

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

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

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

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

Pues... eso: ¡A seguir viajando!

Bibliografía

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



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

Roberto Scarpa y Giulia Puccetti
Prima del Teatro San Miniato

Sólo unir...

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

1

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

dos sitios, de viaje, independientemente del hecho de que ello ocurra física o mentalmente.

Hace muchos años, en uno de esos movimientos, soñé que estaba en una extraordinaria escuela de teatro. En la placa junto al timbre que había tocado con cierta timidez, de hecho ponía: *Escuela de Teatro del mundo*. Eso era precisamente lo que me parecía que necesitaba y por ese motivo estaba ahí pidiendo permiso para entrar

El guarda –un viejo arisco tras cuyas rudas manos se adivinaba una gran pasión por su trabajo– me preguntó qué quería y me sonrió dulcemente cuando le dije que quería aprender a hacer teatro. Asintió y, tras un silencio que me pareció que nunca se iba acabar, me indicó una larguísima serie de puertas. Fue abriendo una de esas puertas como conocí a Jaume Melendres.

2

Para nuestra gran suerte tenemos a disposición para viajar una barquita rapidísima y no contaminante, la memoria: un gran teatro en el que podemos entrar gratis tantas veces como queramos sin tener que pedir permiso y que puede llevarnos a todas partes. Os pido, por tanto, que toméis asiento en esta barquita para ir juntos a encontrarnos con nuestro amigo Jaume que precisamente se ha refugiado en el teatro de la memoria. Es un lugar que él conoce como a sus bolsillos porque ha viajado por él de cabo a rabo, mayoritariamente con placer, durante una gran parte de su primera existencia.

Conocí a Melendres en 1995 en Pisa, en uno de tantos congresos que entonces precedían y preparaban la cita veraniega de *Prima del teatro: scuola europea per l'arte dell'attore* [Antes del teatro: escuela europea para el arte del actor] que yo había fundado en 1985. En una conversación durante una pausa de los trabajos, decidimos experimentar un laboratorio de dirección conducido conjuntamente por el Institut y la Accademia Nazionale d'Arte Drammáti-

ca de Roma. Así fue como Jaume, durante dos años (en el 96 y el 97) fue a trabajar en verano a San Miniato con otros docentes y unos treinta jóvenes directores italianos y catalanes.

La experiencia se interrumpió por decisión suya, porque la consideraba (y tenía razón, aunque entonces ello me desagradó mucho) agotada.

Luego yo, todos los años, al desarrollar la primeras ideas del programa (algo que hacía a finales de septiembre) escribía su nombre en la lista (no muy nutrida) de maestros que deseaba enrolar en la escuela que actuaría en el teatro el verano siguiente. Pero por desgracia, por algún motivo, ya no fue posible tenerlo con nosotros.

Aún nos encontramos en Lyon, en Barcelona, en San Miniato, durante congresos entre los responsables de las Escuelas. En aquellas ocasiones nos buscábamos y casi siempre, sin tener que decirlo, conseguíamos encontrarnos sentados al lado a la hora de comer y cenar. Eran tantas las cosas que debíamos decirnos, sobre todo nos gustaba particularmente beber, fumar y bromear.

Después, finalmente, en 2007 conseguimos organizar una vez más su participación en *Prima del teatro*: Jaume vino para colaborar en un curso dirigido por Roberto Romei y para impartir una Lección Magistral.¹ Y finalmente, en 2008, le propuse tener un laboratorio sólo para él sobre el texto *Stella* de Goethe.

El título que Jaume quiso dar a la Lección Magistral, que dio por extrema gentileza en italiano el 18 de julio de 2007 en San Miniato ante una platea de alumnos y docentes llegada de casi cada extremo de Europa, fue: *El pensamiento teatral: un viaje de placer*.

El público estaba formado por un centenar de personas y era particular si consideramos la circunstancia de la distancia total que debían haber recorrido para encontrarse allí todos juntos, en ese momento, en aquel patio, ese suave atardecer. Mientras habitualmente las cien personas que se sien-

tan en una platea significan –pongamos– quinientos kilómetros (calculando en cinco kilómetros como la distancia media que cada uno ha recorrido para llegar al teatro desde su lugar de residencia o trabajo), aquella tarde calurosa de julio en San Miniato la platea, en un cálculo aproximado por defecto, había recorrido por lo menos cien mil kilómetros para formarse. Era, por lo tanto, una platea de nómadas que había circunnavegado el planeta dando más de dos vueltas, y por tanto particularmente adaptada a estar de acuerdo con la idea de que el teatro es un viaje de placer. Fue casi al final de aquella conversación (en realidad se trató de una “dramatización” desde el momento que Jaume evocó en escena, además de los cuerpos concretos de un alumno y de Roberto Romei, los fantasmas de Luigi Pirandello, August Strindberg, Helene Weigel y Paul Valéry) cuando de repente escuché esas dos expresiones –«la delicadeza de pensar» y «una almohada de dudas»– que hoy todavía repiquetean en mi cabeza...

Pero vayamos por orden. Permitidme afianzar antes que nada lo que recuerdo de lo que oí aquel día.

Jaume empezó distinguiendo dos tipos de iluminaciones que precisamos para comprender las cosas: «la iluminación flash (más o menos la que tuvo San Pablo el día que se cayó del caballo) y la iluminación lenta y progresiva». Luego nos contó una iluminación del primer tipo que había tenido algunos años atrás en la estación de Émpoli, no lejos de San Miniato, a donde debía ir para dar un curso. Mientras paseaba entre dos trenes para pasar el rato, se había acercado a una vieja cabina de señalización abandonada y sucia y, para su mayor sorpresa, había visto que dentro, a lo largo de todo el perímetro, alguien había instalado un trenecito eléctrico. Había de todo: «bifurcaciones, un túnel, estaciones, pasos a nivel, semáforos, partes en pendiente de subida y bajada, curvas cerradas y rectas vertiginosas». ¿Cómo era posible que hombres que habían realizado el sueño de jugar con trenes “de carne y huesos” perdieran el

tiempo con un trenecito de juguete? Si era para relajarse del trabajo, ¿no habría sido más lógico meter en aquella cabina «una mesa de billar, o de póquer, o un fútbol»? ¿Se trataba quizá de un prototipo de la estación utilizado por los ferroviarios para tener una visión panorámica de su trabajo? No. Jaume dijo que había comprendido rápidamente que no era para eso. Luego:

De repente, por un motivo tal vez no ajeno a la transparencia del crepúsculo toscano, hallé la respuesta: esos ferroviarios utilizaban trenes de juguete porque los trenes reales les resultaban frustrantes. Con los trenes de verdad podían hacer de todo menos lo que era realmente importante: provocar un accidente, vivir la experiencia del error fatal, sentir en la propia piel el estremecimiento de la catástrofe. Porque las colisiones y los descarrilamientos de los trenes de juguete para ellos eran tan reales como los de los trenes de verdad...

Era exactamente el motivo por el que el teatro (el buen teatro) es más interesante que la vida. De hecho, en el escenario, dijo Melendres, no existe una simulación, sino otro mundo, igualmente real, en el que podemos llevar las cosas hasta el extremo con la ventaja de que luego podemos volver a empezar como si nada hubiera ocurrido; en el que podemos probar, sin consecuencias irreversibles, «mil y una maneras de morir, de matar, de traicionar». En el que «podemos desafiar el poder y, sobre todo, el miedo que nos provoca el hecho de vivir».

Darme cuenta de que el teatro es exactamente como el trenecito eléctrico de los ferroviarios de Émpoli me hizo descubrir lo terrible que se esconde en nuestro interior, los creadores teatrales. Nos guste o no, somos sádicos. Hacemos teatro para jugar con el dolor y la muerte. Incluso si a veces hacemos como si el tren circulara de un modo agradable (como en una inofensiva comedia ligera), nuestra aspiración verdadera es provocar la catástrofe. Es decir, la tragedia... Esta frase debería aparecer en todos los manuales de los trenes

eléctricos: «Quien juega con este trencito debe saber que su finalidad última es producir descarrilamientos y colisiones».

Desde ese atardecer, cada vez que hago teatro o voy a verlo, tengo en mente la cabina de la estación de Émpoli y su enorme potencial de acontecimientos trágicos y ya no he vuelto a ser el mismo.

Tras este inicio fulgurante, toda su clase prosiguió dedicándose al segundo tipo de iluminaciones y a hacer un elogio del viaje. Porque, como dije, sería de ingenuos pretender hallar lo que necesitamos en la casa de al lado.

El segundo tipo de iluminación, opuesto al instantáneo, es el progresivo y presupone un trabajo paciente. Proviene de la necesidad de sentirse acompañado en la solitaria aventura de la creación, ante el folio en blanco, ante el escenario vacío. Cuando experimentamos esta necesidad de compañía y de complicidad, cruzamos el primer umbral de la madurez y dejamos atrás una horrenda etapa de la vida llamada adolescencia, caracterizada por la ausencia de amigos verdaderos. Gracias a los cambios vitales y a las alteraciones hormonales, dejamos de tener fe sólo en nuestras fuerzas, renunciamos a la petulancia de crear a partir de cero y decidimos buscar aliados. Tal vez alguien se encuentra ahora con estos problemas, tal vez alguien haya intentado, con o sin éxito, encontrar la solución.

Solamente hoy comprendo claramente que, sin decirlo, lo que hizo fue contarnos generosamente lo que había sido su viaje en busca de un pensamiento cómplice y de aliados: un viaje que se había desarrollado en buena parte por el tiempo y lejos de sus contemporáneos. He aquí lo que aún recuerdo de lo que dije:

¿Por qué buscar aliados sólo entre los vivos? ¿No nos arriesgaremos así a reducir nuestro horizonte? ¿Acaso no existía el mundo también antes de nuestro nacimiento? Si consideramos nuestros contemporá-

neos a todos aquellos que comparten con nosotros las angustias y las ilusiones de la creación teatral, ¿por qué excluir a los que el registro civil ha declarado difuntos? Al fin y al cabo, no debe importarnos si Diderot, Schiller, Stanislavski, Meyerhold o Artaud aparecen en las enciclopedias con una fecha de defunción.

Quiero fumar y beber con usted porque sus pensamientos pueden iluminar los míos. Por lo tanto, convencido de que la muerte no representa frontera alguna, me parece razonable emprender un viaje en el tiempo en busca de un pensamiento cómplice.

En este viaje que realizaréis por el pensamiento teatral para hallar en el pasado a vuestros contemporáneos, desconfiad de todos aquellos que predicán que el encuentro nos ayuda a comprender el mundo: buscad afinidades allí donde parezca que no las hay, buscad amigos sin mirar su fecha de nacimiento y descubriréis que las redes de la amistad son antiguas y a menudo pescan especies antagónicas.

Fue precisamente eso lo que intentó mostrarnos durante toda su memorable clase, en cuyo final no podía faltar la pregunta, provocadora e ingenua, de un imaginario alumno del Institut:

—Pero Melendres, si —como tu has dicho— existen iluminaciones instantáneas, ¿por qué embarcarse en un viaje tan largo y pesado, por qué no esperar a que, una mañana o un atardecer, el deslumbrante e inesperado flash de los dioses nos ilumine, como a ti, en la estación de Émpoli? ²

La respuesta a esta pregunta que vete tu a saber cuántas veces había oído fue, como dijo él mismo, tan simple que parecía banal: «antes de cosechar hay que sembrar».

Sin las iluminaciones pacientes no existe la posibilidad de respuestas veloces. Pero si primero has construido la almohada de tus dudas —la estructura de tus preguntas—, basta con una sola gota de agua, un simple

crepúsculo, una modesta cabina de ferroviarios abandonada, para hacer nacer –como por encantamiento– los pétalos de la idea luminosa, de la respuesta. Es en ese instante extraño y único que el largo viaje a través del tiempo, a través de los vivos y de los muertos que tuvieron la delicadeza de pensar, se convierte en un verdadero viaje de placer. Porque (Valéry me proporciona la frase que me faltaba para concluir) la historia no constituye un alimento sino un estimulante. Creed a Paul Valéry, usad esta droga.

La delicadeza de pensar... una almohada de dudas... me complace extraer de aquella jornada inolvidable estas dos expresiones para acordarme del amigo Melendres. Del lugar de la memoria donde está ahora, estos son los dos telegramas que me ha mandado para espolearnos a proseguir el viaje de placer por la aventura teatral.

Hace referencia a dos momentos diferentes, el diurno del trabajo y el nocturno de la soledad.

Confieso que inicialmente había recogido sólo el primer telegrama. Fue Teresa, la compañera de mi vida, quien me ayudó a recoger el segundo. Le estaba leyendo un primer borrador de estas páginas cuando, llegado el momento en el que Melendres terminaba su clase, me detuvo y me pidió que relejera el fragmento en el que aparece la expresión «la almohada de tus dudas». Yo lo había sobrevolado y no lo había escuchado con la atención debida. A ella, en cambio, aquellas palabras la despertaban, precisas y poéticas, porque le hablaban de una situación que conoce de sobras pero que aún no había encontrado el modo para expresarla.

Nos miramos y nos echamos a reír pensando en el motivo biográfico por el que a mí me había sorprendido la expresión diurna y a ella la nocturna: yo me duermo al meterme en cualquier cama e ignoro las dudas de la noche que son, en cambio, tan preciosas para ella. Ella, llena de dudas a la luz de la luna y repleta de energía a la luz

del sol, yo, siempre tan indeciso de día como terco en el dormir.

En 2008, como he dicho, Melendres regresó por última vez a *Prima del teatro* y nos impartió un curso sobre *Stella* de Goethe. He pedido a Giulia Puccetti, una actriz que fue alumna suya, que escriba un recuerdo de esos días. Sin decírnoslo, sin ponernos de acuerdo, de su relato emerge límpido el feliz conflicto creativo entre la iluminación paciente y la iluminación repentina (lo que Giulia denomina el conflicto entre técnica y magia) que Jaume conocía y sabía provocar magistralmente en su enseñanza.

3. Recordando a Jaume (de Giulia Puccetti)

Prima del Teatro 2008. Aquel verano el calor nos cortó el aliento sólo una semana. Fue en esa misma semana cuando frecuenté el laboratorio sobre *Stella* de Goethe dirigido por Jaume Melendres.

Sin duda, el único problema del curso era empezar a trabajar después de comer, cuando cada mínimo movimiento comportaba la aparición de una gota de sudor.

Antes de empezar la clase de la tarde, hacia las 3, cada uno tenía su manera de evitar el bochorno. Había quien se echaba en el suelo en la parte más sombría de la sala, quien se comía un helado en la puerta, quien se abanicaba con los folios de los apuntes y quien se quedaba inmóvil en su silla con la espalda curvada y las piernas estiradas. Yo las probé, inútilmente, todas.

Jaume estaba en la ventana con su cigarrillo y de vez en cuando sacaba un pequeño pañuelo de su bolsillo para secarse el sudor. Decía que no soportaba el calor. «¡Igual que yo!», pensé.

De todos modos, pese a los impedimentos climáticos, cada día empezábamos a trabajar puntuales.

Cada uno de nosotros había elegido una

escena. La elección era libre, el único consejo que nos dieron fue trabajar alguna que nos hiciera probar algo que no hubiéramos intentado antes:

...por ejemplo, ¿alguien de vosotros ha muerto alguna vez en escena?

Exacto, ¡yo nunca había muerto! Esa era mi ocasión de morir. Acepté el reto.

Aunque el grupo de trabajo no era numeroso, recuerdo que no trabajábamos todos los días. Jaume no ahorraba su atención e invertía el tiempo necesario para llegar donde él quería, lo que significaba que podíamos quedarnos en la misma escena con las mismas personas una mañana entera o todo el día.

No está mal, para mí incluso observar solamente su modo de trabajar era ya una lección. No daba muchas explicaciones. Proporcionaba pequeñas indicaciones concretas de movimiento, casi signos de dirección. Si había alguien que no conseguía entender algo de la escena o del personaje (es decir, todo el mundo), él le aconsejaba un movimiento preciso.

Pero yo no estaba acostumbrada a trabajar de este modo y sólo ver cómo lo hacía con los demás me hacía sentir encadenada, por lo que al principio no conseguí no sentir cierto escepticismo.

Sin embargo, poco a poco me di cuenta de que estas brevísimas indicaciones eran increíblemente eficaces. A veces la escena podía cambiar radicalmente con un simple «¡siéntate!». A veces era el actor el que cambiaba radicalmente con el mismo «¡siéntate!».

Luego llegó el día en el que debía poner a caminar mi escena.

«¿Así pues, nos morimos?», me dijo Jaume sonriendo.

Yo me tambaleé poco convencida hasta el centro del espacio y me detuve ahí. Nunca había muerto y ahora que debía morir, tenía miedo...

Las persianas estaban bajadas para no dejar entrar el sol, pero la luz cegaba igual

y yo tenía un problema. Aún no tenía claro dónde quería ir a parar, por lo que antes de empezar me puse a mirar a Jaume como un niño que está a punto de subirse a una bicicleta por primera vez.

«¿Qué ocurre?»³ (dijo Jaume)

«¿Qué debo hacer exactamente?» (le pregunté del modo más compasivo del que fui capaz)

«¡La escena!» (respondió lógicamente él).

Estaba claro que aún no estaba convencida y, para ayudarme, me aconsejó así:

«¡Hazla bien!»

¿“HACERLA BIEN”?

¿Qué significaba “hacerla bien”?

Bah, debería haber hecho la escena de la mejor manera que yo creía posible.

De acuerdo. Simple.

Salí de la habitación y volví a entrar en ella andando lentamente. Miraba al infinito. Encadenaba automáticamente una réplica tras otra, sin comprender el sentido de lo que decía. Pensando que en muy poco tiempo estaría muerta, sentía que habría sido un momento importante, trascendental. Sin darme cuenta estaba aguantando la respiración, casi como si no quisiera contaminar el aire y, más que una persona que estaba a punto de morir, parecía una maravillosa muerta andante. Me hundí lentamente en una poltrona que habíamos puesto a disposición para la escena y llegué poco a poco al momento del último suspiro.

«¿No hay más réplicas?», preguntó Jaume.

Nadie en la sala, salvo la difunta —o sea yo— que sabía que aquella era mi última réplica, se había dado cuenta de que Stella estaba muerta.

Aquel primer intento mío de morir había sido la delicada escenificación de un desastre incomprensible.

«¿Eso es para ti “hacer bien” una escena?» fue el comentario, pronunciado con una sabia sonrisa en los labios, de Jaume.

«Mmmh, ¿no?», respondí en un intento evidente de negociar una rendición honrosa.

«Ahora –dijo– después de haberla “hecho bien”, tengo curiosidad por ver la misma escena pero “mal hecha”».

Segundo intento: “HACERLO MAL”.

Volví a salir de la sala y regresé andando al doble de velocidad. Aceleré también el ritmo del encadenamiento automático de las réplicas. Luego me dejé caer tiesa como un fajo de leña en los brazos de una compañera. Al final fallecí sacando la lengua y exageré un último espasmo. ¡Terrible!

Esta vez estaba claro para todos el momento en el que había muerto pero, a juzgar por el rostro de Jaume, también era evidente que según él no había dado ningún paso adelante. Así, al final de la escena “mal hecha”, su pregunta y su expresión se mantuvieron idénticas:

«¿Eso es para ti “hacer mal” una escena?» (él)

«Mmmh, ¿sí?» (yo)

Francamente, no sabía qué decir.

Pero él no se desanimó. Empezó a modificar algunas cosas: «¿Por qué las mujeres tenéis esta manía de llevar pantalones? ¡Con el calor que hace, yo, si pudiera, llevaría siempre falda!».

Estaba claro, me tenía que cambiar. Me abastecieron rápidamente. Una compañera me dejó una falda y un par de zapatos de tacón. Stella, mi personaje, con aquellas sagacidades empezaba ya a salir. El trabajo, poco a poco, durante toda la mañana, fue ensanchándose. Nos deteníamos a fijar cada posición de la escena y yo seguía estando muy confundida.

Tenía problemas con la muerte; era como si no quisiera sufrir. Sin contárselo, porque

por otro lado ni yo lo sabía, Jaume lo comprendió.

El actor debe morir, pero el personaje no desea abandonarse a la muerte, –me dijo– Piensa en un fuerte dolor que hayas sufrido, piensa en cómo respiraste aquella vez y piensa en cómo intentaste resistirlo. ¡No te reprimas, sufre!

Había otra cosa: tras envenenarse, durante la agonía, precisamente un instante antes de morir, Stella tiene tiempo de escuchar el tiro con el que se suicida Fernando, el amor de su vida.... un tema interesante.

Me lancé por enésima vez. Puede que me estuviera acercando. Pero aún faltaba algo: la pequeña indicación concreta de movimiento.

El trabajo estaba avanzado y Jaume no me había dado aún una de aquellas pequeñas indicaciones que, como había podido notar mirando las escenas de los demás, de pronto lo cambiaban todo. Anhelaba la hora en la que me daría esa indicación que, estaba segura, había reservado para mí; con ella saldría finalmente del pantano. Estaba segura de que moriría perfectamente después de las palabras que Jaume me diría. Pero:

Durante la agonía, daré un golpe a la mesa. Será el tiro de pistola que mata a Fernando. Cuando lo oigas, levanta tu mirada hacia nosotros. Piensa que con este tiro todo se detiene, se detiene el mundo.

Sí, poético, muy poético, pero para mi no había indicación válida alguna. ¿Donde estaba mi movimiento resolutivo? ¿El que seguramente me habría ayudado a pronunciar la última réplica? Un pie en una silla, un puñetazo a la mesa, un bofetón a alguien. ¡Yo quería uno de esos!

Llevábamos entonces siete horas trabajando esa escena. Estaba cansada. Morirse y resucitar continuamente era más bien fatigoso y en algunos momentos, entre el calor opresivo y las respiraciones profundas

que estaba aprendiendo a gestionar, me hiper ventilaba y ya no sabía dónde estaba. Miré a Jaume con mi cara de perrito abandonado (que he estado estudiando durante años): necesitaba una pausa. No se conmovió. Tal vez no le gustaban los perros. Me dio a entender que no quería añadir nada más, bajó la cabeza y sólo me dijo una cosa:

«¡Emociónanos!».

¿¡“EMOCIÓNANOS”?!?

Y ahora qué quería decir “¡Emociónanos!”. ¿Cuál había sido mi “pequeña indicación concreta”? ¡Concreta además! Nunca había recibido una indicación tan aleatoria.

Estaba oficialmente confundida.

Y mientras pensaba que era imposible emocionar por encargo, que tenía calor, que estaba cansada, que me faltaba el aire, que “¡quién me mandó hacerla!”, salí por enésima vez de la sala para volver a entrar y morir.

No recuerdo exactamente en qué pensaba mientras hacía la escena, quizá no pensaba en nada, quizá sin darme cuenta junté todo aquello que me habían dicho hasta ese momento. La respiración, las réplicas y su sentido, la agonía...

Después, el tiro. Fernando estaba muerto. El mundo se detuvo. Levante la mirada hacia los demás.

Jaume, de pie en la ventana, que me miraba cigarrillo en mano y el humo saliendo por su boca. Todos a mi alrededor, Antonella, Erika, Marta... alguien lloraba. ¡Y lloraba de verdad! Tal vez también a mí se me cayó alguna lágrima.

Las réplicas salieron sin darme cuenta.

Finalmente había sido capaz de morir.

¿¡? Pero cómo había ocurrido?!?

Por la noche cenamos juntos en el Bonaparte, no podía no pedirle una explicación:

«¡Pero cómo lo has hecho, Jaume?»

«¿Cómo he hecho para hacer qué?»

«¿Cómo lo has hecho para saberlo, cómo lo has hecho para entender que comprendería una indicación como “Emociónanos”?»

«Técnica, Giulia. Es pura técnica».

«No, para mí no es técnica. ¡Para mí es... es... magia!»

Jaume sonrió. Estaba claro que yo no había entendido nada. Pero no me lo quiso decir. Prefirió darme tiempo. Aceptó así mi teoría provisional:

«Yo digo que es técnica pero si quieres, tú puedes llamarlo magia».

Era un maestro optimista y esperaba que lo comprendiera enseguida.

4

Sí, Jaume, tienes razón. Realmente sería ingenuo pensar en hallar a nuestros aliados sólo entre los vivos y en la casa de al lado. Precisamente por eso, en la búsqueda de nuestros compañeros de viaje hacia el teatro de las próximas décadas, no podemos evitar pedirte que nos acompañes.

Esta es la razón por la que, desde el momento en que lo que siento y quiero decirte alguien más ya lo sintió y dijo hace muchos años, para terminar cedo la palabra a Dante Alighieri y te dedico los versos que escribió a Guido Cavalcanti: expresan de la mejor manera mi deseo y el de quién sabe cuántos alumnos y amigos.

Guido, i' vorrei che tu e Lapo⁴ ed io
fossimo presi per incantamento
e messi in un vasel, ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio;
sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse 'l disio.
E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta
con noi ponesse il buono incantatore:

e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sì come i' credo che saremmo noi.⁵

6 de Mayo del 2010

Notas

1. Nota de la t.: en latín en el original.
2. Nota de la t.: en catalán en el original.
3. Nota de la t.: en castellano en el original.
4. Nota de la t.: se refiere a Lapo Gianni.
5. Nota de la t: en versión de Clemente Althaus, el poema reza así: «Tú Guido, y yo con Lapo desearía / que fuésemos por alto encantamiento / puestos en un bajel que a todo viento / a nuestra voluntad bogara y mía. / Y ni mal tiempo o tempestad bravía / nos pudiese causar impedimento, / antes creciese en el común contento / el deseo de estar en compañía. / Y allí el encantador condescendiente / también pudiese a nuestras damas bellas, / Beatriz, Juana y la que Safo adora: / ¡Y hablando allí mi amor eternamente, / tan satisfechas cual nosotros ellas, / se nos huyese un siglo como una hora!».

