulaba del siguiente modo:

Estímulo → Emoción → Acción → Palabra ¹⁷

Stanislavski en sus últimos años, al introducir el sistema de las acciones físicas, antepuso la acción como elemento motor de la emoción. Melendres, en su libro *La teoria dramàtica*, afirma: «la idea central de Stanislavski es que la emoción y el gesto están comunicados (como los vasos de laboratorio) y que una conduce indefectiblemente al otro. Sobre esta base, Michael Chejov invertirá el proceso: “El cuerpo humano y su psicología están en una constante acción concertada” y, por lo tanto, si la emoción lleva al gesto también ha de ser posible [...] partir del gesto para llegar a la

emoción [...] El actor, por lo tanto, puede encontrar el contenido a partir del continente, el significado a través del significante, la expresión a través del signo» (2006 : 516-517). En realidad pensaba que en la cadena sucesiva que se establecía en el recorrido emocional, las acciones y emociones eran, en realidad, las dos caras de la misma moneda, el positivo y negativo de la misma imagen, los términos complementarios.

6. La “construcción” de los personajes: el cuerpo y la palabra del actor

Melendres sugería definir esquemáticamente al personaje para que el actor pudiera construirlo, dibujar un esquema físico y psicológico muy breve, establecer la relación entre los personajes sin entrar en consideraciones complejas. «Los antecedentes sirven de muy poco al actor si no son inmediatos. Si es necesario, inventar un presente. El pasado no suele servir como estímulo para actuar». ¹⁸ Melendres siempre decía: «El texto ya se entiende... ¿Por qué ponerlo en escena?... ¿Qué valor añadido tiene que aportar la escenificación?» ¹⁹ En los ensayos se iría buscando mostrar esa complejidad que se descubriría por sus acciones.

Era muy frecuente que al hablar de los personajes los alumnos-directores se perdieran en disquisiciones «psicoanalíticas». Melendres consideraba que era información no operativa porque no sólo no ayudaba al actor, sino que lo bloqueaba. No había que olvidar que «lo que funciona en el género narrativo, no sirve necesariamente (casi nunca) para el dramático, porque en el teatro hay que crear la vida escénica, y hay que hacerlo en unos cuerpos que se mueven y respiran (y a veces se olvida)». Insistía en aplicar dos adverbios fundamentales para la creación del personaje: «aquí» y «ahora», y añadía «qué siente» (precisado en términos de «emoción»). Concluía: «Hablar del carácter del personaje no es útil». ²⁰ Defendía la utilización de clichés. En realidad –decía– «la creación del personaje consiste

en desplazar un cliché, no en reproducirlo (diferencia fundamental entre artesanía y arte)».²¹ También solía recordar con frecuencia: «el actor ha de defender y justificar a su personaje y ha de encontrarle una justificación moral para poder defenderlo»,²² o dicho de otro modo, «defender a un personaje quiere decir defender su moral y además en el presente inmediato»²³ ya fuera protagonista, antagonista o secundario, «bueno» o «malo». De no ser así observaba que resultaba muy difícil poder interpretarlo. Añadía que era el público quien tenía que decidir su catadura moral. También repetía que el objetivo de un personaje frente al otro «es hacer callar a su antagonista, es decir, imponer su propio discurso» y reiteraba que «el interés de un personaje depende no de la cantidad y la intensidad de las emociones, sino en la cantidad de veces que está en la encrucijada y tiene que tomar una decisión». Por lo tanto, la «principal acción de cada personaje es imponer su estrategia».²⁴ De ahí que «El personaje ha de estar permanentemente en estado de afirmación o negación».²⁵ Y como consecuencia de la evolución: «un personaje nunca puede salir de escena como ha entrado».²⁶ Partiendo de la base de que las emociones suponen una alteración física, Melendres insistía en trabajar actoralmente esas alteraciones, los cambios fisiológicos, los gestos que producían, cómo se traducían en el cuerpo de los actores. «Al cambiar el punto de partida físico, cambiamos el estado emocional». «De hecho –decía– cada emoción hace respirar de una manera determinada».²⁷

A veces la hipótesis planteada en cuanto al recorrido emocional era acertada, sin embargo no acababa de funcionar. Entonces sugería trabajar los estados emocionales desde tres variables posibles, de orden físico:

1. Velocidad.
2. Dirección – del cuerpo, o una parte del cuerpo: *gest*;
– desplazamiento: hacia delante, atrás, arriba, etc.

3. Respiración (de la que depende la palabra).

Al modificar estas variables, se modulaban también las emociones y se modificaba la escena. Había que tener presente en todo momento que «si el actor se queda en punto cero de energía, se desmonta. No se podrá recuperar».²⁸ Por eso Melendres insistía una y otra vez en que «no hay transiciones, sino cambios emocionales». Cada escena tenía que tener la energía precisa. Decía: «cuando se habla de “verdad”, en realidad se está refiriendo a la energía física». «Actoralmente, el concepto de energía no puede separarse del de emoción [...] la buena energía sólo es aquella que es necesario aplicar para dar los signos pertinentes de la emoción del personaje, sea cual sea la vía a través de la que se llegue» (2000 : 72).

Por lo tanto «la energía sería como el calor acumulado en la escena». Por eso había que encontrar el punto justo (sugería 7 sobre 10). Sobrepasar este límite, suponía “sobreactuar”. Utilizaba formas peculiares para poner el cuerpo del actor en funcionamiento. Si no se conseguía el nivel de energía adecuado, se subía al nivel máximo, se buscaban situaciones en las que esa energía llegara a límites elevados, y una vez conseguido, se rebajaba hasta encontrar el punto justo. Al dar las pautas al actor, como el término “energía” es difícil de precisar, Melendres hablaba de *tono muscular, velocidad y respiración*.

Se practicaba en clase un ejercicio de forma recurrente para situar la energía (el cuerpo y la voz del actor), el “gromeló” (en nuestra jerga particular, “swahili”): «Imitación el actor no habla realmente, a partir de la melodía y del ritmo que le es propio. El gromeló más útil no es el imitativo, sino aquél que aparece cuando el actor, una vez ha asumido plenamente el texto verbal del personaje en la lengua original, inventa otra –inexistente– que le permite no caer en un exceso de confianza en la palabra y reencontrar aquella precisión gestual que nos es imprescindible cuando viajamos por países

de idioma desconocido» (2000 : 89). Con este ejercicio se conseguía: que la energía se situara en el punto adecuado, que la gestualidad y todo el cuerpo se activara expresando lo que las palabras no transmitían, que la entonación adquiriera todos los matices y al enriquecerse el ritmo fónico, se potenciara la expresividad («Lo más interesante de una palabra son las consonantes. El actor en lugar de vocalizar, consonantiza...»), que brotara la musicalidad de la lengua en la que se trabajaba y se evitaran los vicios de entonación (cantinela típica), que el actor recobrara la libertad dentro de la estructura que lo encorsetaba, que desaparecieran los «parásitos», que los signos de expresión aparecieran simplificados y limpios.

Melendres observaba que frecuentemente, en la práctica del teatro de texto, se incurría en el error de priorizar la comunicación verbal frente a otras formas de expresión. Había que tener en cuenta que el *cuerpo* del actor es lo primero que informa al espectador, y después transmite a través de la *palabra*. Establecía el orden siguiente:

1. Habla el cuerpo → 2. Sonido inarticulado → 3. La palabra

En clase de dirección de actores insistía en la expresividad del cuerpo, y por eso a veces los alumnos olvidaban la voz. Naturalmente la interpretación no convencía. Melendres intervenía: «La voz no es más que la prolongación del cuerpo; El cuerpo y la voz han de estar conectados (lo desconectamos por perversión). Se ha trabajado el cuerpo pero el texto no está “respirado”; tiene que tener la respiración correcta. ¿La interpretación ha de ser de fuera a dentro o de dentro a fuera? Se trata de un falso dilema. Los límites “fuera” y “dentro” no son precisos, lo único que une fuera y dentro es la respiración. Aquí se establece la comunicación».²⁹

Sobra la íntima conexión entre cuerpo y voz hacía muchas observaciones, entre ellas: «La respiración es el signo de la tensión

dramática (que no sólo es mental, sino también física). No hay que ocultar que el personaje respira. Respirar es “obsceno” en el teatro actual. Los actores viven sin oxígeno. Si se respira de una determinada manera, se adquiere una determinada forma de “tono muscular”». «Cuando se falsea la voz de un personaje, instintivamente se cambia la gestualidad. Tiene el efecto de una máscara».³⁰

7. Los “principios actorales”

Melendres negaba en realidad la existencia de una técnica actoral (dado que la palabra técnica implica resultados exactos). Decía que habría que hablar mejor de prácticas de entrenamiento (o training), de entrenamiento actoral: «conjunto de ejercicios sistemáticos (no un sistema) destinado a desarrollar capacidades básicas [...] no existe un entrenamiento actoral independiente de una opción estética, pese a que una gran parte de entrenadores de actores no quiera reconocerlo» (2000 : 75).

Sin embargo, hablaba de principios: «Postulados de carácter general que permiten al actor resolver por sí mismo problemas concretos muy diversos [...] Los principios no deben ser confundidos con las fórmulas o trucos actorales» (2000 : 116). En su libro *La dirección de los actores* los resume en nueve y los comenta (principio de la acción física ininterrumpida, de la incomodidad permanente, de la ingravidez, de la palabra al final, del egoísmo actoral, del gesto mantenido, de oposición, etc.).

Jaume Melendres era un experto en el trabajo con el actor. Detectaba inmediatamente sus potencialidades, respetaba como nadie su creatividad y hacía brotar de él los aspectos más interesantes y sugerentes del personaje que le tocaba representar. A veces, dábamos una escena por terminada; funcionaba. Al verla “terminada”, no quedaba satisfecho: la enriquecía con frecuencia dando un giro a la escena de 180°, o cambiaba el punto de vista, modificaba la

situación, un detalle (siempre del orden físico) y la escena remontaba otro vuelo bastante más brillante. Jugando a los contrarios adquiriría matices caleidoscópicos de los personajes y de la escena. Y siempre huyendo del análisis psicológico. Sobre su faceta humana, destacaría su ironía, sus observaciones precisas e incisivas (que aunque a veces desconcertaban al alumno, le abrían caminos mucho más sugerentes para explorar la escena) y su generosidad.

Fue el «director de actores» por antonomasia y un verdadero “pedagogo” (en el sentido más clásico de la palabra).

8. La guía del estudiante

Melendres entregaba a sus alumnos a principio de curso «La guía del estudiante». La transcribo textualmente porque transmite de una manera sintética el espíritu de sus clases:

Palabras y expresiones que hay que evitar:

- Quiero (y sinónimos de quiero)
- Me gusta, no me gusta (a no ser que se explique por qué)
- Lectura neutra (no existe. En cualquier caso, lectura sin sentido)
- Tecnicismos (a no ser que se definan previamente: subtexto, farsa...)
- Transición (Alicia está siempre a uno u otro lado del espejo, nunca entremedio)
- Natural, naturalidad
- Exagera (a no ser que se explicita en relación con que Standard)
- Un poco más, un poco menos

Errores que hay que evitar:

- Tener prisa por querer montar la escena
- Tener prisa
- Creer que el escenario es una pantalla plana

- Pedir al actor alguna cosa y después no decirle nada sobre esta cosa
- Pedirle muchas cosas a la vez
- Querer inventar virus informáticos antes de saber informática
- Tener miedo de los errores y no temer la petulancia

Consejos:

- Considerar al actor como un ser inteligente y tratarlo con esta consideración
- Considerar al actor como un ser sensible y tratarlo con esta consideración. No hablar más de tres minutos seguidos, puesto que la palabra es la única herramienta del director y que, por eso mismo, no se debe malbaratar.
- No empezar a trabajar necesariamente por el principio de la escena. (Alternativa: empezar por el punto más complejo)
- No disfrazar con piel de cordero el lobo que llevamos dentro

Referencias bibliográficas

- KNÉBEL, María Ósipovna (1996): *El último Stanislavsky*, Madrid: Ed. Fundamentos, 1999.
- LESSING, Gotthold E. (17??): *Dramatúrgia d'Hamburg*. Títol original en alemany: *Hamburgische Dramaturgie*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Monografies de Teatre, 1987.
- MELENDRES, Jaume (2000): *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España / Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- (2006): *Teoria Dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
- (2009): *Sobre els ismes, els itsmes i el tren elèctric d'Empoli*. Lleida : Punctum & Màster oficial interuniversitari d'estudis teatrals.

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