

# Jaume Melendres.

## La pedagogia de la direcció d'actors

*Genoveva Pellicer*

Institut del Teatre

Qui raona bé, està també en condicions d'inventar,  
i qui vol inventar, ha de tenir la capacitat de raonar.<sup>1</sup>

LESSING

Jaume Melendres va dedicar molts anys a la tasca pedagògica a l'ESAD. Va dirigir tallers d'interpretació i va impartir, entre altres assignatures, «Teoria dramàtica» i «Direcció d'actors» (sobre aquestes matèries va publicar *La direcció dels actors. Diccionari mínim* l'any 2000 i *La Teoria Dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, el 2006).

Durant deu anys vaig tenir el privilegi de compartir amb ell la docència en l'assignatura «Direcció d'actors» (n'havia estat anteriorment el meu professor). Fent una abstracció de tota aquesta experiència podria sintetitzar que la forma de fer de Melendres es basa en tres eixos fonamentals:

- La força de les emocions de Stanislavski.
- El plantejament dialèctic i el plaer intel·lectual de Brecht.
- La mirada de Grotowski.

En destacaré seguidament alguns aspectes que defineixen la seva poètica i la manera d'impartir les classes.

### 1. La “funció” del director d'actors

Generalment els directors de teatre solen coincidir a atribuir diverses funcions al director d'actors. Parlen del «pedagog», «organitzador», «director d'orquestra», «mestre», etc.<sup>2</sup> D'alguna manera la terminologia ja implica una relació de superioritat intel·lectual davant l'actor. Jaume Melendres equilibra-

1. Cita de Lessing (*Dramatúrgia d'Hamburg*) amb la qual Jaume Melendres va iniciar en alguna ocasió el curs acadèmic.

2. Aquest tema està tractat àmpliament a PROUST, 2006.

va la balança en el procés d'escenificació entre el director i l'actor quant a la seva intervenció, a la seva participació i a la seva creativitat. Considerava que l'actor era un «company de joc» (mai no va parlar del pedagog).

Defineix la direcció d'actors com un «saber exclusiu (i, per tant, específic) del director d'escena que consisteix a crear les condicions perquè els actors puguin ser els interlocutors directes de l'espectador en un procés de comunicació que ha de ser forçosament corporal. Aquestes condicions són les de la llibertat. Una llibertat individual que sempre està condicionada —però no per això limitada— pel fet d'inscriure's en una polifonia» (2000 : 52).

Per a Melendres l'objectiu del director en una representació teatral era establir un acte de comunicació que havia d'aconseguir un resultat artístic, ja que «la bellesa produeix plaer estètic (per a tots els membres del procés teatral)». Partint de la premissa que «l'actor és un ésser intel·ligent»,<sup>3</sup> s'hi estableix necessàriament una forma de relacionar-se diferent. La funció del director és: «crear les condicions de la llibertat creativa». Es tracta d'un treball en equip. «Evidentment algú ha de prendre les decisions, per començar és el director qui escull quina obra representarà». Establia com a possible via per relacionar els interlocutors l'allegoria següent: considerava que el procés de l'assaig era com una *partida d'escacs* entre actor i director; cada peça té les seves normes establertes. Qui comença té avantatge (el director). Té la iniciativa. «Està definint cap a on anirà la partida, però el camí no està preestablert». La *mirada* és fonamental. Evolucionarà segons la intervenció, la creativitat del contrincant-partenaire. «El director té un punt d'incertesa que s'anirà aclarint a través del procés. L'error és el que defineix la partida. S'ha de superar la crisi. S'obren noves possibilitats. Aquest error s'explota artísticament, i d'allí sorgeix moltes vegades la solució més bella [...] I també la comprensió més profunda del text teatral».<sup>4</sup>

## 2. El “diderotisme” de Melendres

Jaume Melendres, com Diderot, partia de la següent premissa: «L'actor no ha de sentir emocions, sinó expressar-les». És necessari precisar-ho.

Aquesta afirmació no implicava evidentment que l'actor hagués de falsejar

3. Les citacions que a partir d'ara apareguin entre cometes, sense referència bibliogràfica, corresponen a intervencions de Jaume Melendres realitzades en les classes i assaigs, recollides textualment.

4. Melendres a classe, l'octubre de 2007. (Aquesta allegoria, l'establia amb certa freqüència).

el personatge que havia creat (res més lluny dels muntatges que ell dirigia). Seria tan erroni com pensar que el distanciament èpic de Brecht ofereix un teatre sense emoció. Donava per fet que l'actor, en jugar, en trobar-se en la situació propícia, incorpora l'«emoció escènica» a la veritat del joc. L'actor viu l'emoció escènica i la controla. «Aquesta és la tasca primordial de l'actor». Ramon Simó en el seu llibre *La retòrica de l'emoció. Aproximació al sistema Stanislavski* ja acostava les postures de Diderot i Stanislavski.<sup>5</sup> Melendres fa un pas més enllà. Subscriu les paraules de Dusan Szabo: «la distinció entre el joc de representar i el joc de viure és artificial i difícil de sostenir. El joc de representar és sinònim d'allò dolent, el joc de viure el d'un art veritable [...] L'única qüestió és saber com arribar a les emocions en el transcurs del treball sobre una representació» (2001 : 35). Melendres ho manifesta obertament en una de les seves últimes publicacions, *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli* (2009 : 16-17): expressa la seva opinió sobre la tendència tan estesa entre els crítics d'art de buscar sempre les diferències en lloc dels punts de confluència dels artistes. Pren a Stendhal com a referent per la seva visió complementària de l'art ja que li recorda que «hi pot haver punts de vista oposats, però això no vol dir que siguin adversaris [...] ens estava dient que la funció de l'historiador o del teòric de l'art és construir els istmes que uneixen els ismes: franges de terra que connecten territoris en aparença aïllats i, sovint, tapats per la marea d'un excés d'erudició». Concretament es refereix al tema recurrent de la «paradoxa», l'oposició entre Diderot i Stanislavski: «Són realment antagoniques les seves posicions, tal com s'ha dit persistentment? Predica Diderot la *fredor* emocional de l'actor enfront de la connexió calenta de la reviviscència emocional stanislavskiana? Deslliurat gràcies a Stendhal del prejudici de la confrontació, vaig adonar-me que Diderot i Stanislavski, amb paraules diferents, parlaven del mateix... Si ens alliberem dels prejudicis, la connexió es fa evident: Stanislavski parlava del procés, Diderot del resultat» (2009 : 16-17).

### 3. La “paraula” del director: la seva arma fonamental

Com cal dirigir-se als actors en el procés d'assaig?

«La paraula és l'arma del director». El director ha de suggerir a l'actor, fer-li les indicacions pertinents. Tot això, fonamentalment, per mitjà de la paraula. Un dels errors més freqüents entre aquells que s'inicien en la direcció

5. Ramon Simó analitza el “diderotisme” de Stanislavski en aquest llibre.

d'actors és el d'explicar redundantment aspectes del personatge que l'actor, com a *ésser intelligent*, sap perfectament i fan observacions que no resulten útils per afrontar el treball de creació. Melendres insistia que «les paraules mouen el cos de l'actor». Per exemple: «si el director indica “sorpresa”, aquesta paraula implica una reacció intensa i breu que porta el cos cap a enrere, mentre que si utilitzo “estupefacció” cap a endavant, a la qual cosa es poden sumar altres matisos. Per això les pautes han de ser útils, precises i breus». <sup>6</sup>

Un problema que es plantejava en la comunicació entre actors-director, era el de la utilització d'una mateixa terminologia. L'ambigüitat en l'ús de termes teatrals provinents de diversos mètodes i escoles, feia necessari posar en comú uns termes bàsics perquè les pautes i correccions del director fossin captades amb precisió i en el sentit en el qual aquest volia que fossin interpretades. Per això era convenient l'elaboració d'un diccionari bàsic. Melendres en les seves classes precisava el significat d'una selecció de termes utilitzats en l'àmbit teatral; eren els següents: *acció, acció principal, anticipació, apart, caricatura, clixé, diàleg, emoció, energia, estilització, farsa, gag, gest, inhibició actoral, monòleg, monòleg interior o soliloqui, moral, naturalisme/naturalista, obra oberta i tancada, ocupació o activitat, organicitat, paròdia, personatge, rèplica, ritme, segmentació en seqüències dramàtiques, sensació, sentiment, situació dramàtica, sobreactuació, subtext, subacció i text*. <sup>7</sup>

Aclarir què volíem dir quan parlàvem de subtext, per exemple, era fonamental perquè possiblement no tots els participants en el procés de treball atribuïen el mateix significat a aquest terme. Melendres es refereix a subtext com a: «Significació present que les paraules i els gestos d'un personatge tenen per a ell mateix, més enllà del seu significat literal o obvi, en funció del seu passat i de les seves expectatives de futur. El subtext, per tant, no és una realitat oculta que és necessari descobrir al llarg d'un laboriós treball de taula, no és la biografia secreta del personatge o les seves “segones intencions”» (2000 : 132). Efectivament, en molts casos s'interpreta la paraula subtext com a «allò que el personatge pensa però no diu». Per tant, abans de començar a treballar, calia consensuar o precisar a què ens estàvem referint quan utilitzem una paraula tècnica.

6. J. Melendres a classe el dia 19/11/2007.

7. Tots aquests termes estan definits a la *Direcció dels actors. Diccionari mínim*.

#### 4. Educar “la mirada”

«El director ve de casa amb una mirada prèvia. El seu imaginari ha esbossat l'escena al preparar l'assaig. Això és inevitable i fins i tot necessari, però pot dificultar el procés de creació. La mirada està condicionada perquè la nostra imaginació ho dificulta. Volem que el resultat s'assembli a la nostra idea preconcebuda i perdem opcions interessantíssimes que l'actor ens pot oferir». L'alumne-director havia d'exercitar la mirada, entrenar-la per captar simultàniament tota l'escena. Això requeria pràctica i concentració màxima. Havia de saber què mirar. Amb freqüència deia a l'actor: «No és això». Si no era més concret, l'actor es perdia. Havia de mirar què feia l'actor en aquell moment, el seu cos, l'amplitud del gest, la freqüència, els “tics” actorals. Melendres ho comparava amb el metge que «ha après durant la carrera què és el que ha de mirar».

Era molt freqüent que l'alumne digués a l'actor: «m'agrada» o «no m'agrada». Melendres hi intervenia: «Cal evitar fer judicis de valor al corregir. Si es fa, és precís justificar el perquè. Aquest terme tan poc objectiu (m'agrada) només és útil si el director sap explicar per què li agrada<sup>8</sup> ja que es tracta d'un procés que exigeix la capacitat de repetició». Amb freqüència insistia en la utilitat de “mirar” allò que l'actor *no feia* (i podia haver fet) i la informació que aportava aquesta elecció en la creació del personatge i, per tant, en la recepció de l'espectador.

Els alumnes, influïts possiblement per algun mètode d'entrenament actoral, eren molt propensos a preguntar als actors si estaven còmodes després de veure un passí (generalment ho preguntaven quan no sabien analitzar amb objectivitat quins canvis s'havien produït...). Melendres deia que l'actor no havia d'estar còmode si estava actiu, creant. Tornàvem a la imprecisió a l'hora d'utilitzar els termes ja que possiblement l'alumne es referia a l'organicitat, però en aquest cas havia de ser ell (l'alumne-director) qui havia de saber apreciar-la. Aquesta era una part fonamental del seu treball.

Per tant la “mirada del director” és «aquella que durant els assaigs, permet a l'escenificador treure profit del seu sentit crític en comptes d'ofuscar-se amb les imatges (prèviament implantades a la seva retina) del resultat que vol aconseguir. Saber mirar els actors (la tasca principal del director) significa ser capaç de posar en segon pla aquestes imatges ideals per descobrir en el funcionament real dels cossos la possibilitat d'enriquir-les o, si és necessari, substituir-les» (2000 : 103). Per això en les seves classes insistia contínuament que

8. J. Melendres a classe, 2/10/2002.

no s'havia de "marcar" l'actor, que aniria construint el seu personatge i conquerint l'espai durant els assaigs si les situacions que se li propiciaven eren les adequades, fins a apropiarse de l'escena: «les distàncies es col·loquen soles quan l'energia dels actors, la velocitat i la direcció estan situades al seu lloc. La coreografia n'és el resultat».<sup>9</sup>

## 5. El treball de taula

«Construir una escena és muntar els punts d'inflexió».<sup>10</sup>

Melendres suggeria fer un passí de l'escena abans d'iniciar el treball de taula. Els actors arribaven a l'assaig amb el text memoritzat i sense rebre cap pauta de l'alumne-director, havien d'interpretar-lo. Aquest exercici, que provocava un pànic terrible als actors més escrupolosos, resultava útil a l'alumne ja que veia el que els actors intuïen de l'escena, quin era el seu imaginari immediat sobre l'acció i els personatges. Tota aquesta informació es canalitzava per accentuar certs aspectes favorables que hi haguessin pogut aparèixer o per deduir que el camí pel qual calia transitar era el contrari.

En iniciar el treball de taula l'alumne havia d'explicar per què havia escollit aquest text, quin tipus de feina volia fer, què deia l'escena, quina era la seva proposta de direcció, què volia que pensés l'espectador al final de la representació, cap a on aniria encaminat artísticament, amb quin registre interpretatiu, amb quin personatge volia que s'identifiqués el públic. També havia de ser capaç de detectar els problemes i dificultats que plantejava l'escena per orientar-la cap a la seva solució.

Melendres manifestava certa prevenció respecte a la categoria dels gèneres, precisament per la imprecisió dels termes entre els participants en el treball. En iniciar el treball sobre el text proposava fer una lectura de l'escena en sentit contrari, és a dir, del final al principi. La construcció dramàtica permetia amb freqüència aquesta lectura mantenint-hi l'essència del conflicte i la coherència dels diàlegs. Hi descobrim moltes vegades que «l'escena és en realitat un monòleg dels personatges».<sup>11</sup> Aquesta dada podia alertar l'alumne de com havia d'enfocar l'assaig. Un altre exercici que realitzava amb freqüència consistia que cada personatge llegís totes les seves rèpliques seguides. Moltes vegades es comprovava que es tractava de discursos dels perso-

9. Íd., octubre de 1998.

10. Íd., 17/02/2003.

11. Íd., octubre de 2003.

natges relacionats entre ells.<sup>12</sup> De tota manera, deia, «és freqüent que al començar només tinguem clar què no ha de ser l'escena».<sup>13</sup>

Saber fer una bona *sinopsi* era fonamental: «resum dels esdeveniments que configuren l'argument (o la faula) del text. Una sinopsi només pot ser establerta si es determina prèviament qui és el protagonista de la història. [...] Això significa que hi ha tantes sinopsis d'una obra com personatges rellevants conté i que, tot i que l'actor hagi d'establir la seva sinopsi com si el seu personatge fos el principal, el director d'escena ha de determinar clarament en quin d'ells recau el protagonisme: d'aquesta decisió depèn el fons i la forma de l'espectacle. La sinopsi sempre es conjuga en temps real, és a dir, presenta l'acció principal en ordre cronològic encara que l'escenificació [...] pugui alterar-la» (2000 : 129). Era un aspecte imprescindible en el treball de l'alumne, la base de tot el treball posterior. L'experiència demostrava que si no es feia correctament, en dificultava el procés d'escenificació. S'havia de fer al més breument possible i amb la màxima precisió en la terminologia utilitzada. A partir d'aquesta es deduïa si l'alumne havia fet una lectura aprofundida del text, la seva proposta de direcció, el protagonisme, la identificació del nucli argumental, els punts d'inflexió, i servia per reprendre el camí perdut quan l'alumne perdia els seus objectius. Sobre la proposta de direcció, Melendres afirmava: «és una solució d'índole moral la que el director vol fer arribar a l'espectador».

Un altre aspecte fonamental en el treball de taula era establir el *recorregut emocional* dels personatges. Melendres defineix l'*emoció* com a: «efecte psicossomàtic produït per un estímul extern o intern —generalment extern— i que només es manté mentre l'estímul actua, encara que de vegades les seves seqüeles físiques puguin trigar a desaparèixer. [...] la base de les emocions és ideològica perquè en darrer terme no fan cap altra cosa que reproduir en el terreny del comportament una determinada divisió entre allò que és (ens sembla) bo i allò que ens sembla dolent, és a dir, depenen d'un substrat de creences morals i científiques determinat [...] En conseqüència, la intensitat de les emocions depèn de les circumstàncies concretes en què apareix l'estímul [...] i en la mesura que també pertanyen a l'àmbit de la racionalitat, les emocions poden ser modificades i emmotllades, o bé amputades en la seva causa o en els seus efectes» (2000 : 58). Partint d'aquesta premissa, proposava l'*emoció* com a motor dels personatges (davant el sentiment que roman més o menys en el temps i no té la mateixa funció dramàtica): «L'emoció —moció: mo-

12. Exercici realitzat el dia 30/10/2006.

13. J. Melendres a classe, 2/10/2002.

tor—és l'únic que mou el personatge, l'única causa immediata de les seves accions. En altres paraules, l'emoció —a diferència dels sentiments— és “emotriu”. Per tot això, la tasca de l'actor consisteix en primer lloc a transformar una línia d'accions (concepte dramaturgic, inscrita en el text) en una línia d'emocions del personatge (concepte actoral) sobre la base que a cadascuna de les seves accions li sol correspondre una emoció diferent, un motor concret. Trobar els signes de cadascuna d'aquestes emocions és la segona fase del treball actoral» (2000 : 58-59). A la seva obra *La direcció dels actors* contempla la dificultat que han tingut els especialistes en el tema al llarg de la història per determinar quines són les emocions bàsiques («emocions que, combinades en distintes dosis i en situacions vitals determinades, poden donar lloc a emocions complexes») i proposa la classificació d'Aristòtil (temor, pietat o amor i còlera), Descartes (pietat o amor, alegria, desig, sorpresa, odi i tristesa), Spinoza (alegria, desig i dolor), Hume (alegria, tristesa, seguretat, esperança, disgust i menyspreu), Watson (temor, pietat o amor i còlera) i Ekman (temor, còlera, alegria, sorpresa, tristesa i disgust). En total observa que són només tretze emocions diferents i de la combinació (dosificació) d'elles sorgeixen totes les altres.

L'anàlisi del text consistia en fer-ne una seqüència a partir de les emocions de cada personatge. Era necessari tenir present el punt de partida de l'escena, com començaven els personatges i com i on havien d'arribar, quina evolució s'hi havia de produir. Insistia que sempre es tractava d'una hipòtesi que calia demostrar, que havia de funcionar escènica i era el desenvolupament dels assaigs el que acabaria descobrint el significat més profund del text. «El treball de direcció d'actors s'ha de prendre com un procés per entendre el text en tota profunditat»,<sup>14</sup> perquè les paraules adquireixen una dimensió diferent en sortir del cos de l'actor ja que veu i cos s'amalgamen indissolublement. Si l'actor tenia clar el recorregut emocional, seria fàcil que hi apareguessin els recursos actorals per transitar per aquests estats. La mirada del director era crucial en aquest moment. Començava a jugar les seves fitxes, s'hi iniciava la “poda”, i el treball anava adquirint forma.

Melendres a *Direcció dels actors* estableix la relació entre l'emoció i els moviments físics que produeixen, explicant-ho a partir del sistema tridimensional de les coordenades cartesianes (2000 : 65) i afirma: «De fet, només les emocions complexes [...] són dramàticament interessants. Les bàsiques solen donar lloc a comportaments elementals, d'execució tan ràpida i senzilla com fugir de la causa de la por o llançar-se sobre l'objecte de la pietat».

14. Íd., 7/10/1999.



La necessitat d'establir uns criteris objectius que servissin, dins del possible, a l'actor i al director, va portar Melendres a quantificar la intensitat de les emocions. La realitat era que, en els assaigs, els alumnes deien als actors: «més o menys por». Melendres insistia que els termes *més* o *menys* només servien si es tenia en compte respecte a quin nivell s'estaven referint. Per això prenia com a referent del 0 al 10. A la manca d'emoció correspondria el 0, i a la seva expressió màxima el 10 (o el que és el mateix de 0% a 100%). Si es combinaven les emocions (el més freqüent), per exemple: desig 50% i por 50%, l'acció es paralitzava (emoció ↔ contraemoció); en canvi, si la indicació era: 60% de desig i 40% de por, l'actor manifestava la por, però avançava en la consecució del desig. Si proposava 90% de desig i 10% de por, aquesta (la por) amb prou feines era advertida per l'espectador.<sup>15</sup> Si se li va qüestionar en alguna ocasió que, com a mètode, el resultat seria el producte d'una especulació de laboratori, Melendres va demostrar pràcticament que l'actor, si no tenia prejudicis, captava immediatament la intensitat d'emoció que se li requeria, com havia de situar la balança de les emocions del seu personatge. Sempre, insisteixo, es tractava d'una hipòtesi que s'anava modificant. I no li preocupava en absolut que en pogués resultar una anàlisi mecànica o freda, ja que insistia que «calia analitzar, racionalitzar, perquè els elements irracionals i emotius venien per ells mateixos en el curs del treball amb l'actor».

Per a Melendres l'*acció* és l'«execució de la decisió destinada a modificar una situació que el personatge considera insuportable o, almenys, millorable. [...] en ella mateixa, com a operació física, l'acció no té una verdadera dimensió dramàtica. [...] aquell que les fa dramàtiques en el moment previ a la seva realització —generalment breu però intens— en què el personatge decanta els seus dubtes, defineix la seva voluntat i es disposa a executar-la» (2000 : 29). De fet, en la seva *Direcció dels actors* es refereix a «situació dramàtica» com a «situació accional», és a dir, «productora d'accions» i «sempre se situa entre dues accions: aquella que la provoca i aquella que la suscita».<sup>16</sup> I ho representa de la manera següent:

15. Melendres va portar a terme amb actors aquest tipus de treball en un curs impartit a San Miniato, el juliol de 1997, que versava sobre la posada en escena de Meyerhold de l'obra *El revisor* de Gogol.

16. De la mateixa manera, la determinació de les *accions alternatives* que el personatge no realitza és un aspecte indispensable en la direcció d'actors, «perquè equivalen al preu que el personatge paga per tal de realitzar la seva acció, les no-accions són les que donen el veritable sentit a l'acció realitzada. Per tant, des del punt de vista actoral, determinar aquestes accions alternatives del personatge (frustrades, podríem dir) és tan important com determinar la que durà a terme.» (2006 : 26)

S0 → A1 → S1 → A2 → S2 → AF → SF

Però com ja he dit anteriorment «l'emoció —moció: motor— és l'única cosa que mou el personatge, l'única causa immediata de les seves accions». Quina és, doncs, la comesa del director d'actors davant la cadena emoció/acció a la qual s'enfronta l'actor? Melendres utilitzava gairebé sempre el mateix procediment: posava l'actor en situacions clau que podien ser analògiques a les del text, o no necessàriament; proposava una situació que propiciava l'aparició dels estímuls que generaven l'emoció, que finalment movia a l'acció. Ho formulava de la manera següent:

Estímul → Emoció → Acció → Paraula<sup>17</sup>

Stanislavski, en els seus últims anys, quan va introduir el sistema de les accions físiques, va anteposar-hi l'acció com a element motor de l'emoció. Melendres, en el seu llibre *La teoria dramàtica*, afirma: «la idea central de Stanislavski és que l'emoció i el gest estan comunicats (com els vasos de laboratori) i que l'una condueix indefectiblement a l'altre. Sobre aquesta base, Michael Chejov invertirà el procés: “El cos humà i la seva psicologia estan en una constant acció concertada”, i per tant, si l'emoció porta al gest també ha de ser possible [...] partir del gest per arribar a l'emoció [...] L'actor, per tant, pot trobar el contingut a partir del continent, el significat a través del significant, l'expressió a través del signe» (2006 : 516-517). En realitat pensava que en la cadena successiva que s'establia en el recorregut emocional, les accions i emocions eren, en realitat, les dues cares de la mateixa moneda, el positiu i negatiu de la mateixa imatge, els termes complementaris.

## 6. La “construcció” dels personatges: el cos i la paraula de l'actor

Melendres suggeria definir esquemàticament el personatge perquè l'actor pogués construir-lo, dibuixar un esquema físic i psicològic molt breu, establir la relació entre els personatges sense entrar en consideracions complexes. «Els antecedents serveixen de molt poc a l'actor si no són immediats. Si és necessari, inventar un present. El passat no sol servir com a estímul per actuar».<sup>18</sup> Melendres sempre deia: «El text ja s'entén... Per què cal posar-lo en escena?...

17. J. Melendres a classe, 30/10/2006.

18. Íd., 9/ 12/1999.

Quin valor afegit ha d'aportar l'escenificació?»<sup>19</sup> En els assaigs allò que es busca és mostrar aquesta complexitat que al cap i a la fi es descobreix per les seves accions.

Era molt freqüent que al parlar dels personatges els alumnes-directors es perdessin en disquisicions «psicoanalítiques». Melendres considerava que era informació no operativa perquè això no solament no ajudava l'actor, sinó que el bloquejava. No s'ha d'oblidar que «el que funciona en el gènere narratiu, no serveix necessàriament (gairebé mai) per al dramàtic, perquè al teatre cal crear la vida escènica, i cal fer-ho en uns cossos que es mouen i respiren (i de vegades això s'oblida)». Insistia a aplicar dos adverbis fonamentals per a la creació del personatge: «aquí» i «ara», i afegia «què sent» (precisat en termes d'«emoció»). Concloïa: «Parlar del caràcter del personatge no és útil».<sup>20</sup> Defensava la utilització de clixés. En realitat, deia: «la creació del personatge consisteix a desplaçar un clixé, no a reproduir-lo (diferència fonamental entre artesanía i art)».<sup>21</sup> També solia recordar amb freqüència: «l'actor ha de defensar i justificar el seu personatge i ha de trobar-li una justificació moral per poder defensar-lo»,<sup>22</sup> o dit d'una altra manera, «defensar un personatge vol dir defensar-ne la moral i, a més a més, en el present immediat»<sup>23</sup> ja fos protagonista, antagonista o secundari, «bo» o «dolent». Si no fos així, observava, resultaria molt difícil poder-lo interpretar. Afegia que era el públic qui havia de decidir el seu tast moral. També repetia que l'objectiu d'un personatge davant l'altre «és fer callar el seu antagonista, és a dir, imposar el seu propi discurs» i reiterava que «l'interès d'un personatge depèn no de la quantitat i la intensitat de les emocions, sinó de la quantitat de vegades que és a la cruïlla i ha de prendre una decisió». Per tant, la «principal acció de cada personatge és imposar la seva estratègia».<sup>24</sup> D'aquí que «el personatge ha de ser permanentment en estat d'afirmació o negació».<sup>25</sup> I com a conseqüència de l'evolució: «un personatge mai no pot sortir d'escena tal com hi ha entrat».<sup>26</sup> Partint del fet que les emocions suposen una alteració física, Melendres insistia a treballar actoralment aquestes alteracions, els canvis fisiològics, els gestos que produïen, com es traduïen en el cos dels actors. «En canviar el punt

19. Íd., 30/10/2006.

20. Íd., 9/11/2007.

21. Íd., 5/3/2003.

22. Íd., 13/3/2003.

23. Íd., gener de 2007.

24. Íd., 30/10/2006.

25. Íd., 30/10/2006.

26. Íd., 19/01/1999.

de partida físic, canviem l'estat emocional». De fet, deia, «cada emoció fa respirar d'una manera determinada».<sup>27</sup>

De vegades la hipòtesi plantejada quant al recorregut emocional era encertada, tanmateix no acabava de funcionar. Llavors suggeria treballar els estats emocionals des de tres variables possibles d'ordre físic:

1. Velocitat.
2. Direcció —del cos, o una part del cos: *gest*;  
—desplaçament: cap endavant, enrere, a dalt, etc.
3. Respiració (de la qual depèn la paraula).

Si es modifiquen aquestes variables, es modulen també les emocions i l'escena es modifica. Calia tenir present a tota hora que «si l'actor es queda en punt zero d'energia, es desmunta. No es podrà recuperar».<sup>28</sup> Per això Melendres insistia una i altra vegada que «no hi ha transicions, sinó canvis emocionals». Cada escena havia de tenir l'energia precisa. Deia: «quan es parla de “veritat”, en realitat s'està referint a l'energia física». «Actoralment, el concepte d'energia no pot separar-se del d'emoció [...] la bona energia només és aquella que és necessari aplicar per donar els signes pertinents de l'emoció del personatge, sigui quina sigui la via a través de la qual s'hi arribi» (2000 : 72).

Per tant «l'energia seria com la calor acumulada a l'escena». Per això calia trobar el punt just (en suggeria 7 sobre 10). Sobrepasar aquest límit, suposava “sobreactuar”. Utilitzava formes peculiars per posar el cos de l'actor en funcionament. Si no s'aconseguia el nivell d'energia adequat, es pujava al nivell màxim, es buscaven situacions en les quals aquesta energia arribés a límits elevats, i un cop aconseguit, es rebaixava fins a trobar el punt just. En donar les pautes a l'actor, com el terme «energia» és difícil de precisar, Melendres parlava de *to muscular, velocitat i respiració*.

A classe es practicava un exercici de forma recurrent per situar l'energia (el cos i la veu de l'actor), el “gromeló” (en el nostre argot particular, “suahili”): «Imitació l'actor no parla realment, a partir de la melodia i del ritme que li és propi. El *gromeló* més útil no és l'imitatiu, sinó aquell que apareix quan l'actor, una vegada ha assumit plenament el text verbal del personatge en la llengua original, n'inventa una altra —inexistent— que li permet no caure en un excés de confiança en la paraula i retrobar aquella precisió gestual que ens

27. Íd., 26/02/2005.

28. Íd., 18/11/2002.

és imprescindible quan viatgem per països d'idioma desconegut» (2000 : 89). Amb aquest exercici s'aconseguia: que l'energia se situés en el punt adequat, que la gestualitat i tot el cos s'activés expressant el que les paraules no transmetien, que l'entonació adquirís tots els matisos i en enriquir-se el ritme fònic, s'hi potenciés l'expressivitat («El més interessant d'una paraula són les consonants. L'actor en lloc de vocalitzar, consonantitza...»), que brollés la musicalitat de la llengua amb la qual es treballava i s'evitessin els vicis d'entonació (cançoneta típica), que l'actor recobrés la llibertat dins l'estructura que l'encotillava, que hi desapareguessin els «paràsits», que els signes d'expressió apareguessin simplificats i nets.

Melendres observava que freqüentment, en la pràctica del teatre de text, s'incorria en l'error de prioritzar la comunicació verbal davant d'altres formes d'expressió. Calia tenir en compte que el *cos* de l'actor és el primer que informa l'espectador, i després transmet a través de la *paraula*. L'ordre era el següent:

1. Parla el cos → 2. So inarticulat → 3. La paraula

A la classe de direcció d'actors insistia en l'expressivitat del cos, i per això de vegades els alumnes oblidaven la veu. Naturalment la interpretació no convenia. Melendres hi intervenia: «La veu no és més que la prolongació del cos; el cos i la veu han d'estar connectats (el desconnectem per perversió). S'ha treballat el cos però el text no està “respirat”; ha de tenir la respiració correcta. La interpretació ha de ser de fora a dins o de dins a fora? Es tracta d'un fals dilema. Els límits “fora” i “dins” no són precisos, l'únic que uneix fora i dins és la respiració. Aquí s'estableix la comunicació».<sup>29</sup>

Sobre l'íntima connexió entre cos i veu, Melendres en feia moltes observacions, entre elles: «La respiració és el signe de la tensió dramàtica (que no només és mental, sinó també física). No s'ha d'ocultar que el personatge respira. Respirar és “oscè” en el teatre actual. Els actors viuen sense oxigen. Si es respira d'una determinada manera, s'adquireix una determinada forma de “to muscular”». «Quan es falseja la veu d'un personatge, instintivament es canvia la gestualitat. Fa l'efecte d'una màscara».<sup>30</sup>

29. Íd., 10/02/2007.

30. Íd., 27/10/1998.

## 7. Els “principis actorals”

Melendres negava en realitat l'existència d'una tècnica actoral (ja que la paraula tècnica implica resultats exactes). Deia que caldria parlar millor de pràctiques d'entrenament (o training), d'entrenament actoral: «conjunt d'exercicis sistemàtics (no un sistema) destinat a desenvolupar capacitats bàsiques [...] no existeix un entrenament actoral independent d'una opció estètica, malgrat que una gran part d'entrenadors d'actors no vulgui reconèixer-ho» (2000 : 75).

Tanmateix, parlava de principis: «Postulats de caràcter general que permeten a l'actor resoldre per si mateix problemes concrets molt diversos [...] Els principis no han de ser confosos amb les fórmules o trucs actorals» (2000 : 116). Al seu llibre *La direcció dels actors* els resumeix en nou i els comenta (principi de l'acció física ininterrompuda, de la incomoditat permanent, de la ingravidesa, de la paraula al final, de l'egoisme actoral, del gest mantingut, d'oposició, etc.).

Jaume Melendres era un expert en el treball amb l'actor. Detectava immediatament les seves potencialitats, respectava com ningú la seva creativitat i en feia brollar els aspectes més interessants i suggeridors del personatge que li tocava representar. De vegades, donàvem una escena per acabada; funcionava. En veure-la “acabada”, no en quedava satisfet: l'enriquia amb freqüència donant un gir a l'escena de 180°, o canviava el punt de vista, modificava la situació, un detall (sempre d'ordre físic) i l'escena remuntava un altre vol bastant més brillant. Jugant als contraris adquiria matisos calidoscòpics dels personatges i de l'escena, i sempre fugint de l'anàlisi psicològica. De la vessant humana, en destacaria la ironia, les seves observacions precises i incisives (que encara que de vegades desconcertaven l'alumne, li obrien camins molt més suggeridors per explorar l'escena), i la seva generositat.

Va ser el «director d'actors» per antonomàsia i un veritable “pedagog” (en el sentit més clàssic de la paraula).

## 8. La guia de l'estudiant

Melendres lliurava als seus alumnes al principi de curs «La guia de l'estudiant». La transcripció textualment perquè transmet d'una manera sintètica l'esperit de les seves classes:

*Paraules i expressions que cal evitar:*

- Vull (i sinònims de vull)
- M'agrada, no m'agrada (a no ser que s'expliqui el perquè)
- Lectura neutra (no existeix. En tot cas, lectura sense sentit)
- Tecnicismes (tret que se'ls defineixi prèviament: subtext, farsa...)
- Transició (Alicia és sempre a una o altra banda del mirall, mai entremig)
- Natural, naturalitat
- Exagera (a no ser que s'expliciti en relació a quin estàndard)
- Una mica més, una mica menys

*Errors que cal evitar:*

- Tenir pressa per voler muntar l'escena
- Tenir pressa
- Creure que l'escenari és una pantalla plana
- Demanar a l'actor alguna cosa i després no dir-li res sobre aquesta cosa
- Demanar-li moltes coses alhora
- Voler inventar virus informàtics abans de saber informàtica
- Tenir por dels errors i no témer la petulància

*Consells:*

- Considerar l'actor com un ésser intel·ligent i tractar-lo amb aquesta consideració
- Considerar l'actor com un ésser sensible i tractar-lo amb aquesta consideració. No parlar més de tres minuts seguits, atès que la paraula és l'única eina del director i que, per això mateix, no s'ha de malbaratar
- No començar a treballar necessàriament pel principi de l'escena. (Alternativa: començar pel punt més complex)
- No disfressar amb pell de xai el llop que portem a dins

## Referències bibliogràfiques

- 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 itmes i el tren elèctric d'Èmpoli*. 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, Ramon (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*. París: L'Harmattan, col. Univers Théâtral.

