

T.A

t e a t r o

a n t z e r k i



**Seminario
"Interpretación
hoy. Tres
miradas"**

**"La Ronda",
montaje del
Taller Fin
de Curso**

**Cuestiones
sobre la
formación
del actor**

- 4  Editorial
- 5  Gyula Urbán vuelve a dirigir el taller fin de curso
- 8  Escuela Navarra de Teatro, 15 años, 16 años, 17 años, 18...
- 10  Antzerkiarekin jolasean
- 12  Cursos de verano
Udako Ikastaroak
- 13  La ENT, en el “Coloquio sobre la formación del actor”
celebrado en París
- 15  Seminario: “Interpretación hoy, tres miradas”
Ponencias: Jean Marie Broucaret, Joan Castells y Laila Ripoll
- 31  X Concurso de textos teatrales dirigidos al público infantil
Haurrentzako antzerki testuen X. lehiaketa
- 32  Memoria de actividades de la ENT
Nafarroako Antzerki Eskolaren aktibitateen txostena
- 34  Curso próximo
Heldu den ikasturtea

el Camerino
danza. gimnasia y disfraces



31001 Pamplona
c/ Mayor 54 tf. 226470

TEATRO-ANTZERKI
Revista de la Escuela Navarra de Teatro
Nafarroako Antzerki Eskolaren aldizkaria

Número 16 Zenbakia - Mayo 2001 Maiatza
CONSEJO DE REDACCIÓN: Fuensanta Onrubia, Aurora Moneo,
Maite Pascual, Javier Pérez Eguaras, Patxi Fuertes, Amelia
Gurutzarri, Assumpta Bragulat, María José Sagüés, Patxi
Larrea, Emi Ecay

Coordinación y diseño:
HEDA Comunicación - Tel. 948 13 67 66
Impresión: Gráficas ONA
Depósito Legal: NA/620/1995
I.S.S.N.: 1137-828 X
Tirada: 3.000 ejemplares. Difusión gratuita.

ESCUELA NAVARRA DE TEATRO
C/ San Agustín, 5 - PAMPLONA / IRUÑEA
Tel. (948) 22 92 39

Entidad en convenio con el Departamento de Educación y Cultura

Nafarroako Gobernua
Hezkuntza eta Kultura
Departamentua



Gobierno de Navarra
Departamento de
Educación y Cultura

Editorial

A pesar de los pesares, que son muchos y grandes, no se vayan a creer, la ENT va cumpliendo años y cursos y T·A va cumpliendo números. Pero, ante todo, se van cumpliendo objetivos, proyectos y sueños detrás de los que aparecen sin descanso otros nuevos. Y por encima de todo eso, ENT y T·A intentan seguir con el compromiso artístico, cultural y social con el teatro y con Pamplona.

Por eso éste no es momento de llantos sino de felicitaciones, como siempre que se cumple.

Y de agradecimientos.

Gracias.

Gracias a los que abren por primera vez un ejemplar de esta revista, donde van a encontrar información y reflexión sobre el teatro aquí y hoy.

A todos los que de nuevo abren un ejemplar de T·A, que esta vez les dará cuenta

de lo que es el taller fin de carrera para los alumnos de 3º del último curso que se ha impartido en la ENT y les propondrá cursos y concursos, entre otras cosas.

Nuestro agradecimiento a los que están leyendo estas líneas en la propia ENT, quizás antes de que empiece la función o mientras esperan en algún rincón a que alguien les atienda en la oficina o en la biblioteca a punto de elegir un texto.

Y a los que no están en la ENT, sino que están leyendo estas páginas en cualquier otro sitio o en otra ciudad del Estado o del mundo, pero que alguna vez la han visitado, porque han estudiado aquí o han estado alguna vez en algún curso o cursillo o porque han asistido a algún espectáculo de teatro, de danza o de música en esta sala.

Y gracias a los que hasta hoy no tenían noticia de la ENT pero que casualmente

se han topado con esta revista que ni se imaginan de qué va y la están ojeando.

A todos ellos, a todos ustedes y a todos vosotros, gracias por estar al otro lado y dar sentido a estas páginas y al esfuerzo de la ENT que, a pesar de algunas puertas cerradas y, de lo que es peor, de otras tantas palmaditas de falso ánimo en la espalda, siguen cumpliendo.

Gracias a los que la apoyáis desde cualquier lugar o posición, viniendo a la sala y participando como espectadores, como alumnos, como profesores, como aficionados o como profesionales, porque ese apoyo justifica no ya la supervivencia sino la auténtica necesidad de un espacio como éste para el teatro.

Os dejamos ante un montón de interrogantes que se abren y que saltan desde las páginas de T·A, que esperamos que, como a nosotros, os apasionen, os interesen o cuando menos os inquieten un poco.

Editoriala

A sko kostata ere, ez ezazuela pentsa kostatzen ez denik, Nafarroako Antzerki Eskolak (NAE) urteak eta ikasturteak betez jarraitzen du T·A kopuruak betetzen dituen bitartean. Baina, batez ere, helburuak, proiektuak eta ametsak betetzen ari dira, eta etengabe berriak agertzen. Eta horren guztiaren gaitetik NAE eta T·A ahalegintzen dira antzerkiarekin eta Iruñearekin harturiko konpromiso artistiko, kultural eta soziala betetzen.

Horrexegatik, hau ez da malko-etarako unea, zorionak ematekoa baizik, zerbait betetzear egin ohi den moduan.

Eta esker onak adieraztekoa.

Eskerrik asko.

Eskerrik asko aldizkari honen ale bat estreinakoz ireki berri duzuenoi, bertan gaur egungo eta hemengo antzerkiari buruzko argibideak eta hausnarketak aurkituko dituzue.

Eskerrak T·Aren beste ale bat

ireki duzuen guztioi, NAE ikasturte honetan eman den 3. ikasmilako ikasleen karrera amaierako tailerraren berri aurkituko duzue, baita proposaturiko ikastaroak eta lehiaketak ere, besteak beste.

Gure esker ona lerro hauek NAE bertan, emanaldia hasi baino lehen, edo txokoren batean zain dauden bitartean, edo liburutegian liburu bat hautatzean daudela, irakurtzen ari direnei.

Baita, orain NAE ez izan arren, orri hauek beste edozein tokitan edo Estatuko nahiz munduko beste hiri batean irakurtzen ari direnei, noizbait Eskola bisitatu dutelarik, hementxe ikasi dutelako edo noizbait ikastaroren bat egin dutelako, edo antzerki, dantza edo musika ikuskizunen batera areto honetara etorri direlako.

Eta eskerrak, gaur arte NAEren inolako berririk izan gabe, kasualitatez inondik ezagutzen

ez duten aldizkaria aurkitu eta gainbegiratzen ari direnei.

Haiei guztiei, zuei guztioi, eskerrak beste aldean egoteagatik eta orri hauei eta NAEren ahaleginei zentzua emateagatik, zeren berauek, hainbat ate itxita egon arren -are okerrago, hainbat animo faltsu jaso arren-, betetze horretan jarraitzen baitute.

Eskerrak, edozein leku edo jarreratik laguntzen duzuenoi, aretora etorri eta ikusle, ikasle, irakasle, zale nahiz profesional gisa parte hartuz, laguntza horrek antzerkirako holako espazio baten iraupena baino gehiago justifikatzen duelako, holako espazio baten benetako beharra alegia.

T·Aren orrietatik irekitzean jauzi egiten duen galdera mordo baten aurrean uzten zaituztegu, guri bezalaxe zaletasuna, interesa edo, gutxienez, nolabaiteko egonezina sorraraziko dizuetelakoan.

«La ronda», en el Taller Fin de Curso de la ENT

Es obra del escritor austriaco Arthur Schnitzler y está dirigida por el dramaturgo húngaro Gyula Urbán

El próximo viernes 26 de mayo se estrena "La ronda", el Taller Fin de Curso de la Escuela Navarra de Teatro, una obra de Arthur Schnitzler dirigida por el dramaturgo húngaro Gyula Urbán. El trabajo de los alumnos de la ENT podrá presenciarse los días 26 y 27 de mayo y 2 y 3 de junio.

Gyula Urbán eligió la obra de Schnitzler por dos motivos fundamentales, las necesidades de reparto y la actualidad de su mensaje. "Elegí esta obra por dos motivos. El primero, porque me dijeron que contaba con siete muchachas y dos muchachos para hacer la obra. En la historia del teatro es muy difícil encontrar una obra con este reparto, y después de mucho buscar di con esta obra de Schnitzler. En principio, "La ronda" tiene un reparto de seis mujeres y seis hombres, pero yo he resuelto este problema haciendo que un único actor interprete todos los papeles masculinos. La segunda razón por la que elegí esta obra es porque siento que su mensaje es muy actual. "La ronda" está ambientada en la monarquía austro-húngara de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, una época en la que la sociedad está muy compartimentada. Las capas sociales están congeladas y apenas es posible el cambio de status social. Únicamente hay un camino para lograrlo: el sexo, el amor físico. Por ello la obra es muy amarga, ya que el sexo es sólo una parte de la vida humana y no llena a las personas. Los personajes buscan algo a través del sexo y no lo encuentran. Yo creo que esto es algo muy actual. Ahora se habla mucho de globalización, de nuevos medios de comunicación, de internet, etc., pero estamos engañados. También en la actualidad la sociedad vive congelada y en compartimentos estancos. Hay muchos movimientos en la superficie, pero en realidad cada persona está obligada a seguir un camino hasta su muerte. No podemos cambiar, es todavía más difícil cambiar de status social que en la época de la que habla la obra de Schnitzler. Hoy la gente busca algo en el cine, en el sexo, en las drogas, etc., pero no encuentra nada porque lo que está buscan-



do no se puede encontrar por el camino que te ofrece la sociedad. La intimidad que necesita cada persona ha desaparecido y cada vez es más difícil encontrarla".

Urbán ha realizado una adaptación fiel del texto de Schnitzler, aunque ha introducido una forma muy personal de contar la historia. "Es una adaptación fiel al texto de Schnitzler. Únicamente he tenido que cortar algo de texto porque era una obra muy larga, pero el texto es fiel. Sí que he añadido algo personal: no me interesa el acto sexual en sí, lo interesante es porqué y de qué manera llegan las personas al acto sexual y cómo se separan después de hacerlo. En lugar de mostrar el acto sexual he introducido una historia sobre la vida de un señor desde que se levanta hasta que se acuesta y la vida de una muchacha desde que se le-

vanta hasta que se acuesta, y cómo esta mujer mata al final de la obra al señor. Son dos caminos paralelos que se juntan de forma brutal en la parte final".

Un desafío

Urbán se muestra muy ilusionado con este nuevo trabajo en la ENT y con los actores y actrices con los que trabaja. "Apenas llevo unos días ensayando -durante seis horas diarias- y todo está resultando muy satisfactorio. Siempre que vengo a la Escuela Navarra de Teatro digo que estoy muy contento, porque aquí hay unos actores y actrices muy buenos. Todos ellos son muy sensibles, trabajadores e inventivos y es una gran satisfacción trabajar con este material".

Además, "La ronda" ha supuesto todo un desafío para el director húngaro. "Para mi esta obra es un desafío, ya que no se trata de una obra tan perfecta como las de Shakespeare, lo que permite a un director de escena introducir aspectos más personales, trabajar más con la historia y con los actores. Este tipo de obras son las que nos gustan a los directores, ya que nos dan más posibilidades de inventar, de crear, de dar un toque personal".



Arthur Schnitzler, uno de los más importantes autores europeos de entreguerras

Arthur Schnitzler (1862-1931) está considerado como uno de los más importantes escritores europeos de la época de entreguerras. Nacido en Viena (Austria), su nombre ha ocupado recientemente las páginas de periódicos y revistas de medio mundo por ser el autor de la novela "Relato soñado", escrita en la década de los años 20 y utilizada por Stanley Kubrick para escribir el guión de su película póstuma, "Eyes wide shut" (1999).

De origen judío, Schnitzler vivió una época que supone el fin de un mundo y el comienzo de otro. La confluencia de ambos tiñe su obra literaria, convirtiendo ésta en un verdadero cuadro de la época. Su valor referencial y testimonial inscribe al autor en la serie de autores que el crítico austríaco Egon Friedell calificó de poetas de la época. Sus obras son un cúmulo de datos sociológicos y de psicología humana de gran valor.

Este médico presenta un amplísimo currículum literario que incluye cerca de un centenar de títulos de todos los géneros.

Tal y como afirma el escritor mejicano Juan Villoro, traductor al castellano de varias obras de Schnitzler, la obra del autor austríaco presenta una serie de pautas y recursos: la indeleble relación entre el amor y la muerte, la dificultad de ser fiel a las pasiones y

al código del honor de la época, el papel estructurante de los celos y la hipocresía de la sociedad vienesa y los significativos y perturbadores trabajos del inconsciente.

Considerado un autor escandaloso e incómodo, Schnitzler profundizó en las vergüenzas del sistema, aireando las enfermedades morales y sociales de una sociedad que las ocultaba o ignoraba bajo bellas apariencias para conservar su autoestima. Sus obras denuncian la concepción militarista de la vida pública, el parasitismo de ciertas clases sociales y la falsa moral.

"La ronda", publicada en 1903, le consagró definitivamente como autor erótico. Recibida con indignación, no fue llevada a un escenario hasta 1920. Su estreno en

Viena y Berlín acabó en escándalo. En ambas ciudades fue suspendida y prohibida, además de obligada a comparecer ante los tribunales. Aunque siempre obtuvo sentencias absolutorias, su autor prohibió su representación cansado de pelear en defensa de una obra concebida con criterios diferentes a aquellos que se le achacaban y no se pudo recuperar para los escenarios hasta la década de los 80 por razones de derechos de autor.

Sin embargo, "La ronda" ha sido llevada varias veces al cine e incluso se realizó una versión operística de la obra.



Gyula Urbán

«La cultura vive un momento crítico en los países del Este»

La falta de ideas y de inversión privada y la irrupción del cine comercial, principales problemas

Gyula Urbán es un viejo conocido de Pamplona y de la Escuela Navarra de Teatro. Este polifacético dramaturgo húngaro -además de dirigir teatro y títeres, escribe novelas y cuentos, dirige películas de cine y televisión, es profesor universitario, músico, etc.- afronta su cuarta experiencia como director del Taller de Fin de Curso de la Escuela Navarra de Teatro tras "Urbú, rey" (1992), "El comandante" (1994) y "La casa de Bernarda Alba" (1996). Además, prepara con el grupo navarro T.E.N. la puesta en escena para el próximo otoño de uno de sus numerosos cuentos infantiles.

Desde su puesto de profesor en la Universidad de Cine y Teatro de Budapest, Urbán ha vivido el cambio que se ha producido en el mundo del arte y la cultura en los países del Este europeo. "Hay que partir de la base de que todavía hay diferencias notables entre el teatro del Este de Europa y el teatro de aquí. En la mayoría de los países del Este todavía existe el sistema del conjunto. Cada teatro tiene su conjunto, sus propios actores y directores, que realizan su programación propia. En Occidente existen actores individuales o compañías que viajan por las ciudades, en mi país cada teatro tiene su programación propia y apenas se realizan algunos intercambios. El teatro que dirijo yo en Budapest -Teatro Budapest-, por ejemplo, es un edificio de 8 plantas en el que trabajamos 150 personas".

La desaparición de la tutela del Estado ha marcado el devenir actual de la cultura. "El sueldo de un actor de mi país es actualmente muy bajo y ello le obliga a trabajar en el cine, la radio, el doblaje de películas, etc. El actor está explotado físicamente y mentalmente. Antes, los teatros de estos países tenían el soporte del Estado. Con el fin del sistema socialista este apoyo ha desaparecido y la propiedad de los teatros ha pasado a las ciudades, que carecen de dinero para mantenerlos. En Budapest, por ejemplo, existen 25 teatros, y el Ayuntamiento no tiene dinero para ellos. Ahora se están produciendo algunos cambios, porque la gente del teatro por fin ha entendido que no puede esperar nada de las autoridades. Eso está obligando a los teatros a buscar la financiación a través de programar obras ligeras (cabaret, zarzuelas, etc.) de poco arte pero que tienen abundante taquilla. Con esa taquilla se financian después

las obras más interesantes y de mayor mensaje. La falta de dinero está ayudando a los teatros a pensar, a inventar soluciones, y eso es positivo. Antes un director únicamente se preocupaba de la obra, ahora debe preocuparse de conseguir dinero y de no gastar más dinero del que tiene", afirma.

Gyula Urbán reconoce que la vida cultural de estos países vive uno de sus peores momentos. "En los últimos años se han producido pocos cambios, menos de los que podían esperarse. La gente pensaba que tras la desaparición del sistema socialista íbamos a alcanzar el nivel de vida de Occidente en uno o dos años, y ahora se está viendo que hacen falta por lo menos quince años. Ahora puedes poner en escena la obra que quieras, no hay vigilancia ni

censura, pero no hay ideas nuevas porque la gente joven no cree en nada, está desencantada, y sin creer en algo no se puede hacer nada. Este es el gran engaño que nos llega de Occidente, la sociedad de consumo en la que no existen creencias. La situación del cine y la televisión es todavía peor, ya que se nota más todavía la falta de dinero. Se han puesto de moda las salas de cine comercial en los hipermercados, y eso está matando el cine artístico. Todavía existe

una red de cine artístico, pero cada vez está más difícil sobrevivir. Se están imponiendo las películas americanas y no hay salas para otro tipo de cine. Yo he llegado a hacer tres películas en un año, ahora llevo diez años sin hacer ni una sola. Todavía no ha llegado la iniciativa privada a este sector y por eso nos encontramos en un periodo muy crítico. Yo creo que dentro de diez años habrá gente que invertirá en cultura y apoyará el cine y el teatro, pero los nuevos ricos se dedican ahora al consumo, no al arte, y nos encontramos en una etapa muy dura. La programación de televisión es basura, se hacen muy pocas películas de cine,..."

Algo más optimista es Gyula Urban respecto a la literatura. "Afortunadamente existen muchas editoriales y todo el mundo puede publicar sin problema. Los escritores no pueden vivir de sus libros, tienen que trabajar como periodistas o como profesores, pero no tienen problemas para publicar. Nunca nadie ha vivido en mi país de la literatura, por lo que la situación es mucho mejor que en el teatro, el cine o la televisión".



Escuela Navarra de Teatro, 15 años, 16 años, 17 años, 18...

La Escuela Navarra de Teatro abrió sus puertas en los primeros meses del año 1986. Aquel curso académico 85-86 fue el primero de una larga trayectoria en la que se han implicado, de un modo u otro, todos los agentes de la escena navarra. La ENT ha ido mucho más allá del objetivo fundacional, que pretendía dotar a Navarra de estudios de arte dramático y de un taller permanente de actores. Hoy, miles de alumnos de centros escolares reciben formación en sus propios colegios, la sala de la calle San Agustín acoge a espectadores de todas las edades y actores de varias generaciones han pasado por sus aulas. La Escuela es un referente ineludible de la escena navarra.

La Escuela Navarra de Teatro surgió de la iniciativa de la Dirección General de Cultura-Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra y de ocho grupos de teatro que reclamaban un espacio formativo que tomase el relevo a la escuela del TEN, grupo que había decidido a mediados de los ochenta centrarse en las producciones y cerrar su centro de la Chantrea.

Una gestora dio forma a la ENT durante el año 1985 y nombró al primer director de la Escuela: Miguel Munárriz. Tras varios meses de trabajo en locales de Javerianos, Cuatrovientos e Irubide, la sede estable pasó a ser la actual de la calle San Agustín, en pleno casco histórico de la capital navarra.

A Miguel Munárriz le sustituyó Maite Pascual y, desde hace unos años, la dirección la comparten tres miembros del claustro que, en la actualidad, son Assumpta Bragulat, Fuensanta Onrubia y Javier Pérez Eguaras.

En la ENT no creen que las etapas por las que han pasado estén marcadas por las direcciones del centro. "Se podría pensar así, pero la realidad es que nosotros no detectamos ningún cambio radical, sino que cada etapa estuvo marcada por las circunstancias de su momento. Ha sido una evolución constante: hemos intentado hacer cada vez más cosas e intentar hacerlas mejor".

Los estudios de arte dramático que se imparten en la ENT cuentan con un grupo estable de más de 30 alumnos, repartidos, tal como marca la LOGSE para carreras prácticas, en tres cursos de menos de 12 alumnos. No obstante, en el centro dan opción a que se matriculen algunos alumnos más tanto para el primer curso como para asignaturas sueltas con las que se obtienen créditos.



"Estamos haciendo tal labor de divulgación cultural, de asesoramiento, de coordinación, que parecemos más una gestora cultural. Nos llaman para preguntarnos datos o consultarnos dudas de todo tipo, tanto particulares como ayuntamientos y departamentos del Gobierno de Navarra"

Al contabilizar los cursos no reglados (iniciación a las técnicas teatrales, juego dramático para niños, cursos de verano, etc.), el número de alumnos supera los 200. Y las cifras se disparan al sumar los 1.500 estudiantes que reciben clases de arte dramático dentro del horario escolar en los colegios públicos de Pamplona gracias a la iniciativa del Ayuntamiento de la capital navarra.

Tras más de 15 años de trabajo, la demanda ha superado las mejores expectativas. "Cuando la ENT nació -recuerda Javier Pérez Eguaras- los tres campos en los que se pretendía trabajar eran los estudios de arte dramático, el taller permanente de actores y la

programación de la sala. Lo que ha ocurrido es que nuestra propia evolución y la de la sociedad nos han llevado por caminos complementarios. La demanda ha llegado a tal nivel que, en estos momentos, tenemos que rechazar cursillos, asesoramiento o propuestas determinadas porque no las podemos atender”. Assumpta Bragulat corrobora la ampliación del tipo de trabajo que hacen en la ENT: “Estamos haciendo tal labor de divulgación cultural, de asesoramiento, de coordinación, que parecemos más una gestora cultural. Nos llaman para preguntarnos datos o consultarnos dudas de todo tipo, tanto particulares como ayuntamientos y departamentos del Gobierno de Navarra”.

Para atender a los estudios oficiales, la Escuela Navarra de Teatro cuenta con un claustro de 9 profesores, que se completa con otros 15 contratados de octubre a abril y así satisfacer la demanda de los centros escolares. La inmensa mayoría de estos profesores son ex-alumnos de la Escuela Navarra de Teatro.

Una sala con 300 localidades

La mayor parte de los habitantes de Pamplona y su Comarca conocen a la ENT por las diferentes programaciones que ofrece a lo largo del año. El trabajo constante ha hecho que el número de espectadores crezca cada temporada hasta dejar pequeña la sala de 300 localidades. “La Escuela tiene mucho que ver con la afición que hay ahora al teatro en Pamplona -asegura Pérez Eguaras-. Hay otros muchísimos factores, pero el trabajo de la ENT durante más de 15 años de forma estable es algo que, a la larga, se nota en una ciudad. Conforme han ido surgiendo otras ofertas, como la recuperación del Teatro Gayarre o la apertura de las Casas de Cultura en numerosas localidades de la Comarca de Pamplona, no se ha notado ningún descenso. No pensamos que en Pamplona haya un número determinado de gente dispuesta a ir al teatro, sino que éste sigue creciendo”.

En la ENT aseguran que su público no es homogéneo, sino que se adapta a cada programación concreta: desde los niños a los jóvenes, pasando por matrimonios de más de 50 años o jubilados, personas de todas las edades y gustos que desean ver teatro de pequeño o medio formato. “En los años en los que en todas partes el número de espectadores es-

ta bajando, en Navarra no lo hacía. Y ahora que en todos los sitios está subiendo, Navarra tiene más demanda que oferta”.

En pie pese a las dificultades

La eterna asignatura pendiente de la Escuela Navarra de Teatro sigue siendo que sus estudios no cuentan con la homologación del Departamento de Educación del Gobierno de Navarra. Existe un consenso social, incluso político, pero pasan los años y el Departamento no asume una decisión que permitiría a los alumnos de la Escuela disfrutar de una titulación acorde con el nivel de conocimientos que adquieren en los locales de la calle San Agustín. “Voluntades ha habido siempre -afirman desde la dirección del centro-, en Cultura se reconoce nuestro trabajo, pero lo que falta es un gestor que dé un paso adelante. No sólo nos ocurre a nosotros; hay una tendencia a repetir lo que se está haciendo y se funciona por inercia”.

Pese a todas estas circunstancias, en los últimos años se respira una cierta tranquilidad en el seno de la Escuela Navarra de Teatro. Siguen dependiendo del convenio que se firma cada año con la Institución Príncipe de Viana y de haber ganado el concurso que en su día convocó el Ayuntamiento de Pamplona para impartir arte dramático en los colegios públicos de la ciudad. “El peso de la Escuela hace que, aunque en teoría estamos siempre pendien-

tes de un convenio, otras realidades nos consolidan. Sufrimos cierta inestabilidad, pero ahora somos conscientes de que, para que la Escuela se derrumbase, tendríamos que derrumbarla nosotros. No tendría sentido que sufriésemos un varapalo de origen político cuando la inercia y la demanda parece que van por el camino contrario. Lo normal es que la Escuela sea más ayudada que hundida porque somos muy rentables, a nivel cultural, social e incluso económico. Movemos a más de 20.000 espectadores al año con un presupuesto para programación ridículo y en una sala que, pese a que no podemos mejorarla mucho más, es acogedora y cercana. Y seguimos trabajando para que los alumnos tengan unas condiciones mínimas, que todavía no las tienen, y para que los espectadores tengan una buena imagen de lo que aquí se hace.”

Virginia Cervera, nueva etapa en París



Al terminar sus estudios en la ENT, buena parte de sus ex-alumnos encuentran trabajo en grupos de teatro, otros se dedican a la pedagogía y los hay que deciden perfeccionar su formación dentro y fuera de nuestras fronteras. Virginia Cervera es un ejemplo de todas estas opciones laborales: ha trabajado en “Gayarre, una velada musical”, “Peribáñez y el comendador de Ocaña” y con el grupo Shambú Teatro durante tres años, ha impartido el cursillo “Jugar con los cuentos” y ahora ha sido admitida en

la prestigiosa Escuela de Le Coq, en París, donde pretende mejorar su formación como actriz. Virginia confía en obtener una de las becas de ampliación de estudios para poder iniciar el curso en octubre próximo.

Mientras estudiaba COU, Virginia hizo uno de los cursos de iniciación a las técnicas teatrales de la ENT y esta experiencia le decidió a matricularse en la Escuela. Practicamente todos sus compañeros de promoción han encontrado salidas laborales ligadas al teatro o la pedagogía teatral, “otra forma de ver el teatro muy rica porque te pone a prueba en un ámbito que yo creo se debe potenciar más cada día y hacer que los niños hagan teatro desde muy pequeños”.

Antzerkiarekin jolasean

Haurrentzako tailerrek bakoitzak duen mundu zoragarria, propioa eta aberatsa kaleratzen laguntzen dute

Nafarroako Antzerki Eskolako haurrentzako tailerrek hamaika urte bete dituzte aurten. Hasierako helburuari tinko eutsiz, ez da hau aktoreak fabrikatzeko harrobi hutsa, haur bakoitzaren mundu zoragarria aterarazteko bide dibertigarria baizik. Ikasturte honetan euskarazko taldeak eraman dituzten Izaskun Mujika eta Anparo Ibarra monitoreak pozik agertzen dira balantzearen orduan, antzerkia balio handiko jolas tresna dela garbi utzi baita berriro ere.

Ongi pasatzea helburu nagusia izanik, beste alde batzuk ere jorratzen dira haurrentzako antzerki tailer horietan. Espresibitate, harremanak egiteko gaitasuna eta komunikazioa dira, besteak beste, “Jolas dramatiko” izen teknikoak duten saio hauetan lantzen diren alderdiak. Dena era dibertigarrian, antzerkiak berak eskaintzen dituen baliabideak ongi aprobetxatuz. Euskarazko taldeen monitoreek aipatu dutenez, haur bakoitzak duen mundu zoragarria, propioa eta aberatsa kaleratzen laguntzen dute tailerrek.

Lau urtetik gorako haurrei zuzendutako saioek urritik apirilera bitartean iraun dute aurten. Hamaikagarren edizio honetan eskainitako bi taldeetan –lau urtetik seira eta zazpitik hama-bira– 22 neska-mutiko aritu dira. Haiek eta haien ateraldiak izan dira protagonista eta erreferentzia nagusia asteazkeneko Nafarroako Antzerki Eskolan.

Txikiaren taldearen monitore Izaskun Mujikak esan duenez, orain arte erabilitako planteamen-dua aldatzea erabaki da, betiere helburuen onerako. Aurreko urteetan klaseak bukatzeko egiten ohi zen gurasoentzako erakusketa ez da aurten izan, ohiko eran bederen, Eskolako aretoa kamarez eta ikusminez josi zuena eta haurrak urduri baino urduriago jartzten baitzituena. Hori dela eta, tailerraren programazioa ez da jendeaurreko saioari begira egin eta haurren nahiak izan ditu oinarri.

Material ezberdinekin egin dute lan talde honetan. Mujikaren esanetan, “jolas libreari eman zaio bidea, haurrei ateratzen zitzaien

aurrekoari”, oihalak, egunkariak eta kartoiak jolas egiteko aitzakia eta sormen iturburutzat hartuz. Taldeko 13 neska-mutiko-
ei sortzen zitzaizkien ideiak antzerkiaren eremura bideratzea eta aberastea izan da monitorearen ardura.

Adibide gisa, oihalak banatu zitzaizkieneko. Hasieran moztortzeari ekin zioten haurrek eta gero etxeak, kobazuloak eta abar eraiki zituzten. Ordurako bakoitzak bere istorioa asmatua zuen, bata dragoia zen, bestea printzesa... Istorio guztiak bildu eta horra hor guztion istorioa. “Ez da beharrezkoa zu asko sartzea -esaten du Mujikak-, zerbait bideratu eta noizean behin laguntza eman behar baduzu ere, erraz konpontzen dira elkarrekin eta guztion gustuko den istorioa osatzen adosten dira”.

Monitoreak azaldu duen bezala, “oso gauza interesgarriak sortzen dira benetan sinesten baitute beraien jolasa; zuk aberastu behar dituzu ideia horiek guztiak, berezko duten freskotasuna mantentzen saiatuz”. Hitz gutxitan esanda: “Hemen egiten dena jolasa da, bai, baina zerbait gehiago sortzen da ia konturatu gabe”.



Musika eta dantza ez dira talde honetan falta izan, ez eta asmatu-ko istorioen idazketa eta haien inguruko eztabaida mamitsuak ere. Galdera eta ikuspuntu interesgarriak sortu dira azken hauetan. Adibidez, ipuin tradizioaletan agertzen diren pertsonaia gaiztoak, gaiztoak dira benetan?

Lotsa gaintzeko edo ongi etorriko zaielakoan gurasoek eramanda, txikienek hasieran non sartzen diren ere ez dakite. Ez da hori 7-12 urte bitarteko taldean aritu direnen kasua, Anparo Ibarra monitorea argi utzi duenez: "Antzerkirako gaitasuna dute hauek, gustuko dute tauletan jardutea eta horretara etortzen dira, oso asmo garbi batek bultzaturik". Ez da harrizkoa, beraz, aktore izan nahi dutenekoak izatea.

Horrela izanda, jolasean eta norberaren baliabideak lantzen ibili ziren ikasturtearen hasieran eta bigarren zatiko programazioa jendaurrean aurkezteko lan bati begira egin zen. Folch i Camarasaren "Eskuak gora" antzezlan hautatu, euskaratu eta egokitu zuten ikasleek, betiere jolasa irizpide nagusia izanik eta inprobisazioei bidea emanik.

Azkeneko klasean taularatu zuten, "izugarri ongi", gainera, batzuk aurreko gauean lo ezinik ibili baziren ere. Pozik azaltzen da Ibarra balantzearen garaian, haurrek ongi ikasi omen baitute antzerkian kontuan hartu beharreko oinarritzko araua: norberak nabarmentzeko izan ditzakeen asmoen gainetik, aktoreak talde bateko kideak dira.



Zenbakiak eta eleak lehian

Urteroko ohiturari jarraituz, haurrek hartu zuten Nafarroako Antzerki Eskolako aretoa Aste Santu garaian, Umeentzako Euskarazko Antzerki Testuen IX. Lehiaketako lan sarituaren taularaztea zela eta. Aitor Txarterinaren "Zenbakiak ala eleak" antzezlanak fantasiazko herri batean kokatu zituen haurrak, areriotzat elkar hartzen duten bi talde hauen istorioaren bidez: lehian jartzen dira zenbakiak eta eleak elikatzeko duten zuhaitz baten fruitu bakarra -tintontzia, alegia- lortu nahian.

Zuzendari aritutako Ramon Vidalek esan duenez, ikusleek "gustuko izan zuten lana" eta haurrez gainezka zegoen antzerki aretoa. Haren esanetan, "hau ez da eguneroko kontua".

Vidalen ustez, aipatzekoa da taularazte horretako aktore kopuru handia -9-, lorpen arrakastatsutzat jo behar dena. Luis Argiñariz, Rosa Arnedillo, Carlos Bergasa, Virginia Cervera, Sofia Diez, Patricia Eneriz, David Goñi, Izaskun Mujika eta Unai Urrastabaso antzezleek osatu zuten "Zenbakiak eta eleak" laneko taldea. Gehienak Vidalen ikasle ohiak izanda, erraz sortu zen elkarren arteko komunikazioa.

Hartutako hitzarmenaren arabera, ekoizpena Iruñeko Udalaren kontu da. Vidalen ustetan, administrazio publikoek zeregin garrantzitsua dute arlo honetan. "Azken finean, gakoa taularaztean datza -dio Vidalek-; saritua bada ere, ezer gutxi egiten da lana taularazten ez bada, baina ekoizpena garestia da eta laguntzak beharrezkoak dira".



Cursos de verano

MIMO CORPORAL (TÉCNICA ETIENNE DECROUX)

- **Fechas:** del 20 al 24 de agosto de 10 a 14 horas.
- **Profesor:** Claudio Casero, titulado en Arte Dramático por la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid. Estudios de Mimo Corporal en la Escuela de Mr. Etienne Decroux, en París. Mimo y Pantomima con Julio Castronuovo. Actor y director teatral. Profesor en la RESAD, en la Escuela de Teatro de Basauri y otros centros.

INTERPRETACIÓN DE CANCIONES

- **Fechas:** del 27 al 31 de agosto, de 10 a 14 horas.
- **Profesor:** Ángel Cerdanya "El sueco". Actor, músico y profesor de la Escola de Teatre Musical Youkali de Barcelona. Colabora como actor en series de TV en Barcelona. Espectáculos propios: Si soy así. Dramaturgia suya y música de Jossep María Borrás. Participa en festivales de teatro contemporáneo en Sitges, Tárrega, Almagro, etc.

- **Pianista:** Jossep María Borrás. Dirige la Escola de Teatre Musical Youkali de Barcelona con una experiencia docente de más de 10 años en compañía de Angel Cerdanya "El sueco".

CURSOS EN PREPARACIÓN PARA SEPTIEMBRE

EL ACTOR ANTE LA CÁMARA

- **Profesor:** Emilio Gutiérrez Caba, actor de teatro, cine y TV. Profesor de Interpretación Teatral y de cine en la ECAM (Escuela de Cine de Madrid).

ESCRITURA DRAMÁTICA

- **Profesor:** José Sanchís Sinisterra. Dramaturgo, Premio Nacional de Teatro y Director de Escena. Es fundador de la Sala Becket de Barcelona y profesor de Dramaturgia en el Institut del Teatre de Barcelona.

Plazas limitadas. Fechas de matrícula:
del 14 al 30 de junio y del 2 al 13 de agosto, de 9 a

Más información:
Escuela Navarra de Teatro.
Tfno: 948-229239 • c/San

Udako ikastaroak

GORPUTZ MIMOA (ETIENNE DECROUX TEKNIKA)

- **Egunak:** abuztuaren 10etik 24ra, 10etatik 14etara.
- **Irakaslea:** Claudio Casero, Arte Dramatikoko titulatu Madrileko Arte Dramatiko Erret Eskolan. Gorputz Mimo ikasketak Pariseko Mr. Etienne Decroux Eskolan. Mimo eta Pantomima Julio Castronuovorekin batera. Antzerki aktore eta zuzendaria. Irakaslea RESADen, Basauriko Antzerki Eskolan eta beste ikastegi batzuetan.

ABESTIEN INTERPRETAZIOA

- **Egunak:** abuztuaren 27tik 31ra, 10etatik 14etara.
- **Irakaslea:** Angel Cerdanya "Suediarra", Aktorea, musikaria eta irakaslea Bartzelonako Teatre Musical Youkali Eskolan. Lankidetzan aritzen da aktore gisa Bartzelonako telesailetan. Bere ikuskizun propioak: Halakoxea banaiz. Dramaturgia berea eta musika Jossep María Borrásena. Antzerki-garaikide jaialdian parte hartzen du Sitges, Tárrega, Almagro eta abarren.

- **Piano-jolea:** Jossep María Borrás. Bartzelonako Teatre Musical Youkali Eskolaren zuzendaria da eta 10 urte baino gehiagoko irakaskuntza esperientzia du Angel Cerdanya "Suediarra" rekin batera.

IRAILERAKO PRESTAKETAN DIREN IKASTAROAK

AKTOREA KAMARA AURREAN

- **Irakaslea:** Emilio Gutiérrez Caba, antzerki, zine eta telebistako aktorea. Antzerki Interpretazio eta zine irakaslea ECAM (Madrileko Zine Eskolan).

IDAZKETA DRAMATIKOA

- **Irakaslea:** José Sanchís Sinisterra. Dramaturgoa, Antzerki Sari Nazionala eta Eszena Zuzendaria. Bartzelonako Becket aretoaren fundatzailea da eta Dramaturgia irakaslea Bartzelonako Institut del Teatren.

Plaza-kopuru mugatua. Plaza-kopuru mugatua:
Ekainaren 14tik 30era eta abuztuaren 2tik 13ra, 9:00etatik

Argibideak:
Nafarroako Antzerki Eskola.
Tel.: 948-229239. • San Agustín

Cuestiones sobre la formación del actor

• EMI ECAY (PROFESORA ENT) •

Hemos asistido durante los días 27, 28 y 29 de abril al "Coloquio sobre la formación del actor" celebrado en el Théâtre National de la Colline de París, organizado por la Universidad de Québec. Formadores de más de 20 países, actores, directores y estudiantes, se han dado cita para debatir alrededor de cuestiones que nos preocupan. Lo que hemos traído de vuelta son un montón de preguntas, y la seguridad de que las respuestas no son únicas, ni los métodos, ni los tipos de escuelas.



Antes de lanzar una catarata de cuestiones en todas las direcciones, me gustaría comenzar por un elemento que todo el mundo reconoce como básico y primordial en la línea de salida de las carreras de los creadores: la necesidad de expresarse a través de una forma diferente de comunicación, necesidad del placer de jugar, del intercambio, de actuar reconociéndose en el otro. Algunas de las personas que tengan esta necesidad, contarán también con otro motor: el deseo de conocer más. Y de éstos, algunos elegirán una escuela de teatro como espacio para comenzar a desarrollarse teatralmente. Pero, ¿qué se espera de una escuela?, ¿qué hace, qué puede enseñar?, ¿qué se puede aprender?, el juego, la actuación ¿se enseña?

Según Mario Raimondo, "en la escuela sólo podemos enseñar al alumno a ser un aprendiz para toda la vida. Sólo así quizá algún día se convierta en artista"

¿Es un espacio donde valorar el placer de hacer teatro, promover el deseo, confrontar al alumno con la vida, sembrar dudas...?

Según el profesor Mario Raimondo, de la Escuela Paolo Grassi de Milán, en la escuela sólo podemos enseñar al alumno a ser un aprendiz para toda la vida. Sólo así quizá algún día se convierta en artista.

En este encuentro se han dado cita escuelas con planteamientos distintos, desde las que intentan acercar al alumno al mayor número de técnicas posibles y donde la práctica se descompone en diferentes asignaturas, ampliando los horizontes pero con el peligro que ello conlleva de ofrecer una formación dispersa, hasta



las que valoran sobre todo el proceso de conocimiento personal, a partir de un trabajo más globalizador sobre la actuación, espacio en el que los actores se conocen realmente a sí mismos...

Más preguntas: ¿es la técnica lo que una escuela puede enseñar?, ¿es la ética, es la revolución contra la propia escuela o, incluso, una nueva forma de ver el mundo?, ¿es más importante el método o el alumno, el proyecto pedagógico o los fundamentos éticos?, ¿se pueden separar?, ¿hay que formar actores para un mercado o industria ya establecida o se trabajará para descubrir o redescubrir una idea de teatro, o para ser su reinventor con nuevas formas?, ¿hay que formar al actor de manera individualizada o hacerlo siempre en relación a un grupo?, ¿se trata de un lugar donde se aprende y después es necesario hacerle la revolución, o se acoge al alumno como lugar de búsqueda y experimentación?

Hay escuelas y tendencias para todos los gustos, y seguramente la necesidad de intercambio de todas ellas da sentido al coloquio. El intercambio, como apunta el profesor Raimondo, esa especie de naturaleza profunda del teatro...

Estas son algunas de las cuestiones apuntadas alrededor de lo que una escuela de teatro puede ofrecer. Pero, ¿qué se pide a los alumnos?

Se ha hablado largo y tendido de los criterios de selección de alumnos, donde cada escuela valorará distintos aspectos de los aspirantes, según el proyecto que ésta defienda: desde la disponibilidad al juego, la identificación con una situación, la imaginación, la emotividad, la sensibilidad, la utilización del cuerpo y voz como instrumentos expresivos,... hasta elementos tan difícilmente objetivables como la luz particular, la humanidad, la curiosidad, los sueños, las posibilidades de evolucionar, la actitud,... En mitad del coloquio una alumna pregunta: ¿y la sensibilidad e imaginación, ¿se pueden enseñar? El profesor Ouaknine, de la Universidad del Quebec en Montreal, responde: sólo se puede en-

señar a retirar aquello que da miedo. Es el deseo de conocimiento lo que lleva al arte, a la sensibilidad.

También se ha debatido alrededor de la figura del profesor, ¿cómo ser ese maestro capaz de transmitir y transformar, ayudando al alumno a desarrollar sus capacidades?, ¿qué preguntas debe contestar, las del alumno o las suyas propias?, ¿se debe analizar o juzgar el trabajo de los alumnos?, ¿se puede llegar a paralizar la creatividad?, ¿cómo hacer para, como apunta Stratz del Conservatorio de Ginebra, hacer descubrir al actor eso que sabe, pero que no sabe que sabe, descubriendo el propio maestro aquello que no sabe, a partir de lo que cree saber?

Una persona que haya superado esta fase y dé por finalizado su periodo de aprendizaje en una escuela, ¿ha acabado ya? El superviviente se enfrentará todavía a más cuestiones como: ¿qué necesidad de comunicar tengo ahora?, ¿esto es fascinación, vocación,...? Los grandes creadores como Stanislavski o Brecht crearon un teatro que correspondía a su necesidad, a su situación, a su visión del mundo. ¿Qué relación tengo con el mundo que me rodea?, ¿cuál es mi motivación personal, política, social,...? ¿quiero trabajar en solitario o quiero mirarme, reconocermelo y actuar para sostener el juego de otros actores?, ¿quién es el verdadero creador: el artista o la sociedad que los fabrica dependiendo de las imágenes de que tiene necesidad?, ¿cuál es mi paisaje?

Después del coloquio, con todas las cuestiones en la maleta, cada uno vuelve a su propia realidad, donde seguir buscando las respuestas, siendo conscientes de cómo la situación que nos rodea influye en el proyecto de cada escuela. Aquí, nuestra realidad dista mucho de la mayor parte de las escuelas que se han dado cita en este coloquio sobre la formación del actor, ya que aquí, además de todas estas cuestiones, tenemos que responder a otra pregunta todos los días: ¿cómo mantenernos para demostrar la necesidad del teatro y de nuestra existencia como escuela?

INTERPRETACIÓN

HOY / tres miradas



El 23 de abril de 2001 tuvo lugar la jornada didáctica organizada por la Escuela Navarra de Teatro "Interpretación hoy/tres miradas".

En ella se expusieron tres ponencias a cargo de Jean Marie Broucayet, director de Théâtre des Chimères de Biarritz y del Festival de Teatro Iberoamericano; Joan Castells, profesor de Interpretación y Director de Arte Escénico; y Laila Ripoll, actriz,

dramaturga, profesora de Interpretación y Teatro Clásico y directora de escena.



Un teatro para un arte de vivir

• JEAN MARIE BROUCARET •

Director de Théâtre des Chimères de Biarritz y del Festival de Teatro Iberoamericano de Bayona. Es profesor de Interpretación de los Talleres y director de las puestas en escena del Théâtre des Chimères, y profesor de Interpretación del Conservatorio Superior de Arte Dramático de Burdeos. Da cursos en diversas partes del mundo, además de pronunciar conferencias y publicar artículos.



rente a la brutalidad de la vida, a veces, el teatro se muestra ineficaz, lejano, desplazado... Vuelve a sus límites de simulación, de metáfora de la vida, de sucedáneo de la realidad. Entonces, aquellos que lo practican sienten que sus esfuerzos por representar el mundo son inútiles.

Proclaman bien alto que el teatro muestra la vida con una agudeza tal que la hace parecer más real que la auténtica.

¿No será más bien que el escenario proporciona un refugio para su miedo, para su impotencia de vivir, fabricando una vida artificial, menos dura — en la que se muere “de mentiras”, se pierde la cabeza “de mentiras” — reducida a la medida de sus temores ?

El actor que salta de un papel a otro, el director que realiza un espectáculo tras otro, sin tregua, limitando su horizonte vital únicamente al teatro, ¿ no están acaso practicando una especie de escapismo ?

Se puede, incluso, sospechar que son incapaces de afrontar la realidad. Que se fabrican un “paraíso a medida”, al margen de la vida, muy cómodo a fin de cuentas.

Ocasionalmente, la inevitable brutalidad de la vida alcanza esta isla protegida. Llegan entonces un periodo oscuro de interrogaciones, de preguntas y de dudas.

¿Qué pensar de un arte tan fútil frente a la violencia de la vida? Hoy en día es inevitable preguntarse para qué sirve el teatro, qué teatro hay que hacer para que se involucre realmente con la vida y sus dimensiones, para que sea su eco fiel y su prolongación esclarecedora.

¿Qué lazos debe mantener el teatro con la vida?

¿CÓMO PUEDE PREPARAR EL TEATRO PARA UN ARTE DE VIVIR?

Pretender “dedicarse al teatro” únicamente y a cualquier precio es un proyecto falaz para los jóvenes. La única ambición que merecería la pena es la de aprender a vivir. Por medio del teatro, claro. Como se utiliza una herramienta. La herramienta sirve para construir una casa, pero no es la casa.

El teatro es un arte especial, ya que atañe en primer lugar al individuo y a la vida en común de las personas. El objetivo de cada persona es vivir en relación íntima y profunda consigo mismo, y en armonía con los demás. Este frágil equilibrio entre el individuo y la colectividad casi nunca es perfecto. Muy a menudo, lo colectivo hace caso omiso del individuo, o el individuo se pone al margen de la colectividad. Podemos constatarlo tanto en el plano personal (egocentrismo o don de sí mismo), como en el plano de la organización política y social (ley del más fuerte o colectivismo).

Es muy difícil no privilegiar ni al individuo ni a lo colectivo, sino permitir que sus exigencias recíprocas puedan existir de manera paralela. Eso es precisamente lo que propone el teatro : mientras actúa, el actor está profunda e íntimamente a la escucha de sí mismo, y a la vez en relación de comunicación hacia los demás, sus compañeros o el público.

Y como estos impulsos hacia sí mismo y hacia los demás se viven a la vez, sin orden de prioridad, esta singularidad transforma el teatro en un lugar de experiencia único. Vemos que esta simultaneidad reconcilia los intereses de la persona con los de la comunidad. El individuo se sitúa en el cruce entre sí mismo y los demás.

Aprender la práctica del teatro es al mismo tiempo aprender a vivir. El teatro así comprometido resulta una herramienta privilegiada para construir un Arte de vivir



Hay que apreciar lo que esta actitud conlleva de fundamental, y cómo sobrepasa el marco estricto del teatro para extenderse a la vida en general. Aprender la práctica del teatro es al mismo tiempo aprender a vivir. El teatro así comprometido resulta una herramienta privilegiada para construir un Arte de vivir.

Pero, ¿qué teatro hacer, y para qué arte de vivir?

Un teatro vivo

La vida está sostenida por tres elementos esenciales : la impermanencia, la energía vital y lo imprevisto.

La muerte marca sin lugar a dudas el final del camino; sea física, moral o simbólica, puede sobrevenir en cualquier instante. Su presencia tensa la existencia de forma soterrada.

En el extremo opuesto, el impulso de vida despliega su fuerza, sin pausa ni tregua. Es la vitalidad, la energía de vivir, avasalladora, la pulsión, el hálito vital. Es la condición del movimiento.

En fin, en la vida nada está decidido ni consolidado de antemano. Todo puede ocurrir, lo más inesperado y lo más previsible, en cualquier momento. Lo imprevisto es lo que empuja al hombre a inventar, a improvisar continuamente.

Estos tres componentes, íntimamente imbricados, actúan relacionados unos con otros : no hay impulso vital sin peligro de muerte, ni vitalidad sin imprevistos, ni imprevisto sin peligro...El teatro que desee acercarse al máximo a la esencia de la vida debe construirse sobre esta base triangular y poner en juego los tres elementos primordiales de lo vivo. Es una singladura sutil, cuya finalidad es la de plantear un comportamiento existencial de fondo, una actitud frente a la vida, una manera de existir.

Para comenzar, el eco del peligro de muerte, en el teatro, es la fragilidad que lo mantiene tenso como en un bastidor. El mundo presentado en el escenario no debe ser inalterable, ni intocable, ni inmortal en el aspecto del acabado y la intemporalidad de las formas. Esto es indispensable. Hay que desconfiar de la perfección de las imágenes lisas, redondas, cerradas sobre sí mismas.

Para ello, el teatro debe renunciar a la cuarta pared que aleja el tema, desencarna a los actores y finalmente, nos quiere convencer de que el tiempo, el espacio y la realidad de la escena no son los mismos que los del espacio de los espectadores. Y que tienda al despojamiento, a la "pobreza", a lo provisional.

Construido sobre "casi nada", el teatro es efímero y frágil. Parece que va a evaporarse en

cualquier momento. Esto es especialmente claro en lo que toca a la interpretación, que es primordial .

En este tipo de teatro, lo veremos en el capítulo relativo al desarme interior, el actor no intenta dar una imagen de sí mismo falsamente segura, inalterable, enérgica. Sabe que es frágil, no infalible, mortal. Su relación con el público, su brillantez y su esplendor provienen de una debilidad aceptada. Es el camino de la fuerza.

La segunda base del triángulo sobre la que se edifica el teatro es la energía. Todo lo que sugiere abandono, morbidez, resignación

no nos interesa. Aquello que pone en juego la lucha entre un deseo vital y los obstáculos para alcanzarlo, eso es lo más dinámico. Cuanto más amenazado sea este deseo, más considerable y notable será la energía puesta en práctica para obtenerlo.

Esto es lo que se aprende en el teatro : el impulso de vida para alcanzar la realización de un deseo obstaculizado. Lo que menos importa es si el personaje lo

consigue o no ; lo positivo, lo ejemplar es la historia de su lucha para obtenerlo.

El actor encarna la vitalidad del personaje. Y a la vez, proclama su propia convicción y su propio júbilo de estar en el escenario.

Durante el acto teatral, la persona del actor es perceptible al mismo tiempo que el personaje representado. El espectador capta ambos de manera simultánea. En primer lugar aprecia las cualidades de la persona, por eso al espectador le gusta ver a un actor en papeles diferentes. Ya que, interprete lo que interprete, el actor cuenta y transmite, ante todo, su propia energía.

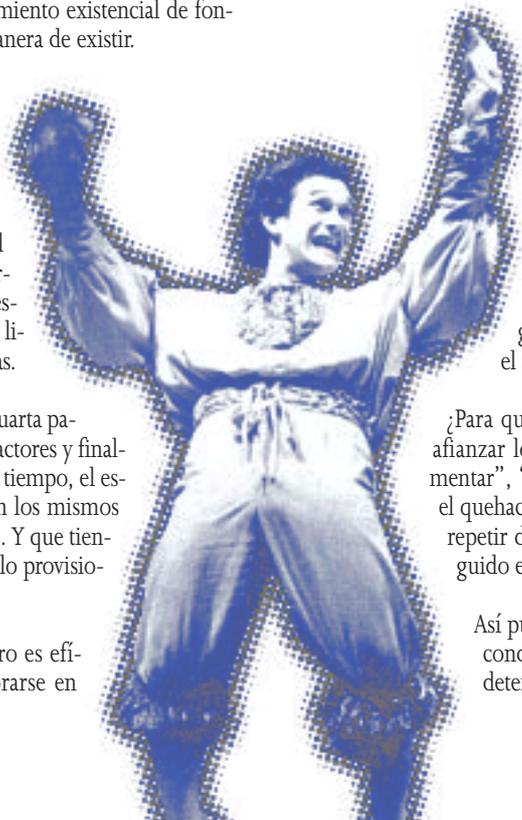
El teatro, por las historias relatadas y por el compromiso de los actores, es el lugar ejemplar de la vitalidad.

Lo imprevisto representa el tercer asiento de lo vivo y no es el menor de sus motores. Es lo que obliga a evolucionar, a adaptarse inventando respuestas a lo inesperado. Es, sin lugar a dudas, lo más difícil de aceptar en el teatro.

¿Para qué ensayan los actores? Para buscar y afianzar lo que han encontrado. "Fijar", "cementar", "ajustar" son las palabras que jalonan el quehacer teatral y que indican el empeño de repetir de manera idéntica lo que han conseguido en un momento determinado.

Así pues, este éxito ha sido obtenido en las condiciones de un momento dado y que determinan el contexto del juego, desde la

En este tipo de teatro, el actor no intenta dar una imagen de sí mismo falsamente segura, inalterable, enérgica. Sabe que es frágil, no infalible, mortal. Su relación con el público, su brillantez y su esplendor provienen de una debilidad aceptada. Es el camino de la fuerza



actitud de los actores hasta las circunstancias materiales del ensayo. Si en un contexto diferente, los actores se empeñan en reproducir de manera exacta, mecánica, la misma forma, esto se hará en menoscabo de la vitalidad del juego. Resultará una forma en sí misma, desvitalizada. Hermosa quizás, pero muerta.

Lo que sucede en los ensayos es más flagrante todavía durante la función. El miedo, la presión del público incitan a los actores a copiar lo que les ha salido bien durante los ensayos o las actuaciones pasadas, sin tener en cuenta las nuevas condiciones de juego (nuevo espacio, nuevo público, pequeños incidentes, talante diferente de los compañeros).

La forma definitiva de un espectáculo no existe. Cada función, cada ensayo, es un acontecimiento único que necesita una forma adaptada para darle vida. La consigna del actor debe ser acoger hoy lo que es diferente de ayer e inventar el juego a partir de estas diferencias, es decir de la novedad y de lo desconocido.

Es un error buscar lo idéntico cerrando los ojos a lo imprevisto. A veces el actor no lo hace conscientemente. La atención hacia lo imprevisto se educa. La actitud repetitiva, tan apreciada en teatro, es una trampa : embota el vigoroso impulso del descubrimiento y adormece la espontaneidad.

Además, permite buscar, profundizar, explorar las diversas facetas de una obra, tomando diferentes caminos para abordarla. El ensayo se transforma entonces en un momento privilegiado de la invención. Una sola prohibición, radical e indiscutible : jamás fijar el juego de forma definitiva.

Para ello el teatro cuenta con una herramienta adecuada : la improvisación. Sobre todo, el espíritu de la improvisación, la tendencia interior a acoger lo imprevisto como un elemento de dinamización del juego, como algo valioso : cada momento puede transformarse en improvisación si se construye sobre la base de



La forma definitiva de un espectáculo no existe. Cada función, cada ensayo, es un acontecimiento único que necesita una forma adaptada para darle vida

una atención y de una captura de lo imprevisto.

Hermosa filosofía de la vida, ¿no? Cada instante se vuelve un invento, una revitalización. Por ello, la práctica de la improvisación en los entrenamientos y los ensayos debe ser intensiva y constante, con el objeto de adiestrar la sensibilidad del actor hacia esta actitud fundamental.

Un teatro que revela

Para realizar un teatro vivo, ¿basta con reproducir en el escenario la vida tal como es?. No, puesto que el teatro no es la vida, sino su transposición. De hecho, el teatro recompone, reorganiza el mundo y de esta manera lo saca a la luz. Es mirar la vida para darle significado. La vida está escondida detrás de las evidencias, de la rutina. Necesitamos herramientas para atravesar las apariencias y poner de manifiesto los significados. El teatro es una de ellas.

Hay dos niveles de vida : la vida aparente, la existencia superficial y sencilla, y la vida esen-

cial y profunda que se manifiesta únicamente en momentos especiales. Evidentemente, el teatro se interesa por esta última. Desea nutrirse y ponerla de manifiesto.

Ahora bien, en la vida cotidiana, esta dimensión esencial de la realidad sólo aparece por destellos, despertados por una mirada, un gesto, una conjunción casual de situaciones; a veces queda totalmente invisible.

El teatro actúa como un revelador sobre ella. Así se abre un diálogo con lo invisible. No se limita a mostrar la imagen de la realidad, sino que pone de manifiesto su esencia. Acceder a la vida esencial, gracias a la revelación hecha por el teatro, es inaugurar un arte de vivir.

Un teatro de la persona

Para ello y de manera paradójica, el teatro tiene más necesidad de hombres y de mujeres que de actores y actrices. Se trata de una

El teatro tiene más necesidad de hombres y de mujeres que de actores y actrices. Se trata de una aventura de seres humanos, no de especialistas ni de técnicos. Los que lo practican tienen que entregarse con su dimensión humana, con la totalidad de su ser, físico, mental y espiritual, y no sólo con su oficio de actor, por capaz que sea

aventura de seres humanos, no de especialistas ni de técnicos.

Los que lo practican tienen que entregarse con su dimensión humana, con la totalidad de su ser, físico, mental y espiritual, y no sólo con su oficio de actor, por capaz que sea.

En la relación que mantiene con el espectador, el actor, a través de su persona, toma la iniciativa de poner en juego el nuevo arte de vivir. Camina sin armas, poroso, abierto, con la intención de dar, sin recelo. Su actitud no es una manera de actuar basada en una técnica determinada. Es una manera nueva de ver la vida. Más que una técnica, es una vivencia.

Hay que distinguir la persona del actor del personaje representado. El arte de vivir es competencia de la persona. La persona del actor toma la iniciativa y lo transmite. El espectador va a compartirlo durante el transcurso de una actuación. El espectador está considerado él también en su dimensión de persona. La forma física de la función, las relaciones entre actores y espectadores se conjugan para individualizarlo, para implicarle personal e íntimamente.

Es el primer aspecto de la transmisión. Pasa lo mismo con el aprendizaje del teatro. No se trata de enseñar a actuar, sino de transmitir un arte de vivir a través de la práctica del teatro.

Claro que hay que dominar las recetas del oficio, pero el trabajo mecánico no lleva a ninguna parte si no está nutrido por una intención del actor que involucra a su persona, su ser profundo. La técnica no ha de ser requerida por sí misma o ejercitada sin la implicación total de la persona, o lejos de la búsqueda de este arte de vivir que es el germen de todo acto de teatro. Considerar la técnica como primordial es nocivo a la práctica teatral y a la vida. Significa siempre un alejamiento de la persona.

En general, las escuelas de teatro insisten mucho sobre los métodos y muy poco en la persona. Demasiada pericia y poco arte de vivir. Es una de las razones por las que muchos perciben el teatro como un arte encerrado en sí mismo y no vuelto hacia la vida, como un rito social que se saborea entre un círculo reducido de gente entendida.

También por esta razón pierde su dimensión de arte que ayuda a vivir, que da vida al tiempo que la enseña, que favorece

la relación de cada individuo con su ser profundo, siendo el instrumento de su propia evolución.

Un teatro que transforma

Hemos visto que el teatro, por medio de la transposición, transforma el mundo para descubrirlo.

Más que nada, lo que atrae en el teatro es su capacidad de profundizar y de transformar a la persona humana. El impulso teatral del actor tiene su origen en la

desazón vital de cada individuo. Nos dedicamos al teatro porque "algo falla". El teatro posibilita la transformación de esta herida íntima en impulso vital.

No se trata de una transferencia en el sentido psicoanalítico, sino de una nueva manera de vivir, de una transformación: de la morbidez pasamos a la vitalidad, de la reserva al compromiso, de lo sentido a lo expresado, y de lo expresado a lo transmitido. El dilema universal sustituye a la preocupación personal. El individuo es anecdótico, el personaje es esencial.

La auténtica dimensión del teatro es, por un lado, el conocimiento del ser humano, de sus potencialidades visibles e invisibles, y por otro lado el aprendizaje por parte del que lo practica de su propia dimensión en cuanto persona, transformando su relación consigo mismo, con los demás, con la vida y con el mundo.

Transformar al ser humano, ésta debería ser la primera aspiración de todo acercamiento a la acción dramática.

Transformar la relación consigo mismo

El teatro enseña al que lo practica a vivir de una manera diferente consigo mismo.

El cuerpo manda

El teatro se ocupa de la transformación del ser pasando por el compromiso del cuerpo. El actor va a buscar su dimensión personal y colectiva en su cuerpo y por medio de su cuerpo.

Los elementos fundamentales de este nuevo arte de vivir están, para empezar, en las venas, los músculos, los tejidos, los huesos, los pulmones, el corazón y las entrañas. No se trata de una actitud del espíritu que



La práctica de la improvisación en los entrenamientos y los ensayos debe ser intensiva y constante, con el objeto de adiestrar la sensibilidad del actor hacia esta actitud fundamental

induce a un estado corporal, sino a un quehacer íntimo y apasionante sobre el cuerpo que transforma el pensamiento al mismo tiempo que transforma el cuerpo.

- De esta manera, el teatro enseña a no privilegiar la cerebralidad sino a establecer una fluidez entre la mente y el cuerpo.
- Obliga a mantener la verticalidad.
- Desarrolla el ámbito de las percepciones y de las sensaciones.
- Reclama una ampliación de los niveles de la consciencia, a través del método sofrológico, y por medio de la meditación, principalmente.
- Enseña un relajamiento indispensable de las tensiones físicas.
- Enseña a dominar las emociones. Es más acertado mostrar las emociones que identificarse con ellas. Lo emocional no es el motor de la interpretación. Esto no quiere decir que el juego sea frío o mecánico, sino que hay una cierta distancia. El actor es una vitrina, un transmisor, un vehículo del personaje, de sus acciones, de sus palabras, de sus pensamientos, de sus estados de ánimo.
- Despierta la memoria del mundo, que está dentro de nosotros.

La convicción del cuerpo

Hacer, decir con convicción, este es el arte del actor. El teatro es la escuela del compromiso. Y el actor compromete, para empezar, su propio cuerpo en esta energía. Se trata más de un teatro físico, del movimiento, apenas cerebral o psicológico. La reflexión y los estados de ánimo no están en el origen del juego. Es un teatro del cuerpo, en vez de un teatro del cerebro y del corazón.

Como fundamento de las palabras y de las acciones, hay que hablar de convicción, y no de motivos o de razones. El actor no tiene que insistir en los sentimientos o las ideas, sino que se limita a decir las frases y a realizar las acciones del personaje, sin aprensión, con un compromiso total del cuerpo, con convicción.

A través de los gestos, de los movimientos, graba fuertemente su relación con el otro en el espacio, que reviste una importancia de primer orden. Se acerca a la coreografía, sin por esto llegar sólo a la danza. Despojados de decorados y de accesorios, el espacio se manifiesta como el lugar ritual de las relaciones entre los personajes, un auténtico teatro de combate.

En el espacio del combate, los cuerpos se transforman en el material mismo de la relación. Cada enfrentamiento, cada alianza se vive primero de manera física. Lo corporal, la corporalidad, es una manera primordial de relacionarse consigo mismo, con los demás y con el mundo.

En cuanto al texto, el actor no tiene por qué ponderar las frases con "inteligencia" o "sensibilidad". El texto tiene su propio peso de carne y se vive como una prolongación del cuerpo.

De esta manera, las palabras no se circunscriben a su significado sino que adquieren una consistencia física. Esta energía de la palabra permite la vibración de todo lo que, en un idioma, escapa a la dictadura del significado: el aliento, los sonidos, los acentos..., todo lo concerniente a la respiración, la fonación, la articulación, los órganos de resonancia y que constituye el imaginario sutil y misterioso de un idioma.

A menudo el sentido perjudica la teatralidad. "Actúa" en lugar del actor. Relacionado con esta vitalidad, con esta energía vital desplegada en el teatro, un nuevo elemento adquiere gran importancia: se trata de la urgencia.

No arrastrarse. Ir a lo más directo. El acto teatral está inmerso en el movimiento de la vida. Hoy en día se vive a toda velocidad. Se trata de una realidad social e individual. El ritmo de la vida se ha acelerado. Es una mutación profunda de la manera de vivir y el teatro tiene que tomarla en cuenta. Nos guste o no. De manera paradójica, esta urgencia no frena las posibilidades del teatro. Al contrario, las amplifica con la condición de cambiar la manera tradicional de abordar el sentido, la expresividad, la energía. Desde luego, la urgencia nos obliga a intensificar la expresividad y la vitalidad. Viviendo sin trampa se vive más.

Hallarás la intensidad y la totalidad de tu presencia sobre el escenario si guardas en tu interior, apacible y siempre presente, la posibilidad de dejar el teatro.

Acepta acabar.

Que la valoración de tu propia imagen no sea la moneda de cambio de tu comercio con los demás.

*Vacíate de tí mismo.
No temas agotarte. Vete hasta el límite de tus fuerzas.
Recibe y da.
Todo.
Vuélvete transparente.*

Que tu diminuta historia personal no impida que la gran historia de tu personaje te atraviese.

*Cuando actúes, escucha.
Cuando escuches, actúa.
No te pares a pensar.
No te ciegues para actuar.*

Inspira y expira a la vez.

*Al actuar, busca el goce. Sin él, nada es válido.
Sobre las tablas, comportate como un enamorado.*

En tu propia vida, toma el relevo de lo que vives en el teatro.

Transfórmate.

La aceptación de sí mismo

Hacer las paces con la visión : la de los demás, pero sobre todo con la que tenemos de nosotros mismos. Apaciguar la relación con la imagen de sí mismo manteniendo el ego a distancia.

La relación privilegiada con la infancia

“Actuar en un juego” El teatro enseña a convivir con el niño que fuimos y con el que seguimos siendo, con las convicciones, la fragilidad, el ímpetu, el entusiasmo y la limpidez de la infancia...

Transformar la relación con los demás

Inaugurar un nuevo tipo de relación hacia el otro, basada en el desarme, la apertura, la transmisión y la complicidad.

El desarme

El actor no intenta dar una imagen de seguridad, de firmeza artificial, sino que se mantiene permeable al momento, a sus variaciones, a la relación con el instante. Su porosidad, su facultad de dejarse atravesar, es su primer atributo. En vez de “curtirse” para afrontar al público o a los compañeros, se desarma para establecer una relación.

La interpretación “acorazada” es a la interpretación desarmada lo que el ligue es al amor. El que li-

ga prepara una imagen de sí mismo, estudiada, elaborada, con la que pretende seducir. Es al mismo tiempo una protección y una trampa : un arma.

Es lo que hace el actor que no está seguro de sí mismo y que desea proteger su “yo íntimo”.

El enamorado, en cambio, compromete su individualidad. No se defiende sino que se ofrece, sin armas, a la relación. De esta manera es vulnerable, frágil ; es fácil desestabilizarlo, herirlo. La situación amorosa revela su debilidad. Esta es la actitud del actor vivo que busca entrar en relación.

La finalidad del teatro no es gustar, sino ofrecer la oportunidad de un auténtico encuentro, como un encuentro amoroso. Para ello es necesario distanciarse del propio ego.

El actor puede encontrar también la fragilidad, puede encontrarse también buscando la feminidad de su propio cuerpo. Nada de virilidad triunfal, ni despliegue de fuerza, ni potentes ataques, si-

no la capacidad de recibir y de dar, la flexibilidad, la fluidez, un trabajo sobre las cavidades y las curvas, sobre el ofrecimiento, la receptividad y la disponibilidad.

La apertura

Abrirse a los demás supone una pequeña revolución íntima. Mostrar lo que se es. No retraerse, ni cerrarse, ni atascarse ante lo desconocido, ante el otro (el compañero o el público). No ir por banda. No ceder al reflejo de autodefensa sino exponerse, avanzar, ir hacia, ofrecer una oportunidad de relacionarse, de transparencia.

La transmisión

Es un acto esencial. El teatro es una cadena de transmisión entre los hombres. La actitud trasmisora se aprende : es decir que el actor no se limita a expresar sino que traspasa. Mantiene despierta en sí mismo la necesidad del relevo.

Alcanzar la complicidad

Hemos dicho que, en el teatro, el “yo” individual sólo existe en su relación con el otro. El otro es imprevisible y diferente de mí mismo, tal como soy distinto de él.

Pero en este caso, las diferencias ayudan a acercarse. Como es diferente, imprevisible, el otro me ayuda a inventar. Escucho sus propuestas, las acepto, respondo a ellas y vuelvo a proponer...

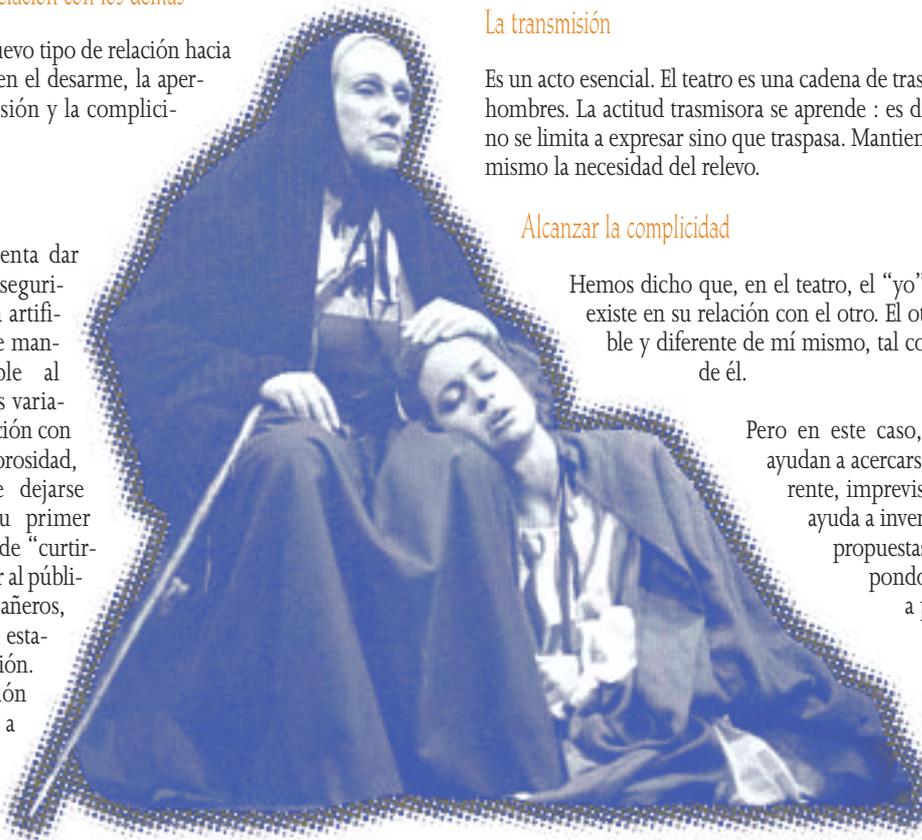
Sin embargo, construir algo juntos no es suficiente, hay que tender hacia una relación

más orgánica, íntima, fraternal y comprometida : la complicidad.

En cuanto a los espectadores, conviene cambiar la manera de entrar en contacto con ellos, de tenerles en cuenta. No son simples consumidores, ni jueces temibles, ni mirones agazapados en la oscuridad, ni los rehenes de la exigencia de exhibicionismo de los actores. El objetivo es entrar poco a poco en complicidad con ellos.

El teatro es una puesta en fraternidad, y el actor toma la iniciativa. Esto no es fácil. No somos tan ingenuos como para creer en un mundo a priori fraternal. El teatro se empeña en ello, y consigue realizarlo gracias a su fuerza de transformación.

Jean Marie Broucaret





La corporalidad del texto

• JOAN CASTELLS •

Profesor de Interpretación en la especialidad de Interpretación y de Dirección y Dramaturgia y ex subdirector del Institut del Teatre de Barcelona. Director de Arte Escénico, ha dirigido espectáculos de teatro para el Grec, el Teatro Nacional de Cataluña, etc. Dirige y elabora la dramaturgia para espectáculos de danza y especialmente trabaja con la compañía de danza de Ramón Ollé. Imparte conferencias, seminarios y cursos para profesionales y publica diversas colaboraciones en revistas y periódicos.



La puerta de entrada

El concepto de la interpretación moderna se fundamenta en dos estilos que en su época supusieron una forma de entender el teatro como arte y como lenguaje: la Commedia dell'Arte operativa en Italia desde el siglo XVI y el Método, consecuencia de un tipo de trabajo actoral inherente al Teatro de Arte de Moscú. Una buena prueba de la esencialidad de esas técnicas la tenemos en el hecho de que, desde que en 1913 Jacques Copeau funda el Théâtre de Vieux Colombier y se empiezan a abrir las escuelas de arte dramático con voluntad integradora de las técnicas que debe dominar un actor, los dos modelos son considerados asignaturas y su necesidad ha pervivido hasta nuestros días.

Sobre esos dos pilares se mueve en forma de flujo y reflujo la voluntad de construir nuevos sistemas interpretativos pero que van a responder más a un concepto global de la dramaturgia, que naturalmente afectan a la forma de interpretar un personaje, que a una técnica específica de preparación del actor. La técnica del Arlequino no le sirve para nada a una actriz que interpreta la Magui de *La gata en el tejado*. De poco le sirven al Arlequino las teorías de Stanislavski. Pero Madre Coraje necesita de ambas técnicas porque en Brecht se unen la conducta con la composición.

El juego como base

La Commedia dell'Arte, viva desde el siglo XVI, pese a que toma ese nombre durante el siglo XVIII, se mantiene operativa hasta nuestros días por varias razones:

- Se basa en la destreza corporal y en la profesionalidad del actor.
- Lleva implícita una dramaturgia en el sentido de unas reglas a seguir. El arte del intérprete consistía más en un arte de variación y coyuntura verbal y gestual que en una invención total y en una nueva expresión. El actor debía ser capaz de concentrar todo lo que hacía desde

el punto de partida, para pasar el relevo a su compañero y asegurar que su improvisación no lo alejara del proyecto narrativo... Ese tipo de representación fascina a los actores de hoy por su virtuosidad, su finura y por la identificación y distancia crítica que exige de su ejecutante. Prefigura el reinado del director escénico al confiar la adaptación de textos y la interpretación general a un capo cómico (o corago).

- Cada personaje tiene su modelo. El Zanni viene de Don Juan. Documentado en el siglo XVI, pasa de porteador a criado. De la evolución de Zanni proviene el Arlequín, el Brighella y el Pulcinella.

La formación que requiere el actor de la Commedia dell'Arte se ha convertido en modelo de un teatro completo, fundamentado en el actor y en el trabajo colectivo, redescubriendo el poder del gesto y de la improvisación. (Meyerhold, Copeau, Dullin, Barrault, Strehler, etc.). Pero será el propio Goldoni quien rompa los límites de la Commedia dell'Arte. "Creo que lo que mejor llega al corazón del hombre es la simplicidad y lo natural y no lo maravilloso. De todos modos reconoce que "No soy enemigo de las Comedias sino de los cómicos que no tienen la suficiente habilidad para sostenerlas..."

Esa crítica se produce con la aparición de las comedias de carácter. "Las comedias de carácter han trastornado el sentido de nuestro oficio. Un pobre comediante que ha hecho sus estudios en las reglas del arte - es decir según las convenciones de las máscaras- y que tiene la costumbre de improvisar más o menos bien, cuando se encuentra ante la necesidad de estudiar y de decir cosas premeditadas, será necesario que se lo piense muy bien y que se canse de estudiar cada nueva comedia, con el temor de no saberla lo necesario o de no saber mantener el carácter como tal".

La técnica del Arlequino no le sirve para nada a una actriz que interpreta la Magui de La gata en el tejado. De poco le sirven al Arlequino las teorías de Stanislavski. Pero Madre Coraje necesita de ambas técnicas porque en Brecht se unen la conducta con la composición

El tema se ha complicado evidentemente.

La base del pensamiento

La compañía de los Meiningen (1874) es la primera en formular una definición fundamental y completa del trabajo de la interpretación. Lo que hace un actor es:

REPRESENTAR el MOVIMIENTO de la continua ACCIÓN de una historia

Esa descripción del trabajo del actor abre la puerta a la aportación fundamental de Stanislavski. La línea de acción se va a convertir en un hilo conductor que lleva nuestro trabajo hacia un objetivo concreto. La línea de acción es pensamiento. Vamos a entrar en la mente sin dejar el cuerpo. A partir de ahora el actor está obligado a desarrollar una cierta filosofía de la vida. Me parecen importantes dos aspectos:

- El actor debe implicarse en su trabajo como pensador.
- Debe tener el pensamiento vivo mientras actúa

No olvidemos que Stanislavski construye su método con unos actores rusos maestros en la composición y en base a unos modelos literarios fuertemente enraizados en el realismo psicológico (Tolstoi, Dostoievski...). A menudo parece que lo principal del método es la receta de las acciones físicas. Yo creo que lo fundamental radica en la aplicación de la lógica en el comportamiento del personaje. El método es lo más grande por su simplicidad. Ramon Simó visualiza todo el edificio - ver esquema- para llegar a una síntesis: El trabajo realizado correctamente en todos los elementos conduce al actor a la obtención de la lógica y a la continuidad de acciones y sentimientos.

La tercera columna

Junto a esos dos pilares quisiera hacer referencia a la aportación de un discípulo disidente de Stanislavski, me refiero a Meyerhold y su Biomecánica. Ya hemos hecho referencia al juego corporal y al pensamiento. Con Meyerhold podemos hablar de los reflejos condicionados.

Para él, los gestos son más importantes que las palabras, y los movimientos más reveladores que la dicción. El público conoce los pensamientos y los móviles de un actor a través de sus movimientos. Meyerhold quiere que el actor esté vivo, que salte, bai-

le, cante y haga malabarismos. Para ello elabora la biomecánica, un método de entrenamiento del actor basado en la ejecución instantánea de tareas "que son dictadas exteriormente por el autor, por el director".



Meyerhold quiere que el actor esté vivo, que salte, baile, cante y haga malabarismos. Para ello elabora la biomecánica, un método de entrenamiento del actor basado en la ejecución instantánea de tareas "que son dictadas exteriormente por el autor, por el director"

"Todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos". Si el actor dispone de unos buenos reflejos, partiendo de un movimiento preciso excita en él un sentimiento preciso.

La biomecánica está emparentada con las acciones físicas de Stanislavski pero sin pretender el "revivir" del actor. Decía Meyerhold: "La gente cree que para interpretar el monólogo de "ser o no ser" yo exijo entrar en escena, dar un salto peligroso, andar a cuatro patas (...) Pero cuando yo digo que un actor debe ser un malabarista, cuando en una obra moderna le hago decir un monólogo lanzando pelotas al aire, lo hago en nombre de una pedagogía destinada a desarrollar los músculos de la mano, para obligar al actor a practicar... Sin embargo todos me interpretan al revés".

Esas tres aportaciones al sistema interpretativo, que se generan en distintos momentos de la historia del teatro, han ido superponiéndose y actualmente las utilizamos de forma indiscriminada para conseguir mejores interpretaciones y trabajos más ricos y matizados.

En la historia del teatro, el trabajo de interpretación se complica cuando los actores quieren ser originales y se alejan de los modelos que tradicionalmente han ido funcionando. Había una forma de interpretar a Electra sin que la actriz - en ese caso el actor- sintiera la necesidad de inventar nada, ni de aportar nada personal. No deja de ser curioso que las técnicas interpretativas que han sobrevivido, lo han hecho porque se han convertido en modelos. Pero el actor del siglo XXI tiene la obligación de trabajar sin red, ya no puede dejar

de ser un creador, deberá personalizar su trabajo. En un sentido positivo -o no- ha llegado también la globalización y todo vale. Como en medicina ante una enfermedad, cualquier técnica si es buena hay que aplicarla sin tener en cuenta su procedencia. Eso no quita que el niño actor de La bajada del Ángel del día de Pascua en Tudela mantenga la misma gestualidad por lo siglos de los siglos. Amén. Pero estamos hablando de cosas distintas.

Actualmente el repertorio que tiene que afrontar un actor es muy amplio y puede provenir de culturas teatralmente muy opuestas. Tiene que estar preparado para interpretar una obra de Goldoni o de Chejov, un Edipo rey o a Vladimir de Esperando a Godot. Y eso no deja de ser complicado.

Actualmente el repertorio que tiene que afrontar un actor es muy amplio y puede provenir de culturas teatralmente muy opuestas. Tiene que estar preparado para interpretar una obra de Goldoni o de Chejov, un Edipo rey o a Vladimir de "Esperando a Godot". Y eso no deja de ser complicado

Por todo ello quería mostrarles dos aspectos de la técnica de la interpretación que –hoy por hoy– me parecen fundamentales e imprescindibles, siempre que el actor trabaje con texto, que es el trabajo más complejo. Una parte de mi exposición hará referencia a algo que llamaremos partitura corporal. El otro aspecto estará relacionado con el peso del pensamiento.

La partitura corporal

La razón de ser de la partitura corporal la encontramos en el comportamiento del cuerpo humano en referencia al uso de la palabra. Especializados como somos en hablar, disponemos de una serie de reflejos condicionados que activan nuestro cuerpo. De hecho articular una palabra es un acto espontáneo que casi siempre –es curioso– se adelanta al pensamiento. Hablando, hablando, vienen las ideas. La autonomía que toma el hecho de hablar es enorme y nos da una gran capacidad de adaptación a las circunstancias.

- De tiempo y lugar
- De circunstancias personales
- De género
- De relación
- De situación emocional

Ese comportamiento en el momento de hablar es fruto de un entrenamiento constante ejercido a lo largo de la vida con la finalidad de afinar la voz a las circunstancias. Los niños pequeños que no se comportan según esa lógica nos molestan cuando hablan. También existen modelos de adultos que nos molestan. Sería el caso de un grupo de personas que en un restaurante celebran algo en una mesa cercana a la nuestra. ¿Por qué algunos modelos nos son molestos? Porque se adaptan a circunstancias distintas a las nuestras. Podemos establecer un esquema:

VOZ adaptación CIRCUNSTANCIAS interpretación HABLA

De hecho ese mecanismo automático estaría referido a la educación. Educar no es otra cosa que entrenar comportamientos en una determinada dirección. Adiestrar. Con la partitura corporal educamos nuestro cuerpo para la utilización del texto en una determinada dirección.

La partitura corporal es la respuesta a la interpretación de unas circunstancias utilizando la palabra y el movimiento. Podemos hablar de una coreografía muy primaria.

En qué consiste

- La partitura corporal se inventa con el texto:
- Se segmenta la réplica en función de los cambios que puede soportar.
- Se inventa un dibujo corporal para cada segmento de la réplica.
- Tiene un sentido de progresión constante.
- Se entrena hasta convertirla en un reflejo condicionado capaz de ser repetido automáticamente.
- Es una forma dinámica de memorizar el texto.

Cómo se elabora

- Hay que tener en cuenta la dramaturgia de la obra. Desde ese punto de vista no es un ejercicio sino una interpretación dramática del texto y constituye un camino hacia la puesta en escena.
- Se hace con las réplicas de cada personaje.
- No es nada psicológica y no prejuzga ningún estado de ánimo. Sólo es corporal.
- Tiene en cuenta una diversificación de cada personaje. Una textura de movimiento diferenciada para cada personaje.
- Se elabora en los primeros ensayos y se entrena hasta el día de la representación, que pasa a ser una tabla de precalentamiento.

Mientras elaboramos la partitura corporal estamos realizando trabajo de mesa porque estamos descubriendo el camino que va a tomar cada personaje. Hablamos de partitura porque es una guía para la interpretación. Supone un entrenamiento de esfuerzos muy superior al que después necesitaremos para interpretar al personaje. Estamos buscando la eficacia interpretativa del bailarín cuando deja de contar los pasos y se compromete con el personaje.





El actor no tiene dentro de sí la fuerza del pensamiento, debe buscarla fuera. Cada vez me parece más importante el trabajo objetivo del actor que se personalizará gracias a los reflejos condicionados entrenados en la partitura corporal

La fuerza del pensamiento

La partitura corporal es un soporte para cuando los ensayos toman el camino del pensamiento. El motor de un personaje es el pensamiento y el actor necesita la libertad de su cuerpo para que responda y pueda aflorar el sentimiento. Pero la partitura corporal por ella misma no es suficiente. El actor necesita la implicación intelectual. Por ello me parece imprescindible el estudio minucioso de todos los elementos de una obra o de un personaje. El actor mientras trabaja un personaje va haciendo cultura. No es necesario tener grandes conocimientos del tema cuando empieza el trabajo, pero es imperdonable no tenerlos cuando el trabajo se acaba.

En el trabajo del actor la fuerza del pensamiento se articula en tres fases:

- Estudio de la obra
- Elaboración de la línea de acción que está implícita en el texto y que hay que convertir en pensamiento del personaje.
- Construcción del personaje en base a la observación externa.

El actor no tiene dentro de sí la fuerza del pensamiento, debe buscarla fuera. Cada vez me parece más importante el trabajo objetivo del actor que se personalizará gracias a los reflejos condicionados entrenados en la partitura corporal.

Pamplona, abril 2001

Joan Castells



Algunos apuntes sobre interpretación

• LAILA RIPOLL •

Actriz, dramaturga y directora de escena. Es miembro fundador de la compañía Producciones Micomicón, en donde ha dirigido diversos espectáculos. Es autora de "La ciudad sitiada" (Premio Caja España 96), "Árbol de la esperanza", "Unos cuantos piquetitos" y "Atra Bilis" (mención especial del jurado del Premio María Teresa León).

Sus textos están publicados en España y Argentina. También ha impartido cursos y seminarios en diversos países y colabora en publicaciones teatrales. Actualmente ejerce de profesora de Interpretación y Teatro Clásico en la Escuela "La Lavandería" de Madrid.



Me resulta muy difícil teorizar sobre la interpretación. Los pocos o muchos conocimientos que puedo tener sobre el tema provienen directamente del mundo de las tablas, por lo tanto, sólo puedo hablar desde mi propia experiencia, como actriz, pedagoga y directora de escena.

Mi manera de funcionar no está adscrita a sistema ni método alguno. Después de diez años de trabajo en la compañía Micomicón y casi diecisiete desde que comencé a hacer teatro de un modo que se podría llamar profesional, he ido buscando unos resultados muy concretos que se plasman en una particular manera de hacer, pero que están basados en lo subjetivo, en lo que a mí me gusta y que, por tanto, no tienen por qué ser válidos para todo el mundo. Aclaro esto porque el teatro, a veces, es como una religión y hay personas que se sienten atacadas cuando no se comparan sus métodos o se ponen en tela de juicio cosas que para ellos son intocables. Y

yo no creo que nada sea intocable. No me gustan las sectas, y menos aun, en algo tan subjetivo como es el arte. Simplemente, expongo mi opinión.

Hay mil maneras de hacer teatro, mil formas de expresar emociones. Hay, incluso, creadores teatrales que abominan de todo lo que huele a emoción. Algunos creemos, como dice Peter Brook, que lo necesario para que se produzca un acto teatral es que un actor camine por un espacio vacío mientras otro le observa. Otros, sin embargo, no conciben el teatro sin grandes medios, estructuras descomunales o vídeo instalaciones. Me gustan las artes plásticas. Disfruto enormemente con un buen vestuario, con un espacio escénico coherente y hermoso, con un diseño de luces expresivo. Me emociona la música, y, si es en directo, más. Me gusta cuando el teatro se transforma en un espectáculo total en el que todos los elementos se ensamblan y tienen valor, pero con lo que más disfruto es con una buena interpretación. Procuró que nunca se me olvide que todos esos elementos anteriormente descritos tienen que estar



Hay mil maneras de hacer teatro, mil formas de expresar emociones. Hay, incluso, creadores teatrales que abominan de todo lo que huele a emoción. Algunos creemos, como dice Peter Brook, que lo necesario para que se produzca un acto teatral es que un actor camine por un espacio vacío mientras otro le observa

Primero se te mueven las tripas y el corazón. Después analizas y encuentras que todo tenía un porqué, lo difícil en este arte, a veces, es saber expresar esos porqués

siempre al servicio del actor y al servicio de su arte. Claro que hay muchas, muchísimas personas que se autodefinen como “directores de actores”, pero para mí eso no deja de ser una perogrullada que normalmente se traduce en una cámara negra, una musiquilla de ascensor, un vestuario deficiente (por utilizar un término suave) y unos movimientos absurdos o un estatismo desesperantes, que lejos de ayudar al actor lo desamparan. Y eso, simplemente, porque al director de turno le falta la preparación y el trabajo que requiere cualquier persona que quiera dedicarse seria y profesionalmente a este oficio. Esos mal llamados “directores de actores” justifican su nula concepción del espectáculo, su nulo gusto estético y su nula imaginación con el latiguillo de...

“es que yo soy director de actores y de lo demás no me preocupó” y, si acaso sucediera, como desgraciadamente es habitual, que el actor o actriz deambule perdido por escena, la voz no le llega al cuello de la camisa y transmite la misma emoción que una lechuga, se justifican con aquello de “... yo he hecho cuanto he podido, pero como es tan malo...” Todo esto es para explicar que para mí el teatro no es ni más ni menos que el arte del actor y que todo lo demás, trabajo del director incluido, aunque sin restarle ni una pizca de mérito, no está, ni más ni menos, que al servicio del señor y la señora que se suben encima de un escenario a exponerse y a dejarse la piel y litros de sudor en cada representación. Por supuesto que no estamos hablando del divazo insoportable (que también los hay) que se niega a poner-

se un sombrero que considera que no le favorece o no se tira al suelo ni aunque le arranquen la piel a tiras porque se constipa o vuelve loco al técnico de luces porque dice que determinada marca le viene incómoda o, simplemente, dice estar tan metido que hace su monólogo a oscuras. Se supone que cuando hablo de actores y actrices me refiero a profesionales responsables y formados, respetuosos con el trabajo de los demás y que, aunque saben que su arte es el único imprescindible dentro de la representación, son conscientes de que forman parte de un conjunto, de un todo que aúna a intérpretes, escenógrafos, iluminadores, figurinistas, sastras, técnicos, producción, etc. Y es que, entre otras cosas, si al técnico de luces le calentamos mucho los cascos, nos puede dejar a oscuras y a ver qué hacemos.

A lo largo de esta ponencia, o charla o como lo queramos llamar, hablaré muchas veces en primera persona del plural. Y eso es, ni más ni menos, porque durante diez años de trabajo con Micomicón, hemos descubierto que somos un todo, un equipo. Todo lo que hemos aprendido lo hemos aprendido juntos y cada descubrimiento que hacemos lo compartimos con los demás hasta convertirlo en un descubrimiento de todos. Por esa razón me cuesta verdadero esfuerzo hablar en singular, porque, aunque sin ser clónicos, ni muchísimo menos, y teniendo, como es lógico, diferencias, entendemos el trabajo de una manera muy similar y buscamos siempre los mismos resultados.

Aclarado todo esto, que de por sí ya es una declaración de principios, intentaré explicar nuestro modo de trabajo, tanto en el terreno de la puesta en escena como en el pedagógico.

Una pregunta que se nos repite bastante a menudo es la de ¿por qué los clásicos? ¿Por qué una compañía joven -cuando empezamos todos rondábamos por los veintitantos- decide especializarse en el teatro clásico de los autores del Siglo de Oro? Ahora todo el mundo hace clásicos. Hace dos o tres días tuve la ocasión de darme el gusto atrasado de escuchar a un eminente estudioso del teatro shakesperiano, y según él, también pedagogo y director de escena, que después de años de estar machacándonos hasta la saciedad con Hamlet y Romeo y Julieta, ahora nos descubre que Calderón y Lope existen y que, según

él, no tienen nada que envidiar a Shakespeare. Afirmo vehementemente que es una vergüenza que los tengamos olvidados, que aquí nadie hace clásicos y que él ha decidido, Dios nos coja confesados, dedicar todo su talento y su saber a sacar a relucir a esos, siempre según él, desconocidos ilustres. Además de demostrar una ignorancia supina (hay compañías que llevan trabajando e investigando muchos años con los clásicos), la actitud de este señor demuestra una cosa: ahora los clásicos venden. Hace diez años bastante menos y más si venían hechos por una compañía de pipiolos novatos que eran capaces de cometer el pecado de ambientar *El acero de Madrid* en la época de la ilustración o de vestir a los infantes de Lara con unos abrigos militares y unas botas que recordaban peligrosamente a la guerra de los Balcanes.



Los primeros ejercicios que planteo a mis alumnos siempre tienen un soneto de Lope o de Quevedo como base. De este modo, y aunque parezca un contrasentido, se acercan mucho más de lo que ellos se creen a autores como Heiner Müller, Brecht, Koltés, Beckett o Rodrigo García

Si no era por una cuestión comercial, entonces ¿qué encontrábamos entre los versos de Lope o de Juan de la Cueva? Muchas cosas, pero ahí van las tres fundamentales:

1. Personajes que viven situaciones límites, tanto de gran tragedia como de comedia hilarante, con una emoción desbordada.
2. Un soporte, el verso, difícil formalmente pero repleto de imágenes poéticas que nos alejaban completamente del naturalismo y nos acercaban al teatro más contemporáneo.
3. Necesidad de un entrenamiento y una preparación actoral (emocional, física, vocal y cultural) que nos sirviera para después poder abordar cualquier otro tipo de teatro con mucha más facilidad.

Por supuesto que esto no es algo que tuviésemos claro desde el principio. Cuando decidimos poner nuestros ojos en los clásicos, sólo nos movía una pasión irracional, que con el tiempo hemos ido desenmarañando y analizando. Al principio, sólo nos gustaban con locura y punto. Pero esto, como casi todo en el teatro, es

qué digo que hay que recuperar en vez de buscar o encontrar? Porque nacemos con ello, porque de niños lloramos y reímos de verdad y a voluntad, porque cuando éramos pequeños, éramos capaces de jugar a creer que éramos otro sin ningún problema y nuestra propia biografía se encarga de machacarnos hasta casi hacer desaparecer esa característica que compartimos con todos los humanos. Nuestros primeros ensayos y nuestras primeras clases se centran en intentar recuperar la capacidad de emocionarse, en buscar la emoción pura y dura que se esconde detrás del texto, pero SIEMPRE sin sufrir. Abomino de los métodos que martirizan y machacan al actor, que le hacen recordar sus traumas para hacer brotar una lágrima, que por otra parte, en la fila seis no se ve. La emoción siempre es placentera, porque hablo de emoción, no de sentimientos. Pueden parecer la misma cosa, pero a poco que nos observemos, que nos estudiemos, nos daremos cuenta de que la sensación de calor y de nudo que sentimos en el centro del pecho cuando nos hemos disgustado y lloramos, o cuando sentimos un gran placer al escuchar una pieza musical, o simplemente cuando decimos “me he emocionado”, siempre es la misma. A partir de la emoción podemos trabajar los sentimientos y de ahí saldrá lo que llamamos verdad. De nada nos sirve achicharrarnos las reti-

La emoción se educa y se controla exactamente igual que educamos y controlamos nuestra voz o nuestro cuerpo. Para esto dedicamos muchas sesiones de ensayos, muchas improvisaciones y muchos ejercicios en donde nuestro objetivo es acabar tremendamente emocionados, pero siempre placenteramente emocionados

algo bastante común. Primero se te mueven las tripas y el corazón. Después analizas y encuentras que todo tenía un porqué, lo difícil en este arte, a veces, es saber expresar esos porqués.

Por tanto, nuestro trabajo comienza intentando conocer y trabajar al máximo con los clásicos. En eso nos parecemos bastante a la escuela inglesa, en la que los aprendices de actores pelean con los autores isabelinos hasta que son capaces de sacarles todo el jugo para luego poder pasar a otro tipo de lenguajes, y ahí están los resultados. Los primeros ejercicios que planteo a mis alumnos siempre tienen un soneto de Lope o de Quevedo como base. De este modo, y aunque parezca un contrasentido, se acercan mucho más de lo que ellos se creen a autores como Heiner Müller, Brecht, Koltés, Beckett o Rodrigo García, y, si son capaces de emocionarse y emocionarse con una larga tirada de versos, mucho más fácil les resultará luego interpretar un texto más cotidiano, más convencional y más cercano a ellos.

Pero vamos por partes:

Hablemos de la primera característica:

Personajes, situaciones y emoción. Esto será lo primero que intentaremos recuperar en cualquier proceso, tanto si se trata de un texto clásico como de uno contemporáneo. ¿Por

nas con un foco para que brote una lagrimilla o destrozarnos el diafragma para intentar soltar una carcajada, si por debajo no nos calienta la emoción. Y la emoción se educa y se controla exactamente igual que educamos y controlamos nuestra voz o nuestro cuerpo. Para esto dedicamos muchas sesiones de ensayos, muchas improvisaciones y muchos ejercicios en donde nuestro objetivo es acabar tremendamente emocionados, pero siempre placenteramente emocionados. Sobra decir que queda terminantemente prohibido acordarse de episodios desgraciados de nuestra vida o pensar en la muerte de nuestra madre para conseguirlo. Aparte de ser algo tramposo, es también bastante traicionero porque bloquea y aliena. Si uno de verdad se obsesiona con la muerte de su madre hasta el punto de creérselo o recuerda con la suficiente intensidad un episodio traumático de su vida, lo más probable es que no tenga ni puñeteras ganas de seguir trabajando, que el teatro en ese momento le parezca la cosa más frívola del mundo y lo único que le apetezca sea encerrarse

en el baño a llorar sin que nadie le vea. Y eso en el mejor de los casos, porque no sería la primera vez que un actor acabe desarrollando una neurosis por regodearse más de lo conveniente en sus propias zonas oscuras.



El ejercicio físico calienta los músculos y las articulaciones, nos obliga a dejar fuera del local de ensayo o del aula los problemas y preocupaciones que traemos de la calle, nos centra en el trabajo, nos relaja, nos coloca la voz en su sitio

Para recuperar la emoción recurrimos en primer lugar al ejercicio físico, y después a las imágenes y a las historias. El ejercicio físico calienta los músculos y las articulaciones, nos obliga a dejar fuera del local de ensayo o del aula los problemas y preocupaciones que traemos de la calle, nos centra en el trabajo, nos relaja, nos coloca la voz en su sitio y, además, es sano. El esfuerzo físico nos ayuda a encontrar sentimientos y sensaciones térmicas, nos hace sudar y fundamentalmente nos hace NO PENSAR. En los ensayos, a veces, nuestro mayor enemigo es nuestra cabeza que nos limita, nos autocensura, nos impide actuar, bloquea nuestra imaginación y nuestros impulsos, a veces pone en tela de juicio todo lo que hacemos y otras se empeña en escucharnos con autocomplacencia, impidiendo en todos los casos que sea el personaje el que piense y actúe. Declan Donellan, el genial director británico, afirma que los mayores enemigos del actor son las preguntas ¿Cómo sería yo si fuera...? y ¿qué haría yo si estuviera en tal situación?. Para él no sirve ese "si fuera...", lo considera una trampa mortal porque uno, simplemente, es, está, hace y actúa.

Después del entrenamiento físico, pasamos al puramente emocional. Para ello recurrimos a las imágenes ya sean visuales o sonoras. Trabajamos mucho con música, pero también con colores, imágenes gráficas extraídas de periódicos, estampitas de santos, fotografías, animales... pero sobre todo con música: Bach, Schubert, Messiaen, Fauré, flamenco en todas sus variedades y palos (la tía Anica la Piriñaca, decía que cuando cantaba se le llenaba la boca de sangre), música centroeuropea, latinoamericana, africana, jazz, boleros, bandas sonoras... En este sentido también nos han sido de mucha utilidad las enseñanzas de Mijail Chejov en su libro "Al actor", sobre todo porque explica con palabras cosas que nosotros sólo intuíamos sin encontrarles una aplicación práctica.

Y después nos contamos historias. Historias aparecidas en la prensa y que tienen que ver con lo que estamos trabajando, historias de miedo que recordamos de los fuegos de campamento, sucedidos verídicos, una tía abuela que se parece a tal o cual personaje, una discusión de tráfico, una película... De todo se puede sacar partido si estimula la imaginación y nos aporta datos para el personaje y para la escena. Alguien se pre-



guntará ¿dónde queda el trabajo de mesa? Prácticamente eliminado. Tan sólo dos o tres sesiones para leer el texto todos juntos y comprender entre todas las palabras y situaciones, compartir con todo el equipo las líneas maestras, la lectura que vamos a dar al espectáculo y, en el caso de que el texto sea en verso, corregir, si es necesario, los errores métricos y de sentido que se puedan cometer. A partir de ahí, todo el trabajo se realizará en los ensayos y los actores no tendrán más remedio que proponer e imaginar haciendo y no hablando. Una de las frases que más repito a mis alumnos es aquella de: "No me lo cuentés, hazlo." Una vez que el actor se ha metido en la piel del personaje es más sabio que el director y, casi con toda seguridad, va a proponer resultados sorprendentes que jamás hubieran surgido en un trabajo de mesa. De este modo es muy difícil caer en la otra gran trampa que nos tien-

de el trabajo hecho con la cabeza en vez de con todo el cuerpo: la falsa emoción, o dicho de otros modos porque las palabras son muy traicioneras: la sensiblería, el melodrama, la exageración del sentimentalismo, la cursilería. Los afectados por el huracán Mitch hablan de sus desventuras como nosotros contamos que se nos ha estropeado el teléfono móvil. No se regodean en su sufrimiento, aunque a veces se desmayan por que no soportan tanto dolor. Nadie que sufra de verdad hace alarde de su sufrimiento. Recordemos el velatorio del abuelo, donde la tía Carmen se pasó toda la noche contando el chiste del loro, mientras un diligente empleado de pompas fúnebres nos enseñaba un catálogo de lápidas. "Nada hay más cómico que la desventura", decía el maestro Beckett, pero a esta conclusión nunca podremos llegar si sólo trabajamos desde la cabeza.

Pasemos entonces a la segunda característica del texto clásico, pero que también aprovechamos para cualquier otro tipo de teatro: el soporte métrico,

el verso y la poesía que contiene. Nos gusta hacer teatro poético. Nos gustan otros muchos tipos de teatro, pero como espectadores, igual que nos gusta el cine. Para trabajar nos inclinamos, sin ninguna duda, por el teatro poético y no naturalista. No entendamos por teatro poético el teatro lleno de lirismo. Lorca es una pequeña parte del teatro poético.

Después del entrenamiento físico, pasamos al puramente emocional. Para ello recurrimos a las imágenes ya sean visuales o sonoras. Trabajamos mucho con música, pero también con colores, imágenes gráficas extraídas de periódicos, estampitas (...) pero sobre todo con música



Ser actor, teatrista, teatrero, hombre o mujer de teatro no sólo es un trabajo. Es también entender la vida de una manera diferente, es tener entre las manos el vehículo de comunicación y de expresión más antiguo del mundo

La poesía abarca desde Sófocles hasta “Las manos” de José Ramón Fernández, Javier Yagüe y Yolanda Pallín, pasando por Arrabal, Nieva, Valle-Inclán, Sanchis Sinisterra, Beckett, Brecht, algunos textos de Oscar Wilde, La Zaranda, Koltés, la nueva dramaturgia argentina etc. Nos obsesiona la relación entre poesía y teatro ¿por qué los buenos dramaturgos también suelen ser buenos poetas? Porque el teatro no se diferencia tanto como creemos de otras artes. Porque el teatro se escribe con imágenes poéticas. Hasta autores que nos han vendido como absolutamente realistas como Tennessee Williams o Chejov están repletos de imágenes poéticas (pensemos en El zoo de cristal o en el caso de Chejov, en cualquiera de sus obras). Don Richardson en su libro Interpretar sin dolor cita esta frase de Picasso: “El Arte no es la verdad, sino una mentira que nos hace ver la verdad”. Eso entiendo yo que es, ni más ni menos, la poesía. Nadie en la vida real se expresa en octavas reales, ni en pentámetros yámbicos como Shakespeare, ni en coro, como los clásicos grecolatinos, ni como el Leonardo de Bodas de Sangre, ni siquiera como la Blanche DuBois de Un tranvía llamado deseo, pero es que la vida real es tan poco atractiva...

Volviendo a los clásicos del Siglo de Oro: muchas personas piensan que el verso es algo ampuloso y artificial, que encorseta al actor y lo obliga a ser falso, declamatorio y antiguo. Sin embargo se lanzan como locos a interpretar a Lorca o a Shakespeare sin darse cuenta de que están interpretando exactamente eso: verso.

El verso, esté escrito en el país que sea o en la época que sea, tiene unas normas y unas reglas que hay que respetar si no queremos destruirlo, pero que una vez aprendidas y entendidas, no sólo no encorsetan, sino que provocan una musicalidad y un ritmo que nos facilitan enormemente nuestro trabajo como actores. Claro que con Shakespeare existe una ventaja aparente, pero SOLO APARENTE, y es que al estar traducido nos llega en prosa, pero... ¿alguien se ha parado a pensar todo lo que nos perdemos por no poderlo interpretar en su lengua original? ¿Alguien se ha parado a pensar todo lo que pierde la poesía al ser traducida? Cada palabra no sólo tiene un significado, tiene también sonidos que nos sugieren un mundo. Recordemos, por ejemplo, el monólogo de Laurencia en Fuenteovejuna: el comendador ha intentado violarla, acaba de ser manoseada y babeada, insultada, escupida, arañada, lamida, mordida, ultrajada y se enfrenta a los hombres del pueblo:

“...qué dagas no vi en mi pecho,
qué desatinos enormes,
qué palabras, qué amenazas
y qué delitos atroces,
por rendir mi castidad
a sus apetitos torpes...”



¿En esos APETITOS TORPES no estamos viendo la asquerosa lujuria del comendador, su boca acercándose peligrosamente? ¿Ese ritmo especial no nos lleva a una terrible sensación de peligro? Más adelante, Laurencia se precipita al abismo, a una fortísima catarata rítmica que arrastra al pueblo de Fuenteovejuna hasta levantarse contra el señor, con las armas en la mano. ¿Nos daría la misma sensación con otras palabras más largas, con el distinto ritmo al que obliga una traducción? En absoluto. Y lo mismo podríamos encontrar en las décimas con las que se inicia El caballero de Olmedo, o en las entrañables palabras de Pedro Crespo, o en el desenfadado de los entremeses o en tantos y tantos textos en los que la forma está casi tan cargada de vida como el contenido.

Por lo tanto, el trabajo con el verso clásico se convierte en una disciplina que nos educa el oído, el sentido del ritmo, del tempo dramático. Nos enseña a estructurar un texto, a transitar por la emoción y nos facilita enormemente las cosas cuando queremos pasar a otro tipo de teatro.

Su propio ritmo interno, su propia musicalidad, las más de las veces, nos facilita LA EMOCIÓN, al igual que una pieza musical o cualquier otra imagen no intelectual. En definitiva: nos estimula la imaginación. De hecho es una droga que cuando se ha probado nos obsesiona y nos acompaña toda la vida.

La tercera característica nos obliga a estudiar durante toda nuestra vida. En este oficio nunca se aprende lo suficiente y cuanto más sabes, más te das cuenta de todo lo que te queda por aprender. Literatura, música, danzas orientales, canto, tradiciones populares, ritos religiosos... antes o después tienen su aplicación práctica, su lugar en la escena. Una forma física deficiente, una mala preparación vocal y una cultura escasa generan actores-intérpretes mediocres. Algo bastante común, por desgracia, en algunas escuelas es aquello de “para qué quiero yo aprender esto si luego no me va a servir para nada” y después llega el llanto y el crujir de dientes y los programas con José Luis Moreno. El actor tiene que ser inteligente, tiene que conocer todos los resortes, todos los medios de expresión. No debe tener limitaciones ni lagunas y sí una sed de conocimiento inagotable.

Ser actor, teatrista, teatrero, hombre o mujer de teatro no sólo es un trabajo. Es también entender la vida de una manera diferente, es tener entre las manos el vehículo de comunicación y de expresión más antiguo del mundo. Es ser mitad mago, mitad sacerdote, e incluso ¿por qué no? poder creer por un instante que con tus armas puedes mejorar el mundo.

Laila Ripoll

X Concurso de textos teatrales dirigidos a público infantil

BASES

1 Puede participar en este concurso cualquier persona, mayor de 18 años, que lo desee.

2 Cada autor puede presentar hasta tres textos, en castellano o en euskera, siempre que reunan los siguientes requisitos:

- ser originales inéditos, no haber sido premiados en cualquier otro certamen y no haber sido estrenados por compañía alguna (profesional o no).
- su duración será la normal de una representación dirigida a público infantil.

3 Las obras, mecanografiadas a doble espacio y ejemplar triplicado se enviarán en sobre cerrado y bajo seudónimo a la Escuela Navarra de Teatro, C/ San Agustín, 5, 31001 Pamplona, antes del 1 de Agosto de 2001.

En el sobre al que se hace referencia en el párrafo anterior se introducirá otro, cerrado, con la siguiente documentación:

- Breve curriculum del autor, encabezado con su nombre, apellidos, dirección y teléfono.
- Fotocopia del D.N.I. o pasaporte

En el exterior de este sobre aparecerá el seudónimo bajo el que se presenta la obra.

4 El jurado será nombrado por la Escuela Navarra de Teatro.

5 Los criterios de selección de los textos a premiar se registrarán valorando la calidad literaria, la creatividad, la originalidad y la posibilidad de puesta en escena.

El fallo del jurado, que será inapelable, se hará público antes del 15 de septiembre de 2001. Los autores de los textos no premiados podrán solicitar la devolución de los mismos en el plazo de un mes a partir de la fecha mencionada.

6 La obra premiada quedará a disposición de la

Escuela Navarra de Teatro a efectos de su publicación y/o puesta en escena.

Posteriormente, el autor podrá hacer uso de la misma siempre que haga figurar el nombre del premio y la institución que lo ha concedido.

7 Se establece un único premio en metálico para cada categoría (castellano o euskera), otorgado por el Excmo. Ayuntamiento de Pamplona, y dotado con 250.000 pesetas. El jurado, caso de que lo estime oportuno, podrá dividir el premio en dos accésits. Asimismo, podrá declararlo desierto.

8 La participación en esta actividad supone la total aceptación de las bases.

Haurrentzako antzerki testuen X. lehiaketa

OINARRIAK

1 Lehiaketa honetan parte hartzerik dute nahi duten pertsona guztiek (18 urtetik aurrera).

2 Autore bakoitzak hiru testu aurkezten ahal ditu gehienez, gaztelaniaz edo auskaraz, ondoko betebeharrak hauekin:

- Argitaratu gabeko jatorrizkoak izatea, beste edozein lehiaketan saririk jaso ez izanak eta estreinatu gabek izatea, dela kompania profesional edo amateur baten eskutik.
- Haren iraupena umeentzako antzezlan batek izan ohi duena izan da.

3 Lanak, espazio bikoitzaz mekanografiatuak eta hiru aleetan, kartazal itxian igorriko dira, izenorde batekin, helbide honetara: Nafarroako Antzerki Eskola, San Agustín k/, 5, 31.001 Iruña, 2001ko abuztuaren 1a baino lehen.

Aipatu kartazalaren barruan, beste bat sartuko da, itxita, ondoko agiri hauekin:

- Egilearen curriculum laburra, goiko aldean izendeiturak, helbidea eta telefonoa adieraziz.
- N.A.N.aren fotokopia.

Kartazal honen kanpoko aldean lana aurkezteko erabili den izenordea azalduko da.

4 Nafarroako Antzerki Eskolak epaimahaia izendatuko du.

5 Saritu beharreko testuak aurkeratzeko, irizpide batzuk finkatu dira: kalitate literarioa, kreatibitatea, orginaltasuna eta eszenaratzeko ahalbidea.

Epaimahaiak erabakia jakinaraziko du 2001ko irailaren 15a baino lehen, eta epaia apelaezina izanen da. Egun horretatik aitzina, saritu gabeko lanen egileek haiek itzultzeko eskatu ahalgo dute. Horretarako hilabeteko epea.

6 Sarituko lana Nafarroako Antzerki Eskolaren esku geldituko da, hura argitaratu edota antzetzeko.

Aurretzean, egileak lana erabili ahal izanen du, beti ere sariaren izena eta hori eman duen erakundea aipatuz.

7 Diru-sari bakarra finkatu da kategoria bakoitzean (gaztelania edo euskara), Iruñeko Udalak emana eta 250.000 pezetakoa.

Epaimahaiak, komenigarritzat jotzen badu, lehenbiziko saria banatu ahal izanen du bi akzesitetan. Halaber, zilegi izanen du saria eman gabe uztea.

8 Sariketa honetan izena emateak berkin dakar haren oinarri guztiak onartzea.

Memoria de actividades de la ENT: Curso 2000-2001

Durante el curso 2000-2001 la Escuela Navarra de Teatro ha impartido Estudios de Arte Dramático, especialidad de Interpretación, en sus tres niveles, a un total de 42 alumnos. Las clases se imparten en los locales de la E.N.T. y en los centros culturales de Navarrería y Juslarrotxa, espacios cedidos por el Ayuntamiento de Pamplona.

OTROS CURSOS Y TALLERES

- ▲ Talleres de juego dramático y dramatización con marionetas en euskera y castellano para niños y niñas de 1º y 5º de Primaria de los colegios públicos de Pamplona, en horario lectivo, en ejecución del proyecto ganador en el Concurso Público del Ayuntamiento de Pamplona. En el programa participaron 36 grupos de 1º y 21 grupos de 5º, con un total de 1.296 alumnos.
- ▲ Talleres en colegios de Elizondo, Huarte y Burlada, para un total de 197 alumnos, en horario lectivo.
- ▲ Talleres de juego dramático para niños de 4 a 12 años en la Escuela Navarra de Teatro. 2 grupos en euskera y 2 en castellano, con un total de 44 participantes.
- ▲ Cursos de Iniciación a las Técnicas Teatrales para adolescentes, jóvenes y adultos, en euskera y castellano, con 124 participantes.
- ▲ Talleres de Dramatización, como actividad extraescolar, en los colegios de Barañán y Mutilva.
- ▲ Aula de Teatro de la Universidad Pública de Navarra: 45 alumnos participaron en cuatro talleres diferentes, uno de formación y tres de montaje.
- ▲ Cursos de Dramatización para el Negociado de Formación del profesorado del Departamento de Educación del Gobierno de Navarra, en Pamplona, al que asistieron 15 profesores.

SALA

PROGRAMACIONES ESTABLES

- ▲ Programación de Teatro-Otoño, edición número 15, de octubre a diciembre, en colaboración con la Dirección de Cultura del Gobierno de Navarra.
- ▲ Teatro en Navidad: Escuela Navarra de Teatro.
- ▲ Antzerki Aroa: en convenio con el Departamento de Euskera del Ayuntamiento de Pamplona.



- ▲ Teatro infantil en euskera, en abril.

OTRAS PROGRAMACIONES

- ▲ Golfos 2001, con el patrocinio de Caja Madrid, de abril a junio.
- ▲ Espectáculos del Festival de Danza "Escena 2001" del Gobierno de Navarra.

PRODUCCIONES PROPIAS

- ▲ Teatro Infantil en Navidad: Los niños payasos de Plutón, texto ganador del IX Concurso de textos teatrales, interpretado por los alumnos de 3º.
- ▲ Teatro infantil en euskera: Zenbakiak ala eleak, texto ganador en la modalidad de euskera en el mismo concurso.
- ▲ Muestras de alumnos de Arte Dramático de la E.N.T. de las distintas áreas de formación: cuerpo, voz e interpretación.
- ▲ Estreno de los talleres de la UPNA en la sala de la ENT: 2 de mayo, El niño Anacleto, versión de Angel Sagüés del cuento de Juan Rulfo Anacleto Moriones; y 6 de junio, Susie, de Carol López.
- ▲ Muestras de fin de talleres de niños, jóvenes y adultos, en abril.

OTRAS ACTIVIDADES

- ▲ Cursos de verano 2000.
- ▲ Colaboración con T.V.E. de Navarra en la realización de un espacio teatral dentro del programa de actualidad ¿Qué pasa?.
- ▲ Conferencias, participación en congresos, asistencia a festivales de teatro, etc.
- ▲ Servicio de Biblioteca, videoteca y hemeroteca.
- ▲ Centro de Documentación Teatral e investigación.
- ▲ Seminario Interpretación hoy, tres miradas, en abril



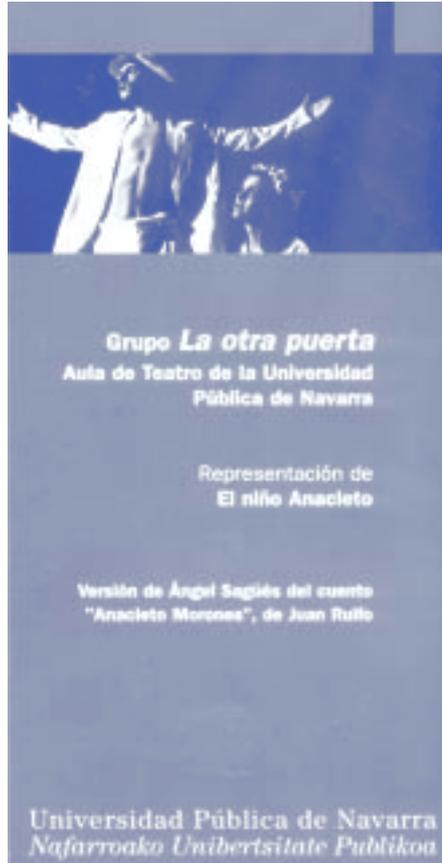
Nafarroako Antzerki Eskolaren jardueren txostena: 00-01 ikasturtea

Nafarroako Antzerki Eskolak 2000-2001 ikasturtean zehar Arte Dramatikoko alorreko ikasketak eman dizkie, Interpretazio espezialitatean, hiru mailatan aritu diren 42 ikasleei. Klaseak NAEren lokaletan ematen dira, baita, Iruñeko Udalak utzita, Navarrerria eta Juslarrocha kultur zentroetan ere.

BERTZELAKO IKASTARO ETA TAILLERRAK

- ▲ Joko dramatiko eta dramatizazio tailerrak, txotxongiloekin, euskaraz eta gaztelaniaz, Iruñeko ikastetxe publikoetako Lehen hezkuntzako 1. eta 5. mailetakoa haurrei, eskola orduetan, Iruñeko Udalaren Lehiaketa Publikoko proiektu irabazlea gauzatuz. Parte-hartzaileak 1.296 ikasle izan ziren guztira, 1. mailako 750 (36 talde) eta 5.eko 546 (21 talde).
- ▲ Elizondo, Uhartea eta Burlatako zenbait ikastetxetan tailerrak, 197 ikaslerentzat, eskola orduetan.
- ▲ Joko dramatikoari buruzko tailerrak, 4 eta 12 urte bitarteko haurrentzat, Nafarroako Antzerki Eskolan, eskola ordutik kanpo. 2 talde euskaraz eta 2 gaztelaniaz, guztira 44 parte-hartzaile.
- ▲ Antzerki teknikan prestatzen hasteko ikastaroak, nerabe, gazte eta helduentzat, euskaraz eta gaztelaniaz, 124 parte-hartzaile.
- ▲ Dramatizazio tailerrak, eskola ordutik kanpo, Barañain eta Mutiloako ikastetxetan.
- ▲ Nafarroako Unibertsitate Publikoko Antzerki klasea: 45 ikasle formazio (bat) eta muntaia (hiru) tailerretan.

- ▲ Dramatizazio ikastaroak Nafarroako Gobernuko Hezkuntza Departamentuko Irakasleen Hobekuntzako Atalarentzat, Iruñean.



ARETOA

PROGRAMAZIO IRAUNKORRAK

- ▲ Udazkeneko antzerkia, 15. edizioa, urritik abendura bitartean, Nafarroako Gobernuaren Kultura Zuzendaritzarekin elkarlanean.
- ▲ Eguberrietako antzerkia: Nafarroako Antzerki Eskola.
- ▲ Antzerki Aroa: Iruñeko Udaleko Euskara Zerbitzuarekin.
- ▲ Haurrentzako antzerkia, euskaraz, apirilean.

BERTZELAKO PROGRAMAZIOAK

- ▲ Golfos 2001, Caja Madrid laguntzaile, apiriletik ekainera bitartean.
- ▲ Nafarroako Gobernuaren "Escena 2001" Dantza Jaialdiko ikuskizunak.

ESKOLAREN PRODUKZIOAK

- ▲ Haur antzerkia Eguberrietan: *Los niños payasos de Plutón*, Antzerki Testuen IX. lehiaketako testu saritua, 3. mailako ikasleek antzeztua.
- ▲ Haur antzerkia euskaraz: *Zenbakiak ala eleak*, arestian aipaturiko lehiaketan euskarazko testu saritua.
- ▲ NAEko Arte Dramatikoko ikasleen erakustaldiak, gorputz, ahots eta interpretazio alorretan.
- ▲ NUPeko tailerren estreinaldia NAEko aretoan: maiatzaren 2an, *El niño Anacleto* (Juan Rulforen *Anacleto Moriones* ipuinaren bertsioa, Angel Saguesek idatzia); eta ekainaren 6an Carol Lópezen *Susie*.
- ▲ Haur, gazte eta helduen tailerren bukaerako erakustaldiak apirilean.

BERTZELAKO JARDUERAK

- ▲ Udako ikastaroak, 2000.
- ▲ TVEk Nafarroan duen zentroarekin elkarlana: ¿Qué pasa? gaurkotar programan antzerki saio bat.
- ▲ Hitzaldiak, biltzarretan parte hartzea, antzerki jaialdiak, e.a.
- ▲ Liburutegi, bideoteka eta hementerok zerbizua.
- ▲ Antzerki dokumentazio eta ikerkuntza zentroa.
- ▲ Interpretación hoy, tres miradas mintegia, apirilean.



Curso próximo

Año Académico
2001/2002

ESTUDIOS DE ARTE DRAMÁTICO

CLAUSTRO DE PROFESORES

DPTO. DE INTERPRETACIÓN. Aurora Moneo, María José Sagüés, Patxi Larrea, Emilia Ecay, Javier Pérez.

Profesores Invitados: Konrad Zschiedrich.

DPTO. DE TEORÍA. Maite Pascual, Fuensanta Onrubia, Patxi Fuertes, Javier Pérez, Emilia Ecay, Patxi Larrea.

DPTO. DE TÉCNICAS VOCALES. Assumpta Bragulat, Javier Pérez. Profesor Invitado: Constanze Rosner.

DPTO. DE TÉCNICAS CORPORALES. Amelia Gurucharri, Patxi Fuertes. Profesores Invitados: Becky Siegel, Iosu Múgica, Jesús Ramírez.

ÁREAS DE CONOCIMIENTO Y ASIGNATURAS QUE SE IMPARTEN

INTERPRETACIÓN. Juego, Dramatización, Técnicas de Improvisación, Técnicas de Interpretación, Commedia dell'Arte, Máscara Neutra, Caracterización, Clown y Talleres.

TEORÍA. Literatura Dramática, Lenguaje dramático y Escénico, Historia del Teatro, Lenguaje del Arte, Historia del Arte, Teoría Dramática, Análisis Lingüístico y Dramaturgia y Dirección.

TÉCNICAS DE LA VOZ. Técnica Vocal, Dicción, Entonación, Fonética, Expresión Oral, Lectura Expresiva, Métrica, Iniciación a la Voz Cantada y Formación Musical.

TÉCNICAS CORPORALES. Expresión Corporal, Danzas Populares y de salón, Danza Contemporánea, Improvisación Coreográfica, Acrobacia y Tai-Chi.

OPTATIVAS. Se ofertan diferentes asignaturas cada año académico: Doblaje, Marionetas, Esgrima,

Escritura de Guiones, Producción, Pedagogía Teatral, Maquillaje, Mimo, etc.

TITULACIÓN

Certificado de Estudios

CONDICIONES DE INGRESO

Estudios de Bachiller o FP, o ser mayor de 18 años y superar las PRUEBAS DE ACCESO.

PRUEBAS DE ACCESO

Prueba escrita sobre los textos previamente establecidos por la ENT.

Una semana de trabajo relacionado con las distintas áreas de conocimiento que se imparten en la ENT. Los aspirantes deberán traer ropa de trabajo (chandal o similar) y un texto de unas 30 líneas memorizado y listo para representar que será indicado por la ENT.

Entrevista personal.

(Las pruebas se realizarán durante la segunda quincena de septiembre.)

INSCRIPCIONES

Las inscripciones para las pruebas se efectuarán durante la segunda quincena de junio.

REQUISITOS PARA LA INSCRIPCIÓN: Se deberá adjuntar dos fotografías tamaño carné, fotocopia del DNI o pasaporte y rellenar el cuestionario entregado en la ENT.

HORARIOS: todos los días de 9 a 14 horas y de 17 a 20 horas.

HORAS LECTIVAS

900 h. por curso (6 h. diarias: de 9 a 15:30, con media hora de descanso).

ÓRGANOS COLEGIADOS DE LA ENT

Junta de Gobierno, Junta de Escuela, Departamentos y Claustro de Profesores.

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Dirección Académica: Fuensanta Onrubia

Dirección Técnica: Javier Pérez Eguaras

Dirección Administrativa: Assumpta Bragulat

Secretaría : Emi Ecay

INFRAESTRUCTURA

Nº de Aulas: 4. Salas de Exhibición: 2 (una con aforo para 300 espectadores y la otra para 100).

OTROS CURSOS

▲ Talleres de Iniciación a las Técnicas Teatrales para adolescentes, jóvenes y adultos (castellano y euskera).

▲ Talleres de juego dramático para niños de 4 a 12 años (castellano y euskera).

▲ Cursos de impostación de la voz para profesionales.

▲ Cursos de verano.

▲ Matrícula: SEGUNDA QUINCENA DE SEPTIEMBRE.

ACTIVIDADES

▲ Convenio con la Universidad Pública de Navarra: Aula de Teatro.

▲ Seminarios, Conferencias, Congresos y Talleres organizados por los Departamentos de la E.N.T.

▲ Revista Teatro/Antzerki.

▲ Centro de Documentación e Investigación, que trabaja con los otros centros del país.

▲ Muestras organizadas por los alumnos de la E.N.T.

▲ Convenio con la Escuela de Arte y el Institut del Teatre de Barcelona.

▲ Concurso de Textos Teatrales dirigidos a Público Infantil (subvencionado por el Excmo. Ayuntamiento de Pamplona).

▲ Asistencia a congresos, seminarios, Ferias de teatro, etc.

PROGRAMACIÓN DE SALA

INTEGRADA EN LA COORDINADORA DE SALAS ALTERNATIVAS

▲ Teatro de Otoño (en convenio con la Dirección de Cultura del Gobierno de Navarra).

▲ Programación en euskera (en convenio con el Ayuntamiento de Pamplona).

▲ Programación de espectáculos de aquellas compañías que lo solicitan.

▲ Producciones propias.

▲ Otras actividades y programaciones.

▲ Programación Golfos de café-teatro.

OTROS SERVICIOS

▲ Biblioteca con más de 3.000 volúmenes. Revistas: El Público, Primer Acto, ADE, Pausa, Puck, Art Teatral, Taraska, Escena.

▲ Boletín de la Fundación Juan March, La Tarasca, Escena, Artez, Titereando.

▲ Hemeroteca.

▲ Videoteca.

▲ Archivo de carteles y programas.

▲ Documentación de teatro en Navarra a lo largo de la historia.

Heldu den ikasturtea

2001/2002

Ikasturte Akademikoa

ARTE DRAMATIKO IKASKETAK

ANTZEZPEN DPTUA. Aurora Moneo, María José Sagüés, Patxi Larrea, Emilia Ecay, Javier Pérez.

Gonbidaturiko irakasleak: Denis Rafter, Konrtd Zschiedrich, Ramón Vidal, Pablo López.

TEORIA DPTUA. Maite Pascual, Fuensanta Onrubia, Patxi Fuertes, Javier Pérez, Emilia Ecay, Patxi Larrea.

AHOTS TEKNIKEN DPTUA. Assumpta Bragulat, Javier Pérez. Gonbidaturiko irakasleak: Constanze Rosner, Luis Miguel Alonso.

GORPUTZ TEKNIKEN DPTUA. Amelia Gurucharri, Patxi Fuertes. Gonbidaturiko irakasleak: Becky Siegel, Iosu Múgica, Pablo López.

EZAGUTZA ALORRAK ETA EMATEN DIREN GAIAK

ANTZEZPENENA. Jolasa, Dramatizazioa, Inprobisazioa, Antzezen Teknikak, Comedia dell'Arte, Mozorro neutroa, Karakterizazioa eta Tailerrak.

TEORIA. Literatura Dramatikoa, Eszenategiko eta Dramagintzako Lengoaia, Antzerkigintzaren Historia, Arte Lengoaia, Artearen Historia, Teoria Dramatikoa, Hizkuntz Azterketa eta Dramagintza.

AHOTSAREN TEKNIKAK Ahots Teknika, Ebakera, Doinua, Fonetika, Ahozko Adierazpena, Irakurketa Adierazkorra, Metrika, Kantu-Ahotsaren Hastapena eta Musika Trebakuntza.

GORPUTZ TEKNIKAK Gorputz Adierazpena, Herri Dantzak, Dantza Garaikidea, Koreografi Inprobisazioa, Akrobazia, Mimoa eta Tai-chi.

HAUTAZKOAK Ikasturtero gai ezberdinak eskaintzen dira: Bikoizketa, Txontxongiloak,

Esgrima, Gidoiak Idaztea, Ekoizpena, Antzerki Pedagogia, Makilajea, e.a.

TITULAZIOA

Ikasketa Agiria.

SARTZEKO BALDINTZAK

Batxilergo edo LH ikasketak, edo 18 urtetik gorako izan eta SARBIDE PROBAK gainditzea.

SARBIDE PROBAK

Aldez aurretik NAEk aukeratutako testuen inguruko idatzizko proba.

NAEn ematen diren ezagutza alorrekin zerikusia duen lanean astebetetz aritzea. Aurkezten direnek laneko arropa (txandala edo antzekoa) ekarri beharko dute, baita 30 bat lerroko testu bat buruz ikasita eta antzezteko prest.

Banakako hizketaldia. (Proba horiek irailaren bigarren hamabostaldian egingen dira).

IZEN EMATEAK

Probak egiteko, ekainaren bigarren hamabostaldian eman beharko da izena.

IZEN EMATEKO BETEBEHARRAK: karnet neurriko bi argazki erantsi beharko da, NAN edo pasaportearen fotokopia eta NAEn ematen den galdegia betetzea.

ORDUTEGIA: egunero goizeko 9etatik arratsaldeko ordu 2etara. Asteazken arratsaldeetan ere, 4etatik 8etara.

ESKOLA ORDUAK

900 ordu ikastaroko

(egunean 6 ordu: 9etatik 15:30etara, barnean ordu erdiko atsedendia).

NAEKO ORGANO KOLEGIATUAK

Gobernu batzordea, Eskola batzordea, Departamentuak eta Irakasleen Klaustroa.

ZUZENDARITZA KONTSEILUA

Zuzendaritza akademikoa: Maite Pascual.

Zuzendaritza tekniko: Javier Pérez Eguaras.

Zuzendaritza administratiboa: María José Sagüés. Idazkaria: Amelia Gurucharri.

AZPIEGITURA

Gela kopurua: 4

Erakusketa aretoak: 2 (batean 300 ikusleentzako toki eta bestean 100entzako).

BESTELAKO KURTISOAK

▲ Gazte eta helduentzako Antzerki Tekniken has-tapenei buruzko ikastarok (euskaraz eta gazte-leraz).

▲ Haurrentzako Dramatizazio tailerrak (euskaraz eta gazte-leraz).

JARDUERAK

▲ Nafarroako Unibertsitate Publikoarekiko Hitzarmena: Antzerki Gela, Biltzarrak, Ikerkuntza, e.a.

▲ Mintegiak, hitzaldiak, Biltzarrak eta tailerrak, NAEko Departamentuek antolatuta.

▲ Teatro / Antzerki aldizkaria.

▲ Dokumentazio eta Ikerkuntza Zentroa.

▲ Udako ikastarok.

▲ NAEko ikasleek antolatutako erakusketak.

▲ Arte Eskolarekiko hitzarmena.

▲ Haurrei zuzenduriko Antzerki Testu lehiaketa (Iruñeko Udalak lagunduta).

ARETOKO PROGRAMAZIOA

▲ Udazkeneko Antzerkia (Nafarroako Gobernu Kultura Zuzendaritzarekin hitzartuta).

▲ Euskarazko programazioa (Iruñeko Udalarekin hitzartuta).

▲ Eskatzen duten konpainien ikuskizunak programatzea.

▲ Ekoizpenak.

▲ Beste jarduera eta programazioak.

BESTELAKO ZERBITZUAK

▲ 3.000 liburu baino gehiagoko liburutegia. Aldizkariak: El Público, Primer Acto, ADE, Pausa, Puck, Juan March Fundazioaren boletina, La Tarasca, Escena, Bitarte, Art Teatral.

▲ Hemeroteca.

▲ Bideoteka.

▲ Kartel eta programen artxiboa.

▲ Nafarroan historian zehar izan den antzerkiari buruzko dokumentazioa.

*Por el camino
del arte*



CAJA  NAVARRA