

T.A

teatro antzerki



Mujer, cine y teatro, un espacio para el debate

Entrevistas a Miguel Garrido y María Álvarez

Actualidad de la E.N.T. e información sobre el nuevo curso

Revista de la Escuela Navarra de Teatro
nº 8, Junio 1997. Difusión gratuita
Entidad patrocinada por el Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra

Nafarroako Antzerki Eskolaren Aldizkaria
8 zbk. Ekaina 1997. Dohainiko zabalpena

4



Entrevista a Miguel Garrido
"La esencia del clown está en la ternura"

6



Muestras fin de curso

7



**Aula de teatro de la
Universidad Pública de Navarra**

8



**Cursos de verano
Udako ikastaroak**

10

**CONCURSO
LEHIAKETA**

**VI Concurso de textos teatrales dirigidos a público infantil
Haurrentzako antzerki testuen VI. lehiaketa**

11



**Mujer, cine y teatro,
un espacio para el debate**
Artículos de Juan Zapater, Guillermo Heras,
Carmen Peña y David Martínez Atozki. Entrevista a María Álvarez

28



**Memoria de actividades de la ENT
Nafarroako Antzerki Eskolaren aktibitateen txostena**

30



De la calle al corral
Colaboración de John Earl Varey

35

**CURSO
PRÓXIMO**

**Curso próximo
Heldu den ikasturtea**

Revista de la Escuela Navarra de Teatro
Nafarroako Antzerki Eskolaren aldizkaria
Número 8 Zenbakia - Junio 1997 Ekaina

Consejo de Redacción: Fuensanta Onrubia, Aurora Moneo,
Maite Pascual, Javier Pérez Eguaras, Patxi Fuertes, Amelia
Gurutxarri, Asumpta Bragulat, María José Sagüés
(Entidad patrocinada por el Departamento de Educación y Cultura)

Nafarroako Gobernua
Hezkuntza eta Kultura
Departamentua



Gobierno de Navarra
Departamento de
Educación y Cultura

Coordinación y diseño:

HEDA Comunicación - Tel. (948) 27 92 99

Impresión: I. Gráfica ARALAR

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

ZMADI
HERRIKO
TABERNA



Kiteria Kalea 3
BURLATA
Tfnoa . 12 19 98

Abrimos a las 9 h... y los fines
de semana te damos de cenar

librería
"el parnasillo,"



Castillo de Mayo, 45
31003 IRUÑA • PAMPLONA
Telf. 23 72 58

Teatro•Antzerki llega a su número 8 con el empeño de servir de registro de las actividades que la Escuela Navarra de Teatro desarrolla a lo largo del año. Una vez más informaremos de ese quehacer diario que intenta desarrollar nuestros dos grandes objetivos: la formación de actores y espectadores y la programación y producción de espectáculos que contribuya a hacer realidad ese derecho que todos los ciudadanos tenemos a disfrutar del teatro como uno de los bienes culturales del ser humano.

Nos ha parecido de interés presentar una información más completa del Seminario, organizado entre la Universidad Pública de Navarra y la Escuela Navarra de Teatro, sobre *El personaje femenino en el cine y el teatro español contemporáneo* que se celebró en marzo de 1996. En torno a ese seminario, hemos incluido algunos otros aspectos que tienen que ver con esas dos artes escénicas y que pueden ayudarnos a entender mejor los puntos de convergencia y divergencia que existen entre ambas.

Así mismo, les ofrecemos la conferencia que John Varey - eminente Hispanista inglés - dictó en la Escuela Navarra de Teatro y que gentilmente nos cedió para su publicación en nuestra revista. Vaya desde aquí nuestro agradecimiento por su constante y desinteresada colaboración y su apoyo a nuestras actividades.

En este número tenemos que registrar también una ausencia: la IV Campaña de Teatro Infantil, que habíamos contemplado para este año y que no se ha podido realizar:

Teatro•Antzerki aldizkaria, Nafarroako Antzerki Eskolak urtean zehar egiten dituen aktibitateen lekukoa izateko prest, bere 8. zenbakira heldu da. Beste behingoz gure bi helburu nagusiak garatzen saiatzen den eguneroko zereginaren berri emanen dugu: alde batetik aktore eta ikusle heziketa, eta bestetik, gizakien ondare kulturala den neurrian antzerkiaren gozatzeko denok dugun eskubidea errealitate bihurtzen laguntzen duen ikuskizunen produkzioa eta programazioa.

1996-ko Martxoan Nafarroako Unibertsitate Publikoak eta Nafarroako Antzerki Eskolak antolatutako Anduzko pertsonaia gaurko zine eta antzerki espainoletan mintegiari buruzko informazio zabalagoa ematea interesgarri iruditu zaigu. Mintegi honen inguruan bi arte eszeniko hauen artean dauden adostasunak eta ezadostasunak ulertzen laguntzen duten aspektu batzuk sartu ditugu.

Halaber, John Varey hispanista ingeles ospetsuak, Nafarroako Antzerki Eskolan emaniko hitzaldia gure aldizkarian argitaratzeko adeituki utzi ziguna, eskeintzen dizuegu. Bihoa gure eskerrona haren laguntzarengatik.

Zenbaki honetan ez egote baten berri ere eman behar dugu: IV Haur Antzerki Kanpaina, aurtengo aurreikusia eta gauzatu ezin izan duguna.

Esta programación había contado ya con tres ediciones, subvencionadas en su totalidad por la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Pamplona. Se realizaba durante los meses de febrero, marzo y abril, con una considerable afluencia de público (2.259 personas, en la última edición, repartidas entre 10 representaciones, domingo a domingo). Se iba haciendo realidad la formación de un público estable que ya se iba habituando a contar con esta diversión para los niños.

Los actores eran los grupos de Teatro Navarros que dedican su trabajo a desarrollar y producir teatro para niños. Nos parecía importante que estos grupos contaran con una programación fija, dadas las pocas posibilidades que tienen de actuar en circuitos y programas estables que dispongan de salas adecuadas donde desempeñar su trabajo. Para nosotros suponía colocar unos cimientos que sostendrían un futuro desarrollo en más direcciones.

Sin embargo, la Dirección de Asuntos Culturales del Ayuntamiento no ha considerado oportuno mantener esta programación en estas fechas sugiriendo su traslado al mes de septiembre.

Nos parecía que las fechas planteadas en años anteriores eran adecuadas, y que mantener una programación fija ayuda a la formación de un público que demanda este tipo de actividad. Cambiar la programación de fecha, si bien no es empezar de cero, es casi comenzar de nuevo y dificulta su asentamiento. Así se lo hicimos saber a la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de

Programazio hau Iruñeko Udaleko Kultur Zuzendaritzaren dirulaguntzaz hiru edizioetan egin zen. Otsailean, martxoan eta apirilean egin zen, eta jende asko etortzen zen (2259 lagun 10 antzezpeneetan banatuta igandez igande azken edizioan). Haurrendako dibertsio hau aintzakotzat hartzen ohitzen hasia zen ikuslegoa sortzen ari zen.

Aktoreak Nafar Antzerki taldeak ziren, haurrendako antzerkiaren garapenaren alde lan egiten dutenak. Talde hauek izaten dituzten lan egiteko areto egokien eza hala nola zirkuito eta programa egonkorretan antzezteko aukeren urritasuna kontutan hartuz, oso interesgarria iruditzen zitzaigun haiek programazio tinko bat izatea. Guretzako, norabide gehiago izanen zituen etorkizunerako oinarriak paratzea zen.

Hala ere, Udaleko Kultur Zuzendaritzak ez du egokitzen eman programazio hau data hauetan mantentzea, eta irailera pasatzea proposatu du.

Aurreko urteetan ibilitako datak egokiak zirela, eta programazio egonkor bat mantentzeak horrelako ekitaldiak eskatzen dituen ikuslegoa sortzen laguntzen duela iruditzen zaigu. Honela azaldu genion Udaleko Kultur Zuzendaritzari, baino erabakiari eutsi diote dataren aldaketaz. Udaleko Kultur

Pamplona, pero han mantenido su decisión sobre la conveniencia de cambio de fechas. Suponemos que la Planificación de la Política Cultural Municipal hacía necesaria esta modificación.

Este año, por premura de tiempo, no va a ser posible sacar adelante esta IV Campaña de Teatro Infantil. Esperamos retomar esta actividad el curso próximo.

No quiero terminar sin dejar constancia del pasado 27 de marzo, Día Mundial del Teatro, y recoger parte del Mensaje Internacional que dirigió el Director de Escena y Presidente del Instituto Internacional del Teatro Jeong Ok Kim:

“(…) En el s.XX el ser humano (…) no ha conseguido hacer desaparecer la pobreza y el hambre y tampoco ha evitado conflictos y guerras. Nos desesperamos por nuestra impotencia ante esta realidad. ¿Qué podemos hacer? ¿Qué puede hacer el teatro?. La trágica situación a la que hemos llegado es el fruto del dogmatismo y de la intolerancia. Pensamos que el teatro puede ser una respuesta para curar esta enfermedad”.

Terminaré, como Jeong Ok Kim con este deseo que hago extensivo a todos:

“Es necesario conservar en el espíritu la idea de que estamos en tránsito hacia un nuevo milenio y que tenemos que crear un Mundo Nuevo”.

Politikaren Planifikazioak aldaketa hau ezinbestekoa egiten zuela suposatzen dugu.

Aurtun, denbora falta dela eta, IV Haur Antzerki Kanpaina aurrera eramatea ez da posible izanen. Heldu den ikasturtean aktibitate hau berreskuratu espero dugu.

Ez dut bukatu nahi martxoaren 27-ko Munduko Antzerki Eguna berri eman gabe, halaber Eszena Zuzendari eta Antzerki Nazioarteko Institutuko Presidentea den Jeong Ok Kim-ek egun horretan bidali zuen Nazioarteko Mezuaren zati bat bildu nahi dut: “(…) XX. mendean gizakiak (…) ez ditu pobrezia eta gosea desagertarazi, ez eta gatazka edo gerla ekidin ere. Errealitate honen aurrean dugun inpotentziarengatik desesperatuta gaude. Zer egin dezakegu? Zer egin dezake antzerkiak?. Gaurko egoera tragiko hau dogmatismo eta intolerantziaren fruitua da. Uste dugu antzerkia izan daitekeela gaixotasun honen sendabidea”.

Jeong Ok Kim bezala, guztiengana zabaldu nahi dudana desio honen bitartez bukatuko dut:

“Milaurteko berri baterantza gozelaren idea kontserbatu behar dugu eta Mundu Berri bat sortu”.

Miguel Garrido, profesor del taller fin de curso 96-97 de la Escuela Navarra de Teatro

“La esencia del clown está en la ternura”

Miguel Garrido ha trabajado en el taller fin de curso durante seis semanas con un grupo de alumnos de tercero de la Escuela Navarra de Teatro. Pedagogo, dramaturgo y clown, Garrido ha centrado el Taller en la figura de Karl Valentin, actor de principios de siglo que alcanzó gran relevancia en la Alemania de los años veinte. Los alumnos pondrán en escena el montaje “El humor de Karl Valentin”, basado en textos del clown alemán, entre los días 12 y 15 de junio, a las 21.30 horas.

¿Por qué ha elegido a Karl Valentin como eje del taller fin de curso?

Karl Valentin fue muy conocido en los años veinte y antes de la Segunda Guerra Mundial. Es una persona que no es más famosa porque sufría de fobias y no podía viajar a más de treinta por hora, tenía miedo a viajar en barco y por eso rechazó ofertas de Hollywood. Era natural de Baviera y el lenguaje bávaro le marcó porque tiene un deje especial que propicia un humor particular. Trabajamos una adaptación de lo que es Valentin, ya que el Valentin en estado puro tiene una serie de connotaciones históricas que hacen que no pueda representarse tal y como era a principios de siglo. Cada alumno tiene que encontrar su Valentin, lo que tenga de clown, un clown más actoral en el que el lenguaje es fundamental.

¿Un clown, más o menos alejado de lo que es un payaso convencional?

Hay mucha controversia sobre lo qué es un clown puro y lo que es un payaso. La palabra clown se usa para definir a quien conoce dos tipos de técnicas: que domina la voz y que está formado en acrobacia, comedia dell'arte, máscaras, voz, interpretación...

Luego, el clown se acerca más a lo teatral que a lo circense.

Yo creo que sí, está más cercano al teatro. Llega un momento en el que el clown debe evolucionar, si no quiere estar toda su vida haciendo el mismo número. En cuanto uno ha trabajado teatralmente y se ha formado, a veces eso se le queda corto... Chaplin no se conformó con las caídas y las carreras de sus primeras películas. Se interesó por el sonido, la voz, la dirección. Si uno evoluciona, de pronto puede sentir que quiere utilizar la palabra. Lo mismo que los Colombaioni ya no llevan la nariz, ya no la necesitan. Así, un clown que va vestido como cualquier persona de la calle, igual se acerca más a la realidad y puede ser más crítico. Mi intención es trabajar un humor absurdo, pero no excesivo, de manera que uno se pueda reflejar en los temas.

La evolución hacia otras técnicas teatrales ¿puede provocar que llegue un momento en el que no se note que estamos ante un clown?

No, siempre hay algo, aunque hay un momento en el que el clown se puede fusionar con lo que hace un actor cómico o uno trágico. Si vamos a la revista, nos encontramos con una Lina Morgan que usa técnicas de clown. Dos características que definen al clown son la ingenuidad y la repetición y eso es lo que hace Lina Morgan. La inge-



Miguel Garrido. Director, pedagogo, dramaturgo, actor y clown. Estudió en la Escuela Superior de Essen (Alemania), donde se especializó en el lenguaje del clown. Fue profesor del Instituto de Teatro de Sevilla y es profesor en excedencia de la Escuela de Zaragoza, además de colaborar en diversos centros educativos.



nidad, como la de un niño, que es capaz de repetir algo cuarenta veces, la insistencia de una misma situación. Recordad a Charlie Rivel, que antes de tocar la guitarra, repetía insistentemente: "aquí la silla, aquí la guitarra, aquí la guitarra, aquí la silla"; se ponía a dar vueltas y luego no encontraba la silla que tenía en la mano.

¿Ingenuidad y repetición son entonces los aspectos con los que usted definiría al clown?

Sí, pero la esencia del auténtico clown es la ternura. Por encima destacaría la ternura. Los hermanos Marx también son clown, unos son más lógicos y otros menos pero en todos ellos siempre hay ternura. La ternura no es lo único pero es lo esencial. Stanislavsky dice: "El auténtico clown domina una de las formas más difíciles del arte, en la que es necesario sólo lo esencial, sin nada supérfluo. En ella, precisión, veracidad, naturalidad y belleza plástica alcanzan sus más altas cimas". Eso es verdad pero es la ternura lo que le lleva más allá. Busco que el clown tenga sentimiento, que tenga alma.

¿Falta formación en el mundo del clown?

Falta formación y falta información. A lo largo de estos años, he encontrado actores que, gracias a mi metodología, se han desbloqueado y han descubierto claves que les han servido para hacer interpretación, todo tipo de interpretación. Es decir, que estaban trabajando en unas claves de teatro realista en las que confundían un tipo de personajes con otros. De pronto han encontrado los sentimientos, una forma de expresarse.

¿Cuál es el objetivo que se plantea Miguel Garrido con sus clases?

En este taller, la palabra manda por encima de todo. Es importante trabajar la base. Un tema del que hemos hablado es que, hoy, más que nunca, hay que ser un poco antihéroe. Hay que buscar el famoso "punto cero", ese punto desde el que más bajo no se puede caer. Cuando alguien actúa y nadie se ríe, tienes que admitir que no gustas, lo que no quiere decir que no vas a gustar nunca. Hay que asumir el fracaso como una cosa normal. En ese momento hay que aguantar, aguantar. Lo mismo que en el momento en el que se olvida el texto. Ese momento es el punto cero. Hay que recuperarse rápidamente. Una de las claves es que hay que intentar provocar la carcajada pero no depender excesivamente de ella. Yo busco algo más que la carcajada: la sonrisa o momentos de poesía, de ternura, de sutileza, también patadas en el culo y cubos de agua pero que resulten convincentes, que haya verdad, que me metan dentro, que me identifique con lo que está pasando. Un dramaturgo japonés del siglo XVII decía que el arte de la interpretación está en una capa muy fina, finísima, finísima, más que un papel de fumar, que se encuentra justo entre el ser y el parecer. Justo entre el ser y el parecer está la clave de la interpretación, que haya un momento en el que casi se te ha olvidado que estás actuando.

Karl Valentin

Karl Valentin nació en Munich en 1882. En 1908 empieza a escribir en dialecto bávaro sus primeros monólogos, que interpretaba en tabernas y cervecerías. A partir de 1911 formó pareja artística con Liesl Karlstadt, con la que colaboró durante más de treinta años.

En 1913 rodó el primero de sus más de 50 cortometrajes. En los años veinte colaboró con Brecht en varios espectáculos y recibió invitaciones para trabajar en Hollywood.

Con la llegada del nazismo comienzan las dificultades para Valentin, que cae definitivamente en desgracia tras la prohibición de un cortometraje. En 1941, se le prohíbe trabajar en el cine por su "tendencia a representar la miseria". Murió el lunes de Carnaval de 1948.

"No he visto nunca a un público que se divierta tanto. ¡Cómo le gusta reír a la gente! Van andando, desde los barrios más alejados, pagan, esperan lo que haga falta, vuelven a casa a medianoche y todo únicamente para poder reír un poco. Yo también me reí mucho y, por mí, el espectáculo hubiera podido continuar hasta la mañana siguiente. Sabe Dios cuándo podremos volver a reírnos. ¡Y cuanto más grande es el cómico, cuanto más atrozmente y sin piedad consigue traducir en fórmula cómica nuestra estupidez, nuestra necia y angustiosa condición humana, tanto más hace reír!"

Hermann Hesse, a propósito del espectáculo de Karl Valentin "Los forajidos de Múnich"

Muestras fin de curso



Muestras fin de curso

- ▲ Los talleres de Iniciación a las Técnicas Teatrales concluyeron el día 29 de abril con una muestra.
- ▲ Los talleres de Juego Dramático finalizaron con una muestra en la sala de la E.N.T. el día 30 de abril.
- ▲ Los alumnos de segundo curso de Interpretación, dirigidos por la profesora Emlia Ecay, participaron en los Encuentros de Escuelas de Actores de Europa que tuvieron lugar en Versalles entre el 2 y el 6 de junio pasado.

- ▲ Del 2 al 13 de junio se exponen en los locales de la E.N.T. los materiales y fotografías de los Talleres de Teatro en la Escuela/Antzerki Tailerrak Eskolan. Los Talleres de Juego Dramático y Dramatización con marionetas se han impartido en diversos colegios públicos de Pamplona y han sido organizados y subvencionados por el Ayuntamiento de Pamplona. El horario de la exposición es de lunes a viernes de 6 a 8 de la tarde; sábados y domingos de 12 del mediodía a 2 de la tarde.



Durante el mes de junio se están desarrollando las muestras de los alumnos de Interpretación:

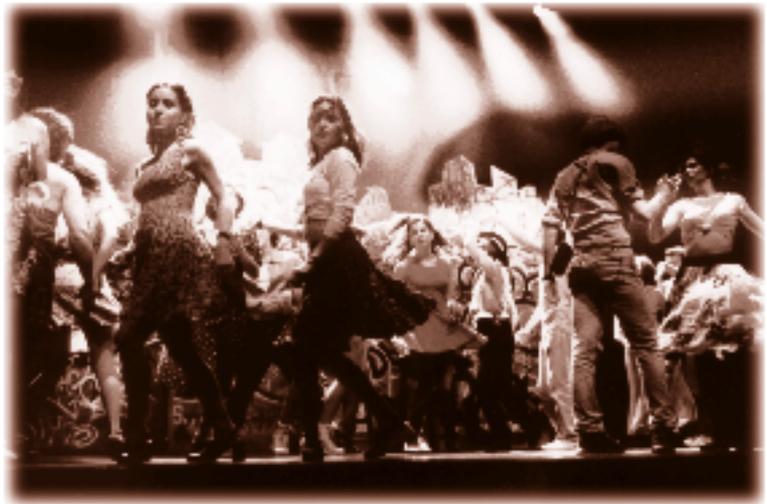
- ▲ Los días 12, 13, 14 y 15 de junio, a las 21,30 horas, los alumnos de Tercero de Interpretación pondrán en escena el trabajo realizado en el taller de clown, con el que concluyen el curso. El espectáculo lleva el título de "El humor de Karl Valentin", basado en textos del clown alemán del mismo nombre.
- ▲ **Muestras de alumnos los días 19 y 20 de junio**
Los días 19 y 20 de junio tendrán lugar las muestras de los diferentes cursos desarrollados en la Escuela.
El día 19 de junio mostrarán sus trabajos los alumnos de primero de Interpretación y Técnicas de Expresión Plástica y los alumnos de 2º del Taller de Danza Contemporánea, a partir de las 19 horas.
El día 20 tendrán lugar las muestras de Interpretación de los alumnos de segundo, también a las 19 horas.
- ▲ **Montxo Armendáriz, en la ENT**
El director de cine Montxo Armendáriz colaborará el próximo curso con la Escuela Navarra de Teatro, en una serie de actividades de carácter interno que tendrán lugar, previsiblemente, a partir de septiembre.

Aula de Teatro de la Universidad Pública de Navarra

TALLERES:

Un curso más hemos mantenido la estructura del Aula en sus dos niveles. Con los nuevos matriculados este curso, en "Iniciación a las Técnicas Teatrales", hemos hecho talleres de voz con Assumpta Bragulat, de expresión corporal con Amelia Gurucharri, teoría con Maite Pascual, juego dramático con Fuensanta Onrubia y de interpretación con Alex Ruiz Pastor y aunque la afluencia de alumnos, por diversos motivos, ha sido menor que en cursos anteriores, el día 31 de mayo, hicimos una clase abierta mostrando los trabajos que hemos ido abordando durante el curso de interpretación.

El segundo nivel o de montaje lo hemos dedicado a poner en pie la obra *Indocumentados, el otro merengue*, de José Luis Ramos Escobar que se estrenó en la Escuela Navarra de Teatro el día 14 de mayo. El día 15 de mayo se celebró una mesa redonda con el tema *Inmigración y cultura* y que contó con la presencia de José Luis Ramos Escobar, Nelly Ortiz, Mario Gabiria y Maite Pascual coordinando. Todos ellos comprometidos e implicados en el tema de la inmigración y que nos aportaron sus experiencias desde sus distintas situaciones.



temas. Al menos, el equipo que hemos trabajado en esta puesta en escena hemos profundizado y nos hemos hecho conscientes de algunas situaciones de injusticia.

SEMINARIO:

El seminario de este curso lo hemos dedicado a *La tragedia de ayer a hoy* y ha contado con la participación de destacados ponentes del mundo de la teoría como son Carlos García Gual que habló del Mito y tragedia: tradición y originalidad en el teatro griego. Ignacio Arellano *La tragedia en el teatro del Siglo de Oro español*. Dennis Rafter *La tragedia en Shakespeare: sentir y hacer sentir*. María José Ragué *Presencia de los mitos griegos en el teatro contemporáneo en España*. Joan Abellan *La ubicación de la tragedia en el espectáculo contemporáneo* y Javier Saez, que expuso su proyecto de escenografía de la ópera *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*, de B. Brecht.

PRIMER ENCUENTRO DE AULAS DE TEATRO EN LA U.P.N.A.

Está previsto, sin fechas concretas pero en torno al inicio del curso 1997/98, realizar el primer encuentro de Aulas de Teatro en la UPNA, con el objetivo de intercambiar experiencias y montajes. Hemos planteado en este primer encuentro invitar a seis Aulas de Universidades cercanas a nuestra comunidad dada la poca relación que existe entre nosotros y el incremento que están teniendo en los últimos años.

Cabe destacar que el Aula se va implantando cada vez con más rigor en la Universidad y va teniendo cada vez más apoyos. En este curso hemos contado con la ayuda, muy importante, de un becario dedicado a organizar la oficina y los archivos del Aula en el Sario. Agradecemos también el apoyo prestado tanto por el coordinador de asuntos culturales de la Universidad señor José Blasco como del Vicerrector señor Helio Robleda y también debemos mostrar nuestro agradecimiento al personal no docente que ha facilitado todos los trabajos de producción del espectáculo especialmente lo referido al taller cedido en el Sario para la realización de la escenografía.

MONTAJE:

José Luis Ramos Escobar nace en un pueblo costero del sur de Puerto Rico. Al final de la década de los 60 se une a los grupos del teatro universitario. En 1970 participa en la creación de la Compañía de Teatro Del Consejo General de Estudiantes. En 1971 se gradúa en la U.P.R. con altos honores en Drama. En la década de los 70 su actividad en varios campos del teatro como son la actuación, dirección y escritura de textos es imparable. En 1977 se traslada a Estados Unidos y en 1980, una vez conseguido el doctorado, regresa a Puerto Rico donde trabaja en diversas universidades. En la década de los 80 desarrolla una intensa labor de investigación y publicación de ensayos. En 1985 publica su primera novela *Sintigo*.

En la actualidad, es Catedrático Asociado de la Universidad de Puerto Rico, dirige el Departamento de Drama y además mantiene su actividad como autor de novelas y obras de teatro.

Indocumentados, el otro merengue, fue publicada en 1991 y había sido llevada a escena en 1989. La obra nos cuenta los problemas de un "espaldado mojada" dominicano, Gregorio Santa que llega a New York sin documentos y que, desesperado por no poder acceder ni a los peores trabajos a causa de su falta de papeles, decide, asesorado por un buen amigo, comprar la identidad de un puertorriqueño muerto en un altercado con la policía. Gregorio decide no sólo utilizar los documentos de Luis Jiménez sino suplantar su personalidad y convertirse en el personaje que inventa a partir de las historias que le cuenta la madre de Luis y con la influencia de vivir en un ambiente marginal donde la xenofobia hacia los dominicanos es muy evidente. En esta contradicción encuentra el amor en una mujer puertorriqueña a la que oculta su verdadera identidad y que le hace sentir el gran vacío de su vida y dudar si ella ama a Gregorio o a Luis lo que desencadenará el final.

La vigencia de este texto en nuestro entorno de país civilizado, europeo y solidario con otros países y culturas, nos ha estimulado para poner en escena este montaje que invita a reflexionar sobre estos

Cursos de verano

Bufones.

Del 5 al 7 de septiembre.

Horario: Día 5: de 16,30 a 20,30.

Días 6 y 7: de 10,30 a 13,30
y de 16,30 a 19,30h.

Número de horas: 16 h.

Dirigido a: Actores y estudiantes de Arte Dramático.

Lugar: Escuela Navarra de Teatro.

Matrícula: 14.000 ptas.

Inscripción: Hasta el 31 de julio.

Plazas: 15. Se seguirá un riguroso orden de inscripción.

Profesor: Eric de Von.

Director del centro de clown BONT's Adventures in Clownsart de Holanda. Imparte clases de Clown y Bufón desde hace más de 15 años en toda Europa. Dirige espectáculos de Clown y Bufón. Es Director artístico de BONT's, Escuela Internacional de Clown en Ibiza que empezará a funcionar en octubre de 1997.

Programa:

Como en todo ser humano se esconde un clown, así se encuentra un Bufón en cada uno de nosotros. El público se ríe del clown porque es ingenuo, bonachón y torpe. En cambio el Bufón se ríe del público porque es cínico e irónico, se burla de la gente normal. Los bufones llamados también farsantes, provienen directamente de las profundidades nebulosas del tiempo. Al bufón se le permite romper tabúes y plantear abusos y se le permite todo esto porque la gente normal no lo toma en serio.

Trabajaremos las técnicas necesarias para sacar ese bufón que llevamos dentro.

Material necesario:

Ropa cómoda. Todo tipo de material para deformar el cuerpo, vientres rellenos, traseros enormes, miembros reducidos y alargados.

Movimiento para Actores.

Del 1 al 5 de septiembre

Horario: de 10 a 14h.

Número de horas: 20h.

Dirigido a: Actores o Estudiantes de Arte Dramático.

Lugar: Escuela Navarra de Teatro

Matrícula: 16.000 ptas.

Inscripción: Hasta el 31 de julio.

Plazas: 15. Se seguirá un riguroso orden de inscripción.

Profesor: Josu Múgica

Estudios de danza en el Institut del teatre en Barcelona y en Mudra con Maurice Béjart, en Bruselas. De 1982 a 1992 forma parte del ballet Théâtre Lénsemble con sede en Italia y dirigido por Micha Van Hoecke.

Programa:

El objetivo del curso es llegar a sentir el cuerpo a través del movimiento y descubrir las posibilidades expresivas del cuerpo. Entender la relación movimiento-espacio. Control del empleo energético. La prosцениca etc.

Las clases se dividirán en dos partes:

- Técnica: con diversas técnicas de danza: Graham, barra al suelo, respiración, para pasar a saltos, diagonales etc. Para acercarnos a diferentes tipos de movimientos: ondulatorio, seco etc...

- Composición coreográfica: con base en la improvisación corporal y la improvisación vocal y rítmica. Según el nivel y la duración del curso se realizará una coreografía creada expresamente para ellos con música y tema a determinar a partir del trabajo.

* Habrá un descuento del 15% para aquellos cursillistas que se matriculen a más de un curso.

Talleres de Juego Dramático para niños.

Del 25 de agosto al 5 de septiembre.

Número de horas: 20 h.

Horario: de 11 a 13 (castellano) y de 17 a 19 (euskera)

Lugar: Escuela Navarra de Teatro / C.P. San Francisco

Matrícula: 8.500 ptas. (Descuento del 15% si se matriculan dos miembros de la misma familia)

Inscripción: hasta el 14 de agosto.

Plazas: máximo 18. Se formarán dos grupos según edades: de 4 a 7 y de 8 a 12.

Profesoras: Fuensanta Onrubia, Helena Amondarain, Belén Alvarez.

Profesoras tituladas. Estudios Pedagógicos y Teatrales. Experiencia como actrices y como pedagogas en el campo de dramatización. Miembros del equipo de Actividades Infantiles y Jueveniles de la Escuela Navarra de Teatro.

Programa:

Desarrollo de la creatividad, la expresividad y el lenguaje corporal y verbal a través del juego, juego dramático y dramatizaciones.



Interpretación

Del 18 al 22 de agosto.

Horario: de 9,30 a 14,30 horas.

Número de horas: 25 h.

Dirigido a: profesionales o estudiantes de Arte Dramático de los últimos cursos.

Lugar: Escuela Navarra de Teatro.

Matrícula: 20.000 ptas.

Inscripción: Hasta el 31 de julio.

Plazas: 15. Se seguirá un riguroso orden de inscripción.

Profesor: Konrad Zschiedrich.

Dramaturgo, traductor, director, actor y pedagogo. Estudios de interpretación y ciencias teatrales en Berlín y Leipzig. Actor y ayudante de dirección en el Deutsches Theater de Berlín. Director en el Berliner Ensemble.

Profesor de Dirección e Interpretación en el Instituto de Teatro de Berlín, en Alemania, Escandinavia, India, Inglaterra, España, etc.

Programa:

Se trabajará con la obra: Woyzeck, de G. Büchner (edit. Cátedra, Letras Universales).

Las clases se darán a partir del análisis de las escenas con el objeto de interpretarlas, contemplando los siguientes aspectos: el subtexto, los impulsos, las relaciones, la expresión corporal, el comportamiento, la observación.

Udako ikastaroak



Bufoiak.

Irailaren 5-etik -7-ra

Ordutegia: Irailak 5: 16,30etik 20,30era.

Irailak 6 eta 7: 10,30etik 13,30era.

Ordu kopurua: 16 ordu.

Nori zuzendua: Aktoreei edo Arte Dramatikoko ikasleei.

Non: Nafarroako Antzerki Eskolan.

Matrikula: 14.000 pzta.

Izenematea: uztailearen 31ra arte.

Ikasle kopurua: Izenematearen ordenari zuzenki jarraituko zaio.

Irakaslea: Eric de Von. Holandako BONT'S Adventures in Clownsart clown zentroaren zuzendaria da. Duela 15 ure baino gehiagotik ematen ditu eskolak Europa osoan zehar. Clown eta Bufoi ikuskizumen zuzendaria da. 1997-ko urrian martxan jarriko den Ibizako BONT'S Nazioarteko Clown Eskolako Zuzendari artistikoa da.

Programa:

Gizaki guztiengan clown bat izkutatzen da, era berean gutariko bakoitzean Bufoi bat aurkitzen da. Ikusle goa clown-ari barre egiten dio sineskorra, baldarra eta on puska delako. Bufoiak ikusle goari barre egiten dio zinikoa eta ironikoa delako ordea, jende arruntari adarra jotzen dio. Bufoiak, fartsante izenez ezagunak ere, denboraren sakontasunaren lanbrosuetatik heldu dira. Bufoiari

tabuak haustea eta neurrigabekeriak planteatzea baimentzen zaio, eta hau horrela da jende arruntak ez duelako seriotan hartzen. Denok barnean daramagun bufoia ateratzeko teknika beharrezkoak landuko ditugu.

Beharrezkoa: Arropa eroso. Gorputza desitxuratzeko klase guztiak materiala, sabel beteak, ipurdi itzelak, gorputz atal txikiagoak eta luzatuak.

Aktoreendako mugimendua.

Irailaren 1etik 5era.

Ordutegia: 10etatik 14etara.

Ordu kopurua: 20 ordu.

Nori zuzendua: Aktoreei eta Arte Dramatikoko ikasleei.

Non: Nafarroako Antzerki Eskolan.

Matrikula: 16.000 pzta.

Izenematea: uztailearen 31era arte.

Ikasle kopurua: 15. Izenematearen ordenari zuzenki jarraituko zaio.

Irakaslea: Josu Múgica. Dantza ikasketak Bartzelonako Institut del teatre-n eta Bruselaren Maurice Béjart-ekin eginak ditu. 1982-tik 1992 arte Micha Van Hoecke-k zuzendutako Théâtre L'ensemble balleteko kidea da.

Programa:

Gorputza sentitzea mugimenduaren bidez eta gorputzaren ahalbide espresiboak estalgabetzea ikastaroaren helburuak dira. Mugimendu-espazio erlazioa ulertzea. Erabilera energetikoaren kontrola. Prozenika eta abar.

Eskolak bi zatitan banatuko dira:

- Teknika: dantza teknika batzuekin: Graham, haga zolura, arnasa hartzea, jauziak, diagonalak eta abar. Mugimendu klase diferenteetara hurbilketa: ondulatorioa, bat-batekoa eta abar...

- Konposaketa koreografikoa: gorputz inprobisazioan hala nola aho eta erritmo inprobisazioan oinarrituta. Ikastaroaren mailaren eta iraupenaren arabera, bereziki ikasleendako sortutako koreografia bat egingen da lanetik abiatutako musikaz eta gaiaz.

- Ikastaro bat baino gehiagotan izena ematen duten ikasleei %15eko deskontua egingen zaie.

Haurrendako Joku Dramatikoa Lantegia.

Abuztuaren 25etatik irailaren 5era bitarte.

Ordu kopurua: 20 ordu.

Ordutegia: 11etatik 13etara (gaztekeraz) eta 17etatik 19etara (euskeraz).

Non: Nafarroako Antzerki Eskolan / San Francisco ikastetxe publikoan.

Matrikula: 8.500 pzta. (familia bereko bi pertsona matrikulatzen badira %15eko deskontua egingen zaie).

Izenematea: abuztuaren 14a arte.

Ikasle kopurua: gehienez 18. Adinen arabera bi talde eratu dira: 4 urteetatik 7 urteetara bitarte eta 8 urteetatik 12 urteetara bitarte.

Irakasleak: Fuensanta Onrubia, Helena Amondarain, Belén Alvarez.

Irakasle tituludunak. Antzerki eta Pedagogia ikasketak. Aktorea eta pedagogo esperientziadunak dramatizazio alorrean. Nafarroako Antzerki Eskolako Haurrendako eta Gazteendako Aktibitate taldeko kideak.

Programa:

Sormenaren, espresibitatearen, gorputz hizkuntzaren eta mintzamenaren garapena jokuen, joku dramatikoaren eta dramatizazioen bitartez.

Interpretazioa:

Abuztuaren 18tik 22ra.

Ordutegia: 9,30etatik 14,30etara.

Ordu kopurua: 25 ordu.

Nori zuzendua: ARTE DRAMATIKO azken kursoetako ikasleei eta profesionaleri zuzendua.

Non: Nafarroako Antzerki Eskolan.

Matrikula: 20.000 pzta.

Izenematea: Uztailearen 31ra arte.

Ikasle kopurua: 15. Izenematearen ordenari zuzenki jarraituko zaio.

Irakaslea: Konrad Zschiedrich.

Dramaturgo, itzultzaile, zuzendari, aktore eta pedagogo. Interpretazio eta antzerki zientziako ikasketak eginak ditu Berlin eta Leipzig. Deutscher Theater Berlin taldeko aktore eta zuzendaritza laguntzailea. Berliner Ensembleko zuzendaria.

Zuzendaritza eta interpretaritza irakaslea Berlingo Antzerki institutoan, Alemania, Eskandinavia, India, Ingalaterra, Espainian, etab.

Egitaraua:

G. Bücherren obra (Voycek- Catedra ed., letras universales) landuko da.

Eskolak eszenen azterketan oinarriturik ematen dira, gero interpretatzeko eta honako hauek hartuko dira kontuan: azpitestoa, barne mugimenduak, harremanak, gorputz adierazpena, jokabidea, behaketa.

VI 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 1997.

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.

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 esta puesta en escena.

El fallo del jurado, que será inapelable, se hará público antes del 15 de septiembre de 1997. 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. Así mismo, podrá declararlo desierto.

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

Haurrentzako antzerki testuen VI. 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 konpainia 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, 1997ko 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.

Epaimahaia erabakia jakinaraziko du. 1997ko irailaren 15a baino lehen, eta epaia apelaezina izanen da. Egun horretatik aitzina, saritu gabeko lanen egileek haiek itzultzeko eskatu ahalgo dute. Horretarako hila-beteko epea.

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

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.

Epaimahaia, 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.

MUJER, CINE Y TEATRO, UN ESPACIO PARA EL DEBATE

Le revista Teatro·Antzerki, de la Escuela Navarra de Teatro, dedica la parte central de su número de junio a una serie de artículos en los que expertos de diversa procedencia escriben sobre la relación existente entre el teatro y el cine. A los artículos firmados por Juan Zapater y David Martínez Atozki se unen las ponencias de Guillermo Heras y Carmen Peña defendidas en su día dentro del seminario dedicado a la mujer, el cine y el teatro. Aprovechamos la ocasión para entrevistar a María Álvarez, ex-alumna de la ENT y premio a la mejor actriz de reparto española del año.

¿Cine o teatro? Esa no es la cuestión

• JUAN ZAPATER •

Cuando de las sombras y la luz, hace de ello 102 años, se dio por inventado suficientemente el cine -durante los años precedentes, con la complicidad de la fotografía a, el zootropo, el diorama, los avances ópticos, la linterna mágica y otros esfuerzos, se había establecido el buen camino-, dos eran las referencias básicas de aquel alfabeto neófito: la realidad y la pintura.

Sabido es que sus creadores nunca pensaron que habían alumbrado un nuevo arte. Mientras los hermanos Lumiere desdénaban a su propio hijo del que pensaban que no tenía futuro alguno, a Edison sólo le preocupaba imponer altos tributos por usar la patente de su nuevo aparato. Sin saberlo, Edison, con su ambición desmesurada, provocó el éxodo hacia el sur de aquellos entusiastas filibusteros cinematográficos. Los pioneros se escapaban de Nueva York para evitar el pago de la patente y encontrar la luz necesaria para filmar aquellas primeras películas de baja sensibilidad y limitados registros. Se adentraron en el desierto y allí nacería, años después, Hollywood. Y de Hollywood nadie dudó que sí tendría futuro. Pero eso es otra historia y la que ahora nos ocupa quiere hablar de la relación entre cine y teatro.

Y a la hora de hablar del primero hay quienes sostienen, no les falta razón ni argumentos, que una cosa es el arte que concibieron y elevaron a expresiones de maestría gentes como Griffith, Eisenstein, Ince, Murnau, Stroheim, Lang, Pudovkin, Chaplin, Sennett, Keaton, Melies y tantos otros, y otra su reconversión a finales de los años 20, con la llegada del sonido incorporado a la película y lo que, a partir de ese instante, sería el cine tal y como ahora lo conocemos. En el primer caso, en la prehistoria, en los años de la creación del lenguaje cinematográfico, años de las primeras y definitivas obras maestras del género, el cine fue ante todo imagen, referencia plástica, recreación visual que limitaba con dos extremos.





Uno estribaba en la eternización de la realidad, en ese carácter casi vampírico de fijar indefinidamente los sujetos filmados y frente al que todavía hay gentes -y no sólo los nativos de países del tercer mundo- que se defienden por entender que la cámara roba algo inaprensible del interior de cada uno.

Uno de los rasgos de la naturaleza cinematográfica que se desveló desde su mismo nacimiento es que, a diferencia de la pintura, no trataba de reproducir la realidad, la capturaba y la fijaba manteniendo su movimiento hasta suplantarla en algún modo.

El otro confin viene marcado por la posibilidad de conjurar la fantasía, su capacidad de penetrar en el mundo no consciente, en los sueños, en la irrealidad. En ambos casos, el encuadre, la composición, la puesta en escena era servida por la pinacoteca de la historia, de ella se sirvieron los mejores cineastas -muchos de ellos con conocimientos pictóricos, y en ella sustentaron algunos de sus mejores y más sugerentes momentos.

En aquel cine, el teatro, cuando era convocado, lo era sólo a modo de estructura argumental, de fuente de relatos más o menos reconocibles para el gran público. Pero en ese tiempo, era obvio, el cine mudo del teatro no podía saquear su razón de ser, el verbo. Así que, durante más de tres décadas, cine y teatro convivieron sin amor ni desdén, coincidieron en no pocas ocasiones, hubo trasvase de gentes de uno al otro lado, pero era evidente que cada uno crecía y se alimentaba en su propio terreno.

Las circunstancias cambiaron drásticamente en 1927 cuando apareció El cantante de jazz y con él, los rostros gesticulantes, expresionistas, sugerentes pero eternamente mudos, comenzaron a hablar al mover los labios. Es sabido lo que aquello significó para muchas gentes. Actores y actrices afamados, queridos y respetados, cuando tuvieron que mostrar su voz, pese a la posibilidad de trucaje del mecanismo cinematográfico, evidenciaban que ellos no eran, ni podían serlo, actores del verbo. Nunca se habían subido a un escenario teatral y al acabar el cine silente, con él morirían ellos.

Lógicamente la industria cinematográfica, ya en ese momento se sabía que el cine era industria y arte, no perdió el tiempo. Había que hablar en el cine y el arte más próximo, el vivero en el que se podía meter mano era el teatro. Así que, especialmente la parte industrial del cine que era quien disponía del dinero, se dispuso a comprar al teatro. Dramaturgos, directores, intérpretes,... todo aquel capaz de obtener beneficios por su trabajo en el cine era tentado. Como un Mefistófeles nuevo rico, sedujo hasta donde pudo a Fausto y, naturalmente estoy generalizando, ahí empezó una difícil relación, pero relación permanente entre cine y teatro.

Quien recuerda Eva al desnudo recordará también la ironía con la que las gentes de la escena hablaban de Hollywood. Ciertamente, los altos costes de producción del cine y su propio origen como barraca de feria, su utilización como ocio barato por excelencia para las clases



populares y su servidumbre como vehículo de transmisión de ideología a escala masiva hacia que los contenidos más ambiciosos, comprometidos y "cultos" se refugiaron en el teatro. Incluso en años posteriores, en plena caza de brujas en Hollywood, gentes como Arthur Miller, represaliado por su inquebrantable independencia por la industria del cine, llevaba al teatro lo que Hollywood le prohibía. Y ese es también un gesto significativo de cómo el poder considera más peligroso al cine y por lo tanto ejerce mayor control. Lo que también denota que en la escena teatral, al significar unos costos sensiblemente más bajos, cabe la posibilidad de un mayor refugio para la libertad, el experimento y el compromiso.

Pese a la tormentosa relación, desde los últimos años 20, cine y teatro se aproximaron y sobre todo en un elemento común, en los intérpretes, se produjo el cúmulo de la bondad y miseria de este encuentro. Sabido es que el método de interpretación del cine no acude a los mismos recursos que el teatro. No olviden cómo Fernán Gómez elevaba a parodia sublime los viejos tics teatrales al hacer naufragar, en su intento de trabajar para el cine, al viejo cómico que representaba en su *Viaje a ninguna parte*. Creído es -aunque mucho más discutible- que los actores de cine son menos "actores" que los del teatro y en esa creencia sustentada, tal vez, en aquel paso del mudo al sonoro, suelen refugiarse algunos profesionales ignorando que, en todo caso, el problema será siempre un tema de adecuación de equilibrios, de tonos. Actores y actrices grandes que han dado muestra de su talento en ambos lenguajes los hay a cientos. Como dramaturgos y directores aunque, ciertamente, en estos casos bastante menos.

El tema trasladado a la realidad más próxima estriba más en una aparente ausencia de relaciones entre las gentes del cine y el teatro. En verdad son pocos, muy pocos, los profesionales capaces de simultáneas su trabajo en ambos campos. Como son escasísimos los proyectados de adaptar nuestro teatro al cine. Hace pocos meses se aplaudía con entusiasmo la meritosa, pero ciertamente desfallecida, adaptación de *El perro del hortelano* llevada a cabo por Pilar Miró con el texto de Lope de Vega como si aquello hubiera sido un hallazgo cuando en realidad lo contrario era un olvido. Olvido interesado porque también existe un estado de opinión entre algunos industriales del cine que sostienen que rara vez el teatro llevado al cine da dinero. Cuestión discutible y desde luego poco o nada analizada en profundidad.

El estado de la cuestión es que en este debate sobre cine y teatro abunda la falta de rigor y falta entendimiento. Pesa en exceso un puñado de muletillas sustentadas en la apariencia y el tópico y se echa de menos un análisis preciso sobre las peculiaridades de uno y otro lenguaje y sobre la posibilidad de una mayor colaboración. Hay directores de cine que huyen de los actores de teatro, como los hay que son incapaces de dirigir a los actores.

Hay actores y actrices del teatro que miran con desprecio a sus colegas del cine por su presunta incapacidad para subir a la escena. Hay sobre todo muchos prejuicios.

Recientemente, se ha celebrado una semana infantil de cine y teatro organizada por Caja Pamplona y los cines Golem y en la que trabajó un grupo de la Escuela Navarra de Teatro. Llegaron a participar en cinco días casi 7.000 niños. Una hora antes del comienzo del cine, en el hall y en el espacio circundante, los actores desplegaron una parodia sobre un día de rodaje. El ambiente era festivo. Dentro de esa algarabía que día tras día se produjo, con una participación de espectadores en peligroso aumento porque se agotaban las localidades con horas de antelación, presencié una curiosa escena. Al final de uno de esos días, una persona adulta se acercó a un grupo de niños sudorosos, exultantes y felices. Deseosa de conocer el origen de su satisfacción les preguntó -siempre hacen lo mismo algunos adultos- qué les había gustado más, el cine o el teatro. Abriendo los ojos como platos, los niños no se lo pensaron dos veces: el ambiente dijeron. Así que no me extendo más porque ahora sí que hemos llegado al fondo de la cuestión. El qué, cómo, por qué y para qué se hace cine y teatro.

Juan Zapater

El personaje femenino en el teatro español actual

• GUILLERMO HERAS •

Vicepresidente de la ADE. Director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias de 1984 a 1994, centro desde el que impulsó las diversas facetas de las artes escénicas: Teatro, Danza y Lírica. Director del Festival de Alicante dedicado a la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Procedente del teatro Independiente, se ha interesado por todos los aspectos de las artes escénicas logrando acercarnos, como director, programador, estudioso y docente, a las nuevas dramaturgias y las nuevas propuestas escénicas. Ha dirigido, entre otros, los siguientes montajes: En la soledad de los campos de algodón, de B. Marle Koltés, Como los griegos, de Steven Berkoff, El cristal del agua fría, de Rosa Montero (con música de Marisa Manchado)

Lógicamente cualquier tema de la amplitud del enunciado de este seminario nos llevaría a la necesidad de muchas horas y muchas páginas de análisis y reflexión que obviamente no pueden resolverse en una intervención puntual. Por ello, debemos intentar plantear esta sesión de trabajo como una mera aproximación a determinados vericuetos del intrincado bosque conceptual del enunciado para generar un debate posterior que, espero y deseo, sea tan polémico como debería ser la práctica teatral en cualquier sociedad en la que la dialéctica teatro / sociedad estuviera más consolidada que en el Estado Español actual.

Intentaré aproximarme al tema siempre desde mi condición de director de escena, es decir alguien fundamentalmente amante de la práctica, pero no por ello menos enamorado de la teoría. Esta promiscuidad suele arrastrar en nuestro corral de comedias no pocos conflictos, ya que para muchos el talento artístico poco tiene que ver con el estudio, la reflexión y la profundización analítica, dejándolo todo en la ilusoria idea de que basta con la intuición para resolver los grandes problemas que la escena contemporánea plantea en estos momentos. Asumo pues, que las opiniones que voy a expresar tienen una profunda carga de subjetividad y que no parten del trabajo solitario de un erudito o profesor especializado, sino de alguien que día a día se enfrenta al complejo sistema de signos que configura toda puesta en escena.

No tengo más remedio que empezar a desgranar el tema desde una premisa general que me parece condiciona todavía el desarrollo de una idea del teatro no anclada al pasado, sino desde perspectivas mucho más ligadas a los grandes avances teóricos que han recorrido

el siglo XX. Y, en especial, no debemos olvidar las grandes aportaciones que desde los años sesenta muchos estudiosos, ya sea desde disciplinas como la semiótica o los análisis audiovisuales emanados de la implantación de nuevas tecnologías, han aportado para sacar a la luz muchas zonas oscuras de la llamada Historia del Teatro. Y digo llamada tradicionalmente así cuando en realidad lo que hasta ahora





hemos tenido es una Historia de la Literatura Dramática, es decir la historia y el análisis de los textos escritos por los autores, pero de lo que carecemos realmente es de una Historia de las Artes de la Representación o del Espectáculo, es decir de todos los artistas, técnicos y profesionales que han desarrollado la práctica escénica a lo largo de los siglos en el día a día de los espacios teatrales concretos.

Para muchos críticos de diarios aún sigue prevaleciendo la idea dominante de que en el texto de un autor está ya la representación y que ésta es además la única posible. Para los artesanos cotidianos del hecho teatral esto no es más que una interpretación sesgada de la realidad, además de una cuestión imposible ya que siempre habrá tantas interpretaciones políticas, sociales, literarias y por supuesto actorales como compañías, grupos o creadores decodifiquen dicho texto en un lugar del mundo, en una sociedad determinada, bajo unos condicionantes históricos precisos y con una tradición cultural concreta.

Por eso a casi nadie se le pasaría por la cabeza que al hablar del tema del personaje tuviéramos que referirnos por obligación y exclusividad a hacer un repaso de lo que han sido los textos teatrales de los últimos tiempos en la escena española pero no a propuestas que puedan emanar de la danza contemporánea, la ópera o las propuestas surgidas del llamado "teatro de la imagen". Esto me sigue pareciendo una aberración teórica, dado que para mí tan importante es la creación de un personaje desde el material textual como de los imaginarios puramente visuales o surgidos del desarrollo del movimiento. ¿Como podemos entender si no a Pina Bausch? ¿Y el trabajo de Comediantes o La Fura dels Baus? ¿Que pensar de la construcción del personaje que proponen Kantor, Bob Wilson o Peter Sellers?, ¿Es que las marionetas no tienen un código específico?. Y en el teatro de calle ¿hay o no hay personajes?. Para mí estas preguntas tienen una fácil respuesta ya que creo que el teatro es un complejo de signos al que podemos acercarnos desde diferentes estrategias, siendo la del texto, y por tanto la utilización de la palabra, una de ellas, pero no la única ni la más importante. En los teatros orientales todo esto es mucho más claro, pero la sociedad occidental judeo-cristiana sigue prisionera de muchos mitos y tabúes que son muy difíciles de cuestionar ya que inmediatamente aparece el concepto de pecado, y por tanto su necesidad de posteriormente ser expiado.

No obstante, y declarándome un enamorado de la danza y de cualquier código teatral que provenga del mundo de las imágenes, no por ello estoy en contra del texto, sino todo lo contrario, reivindico absolutamente su necesidad y su utilización, y por ello mi sueño estético es una escena de síntesis entre palabra e imagen.

Sin embargo insistiré como premisa fundamental de todo mi trabajo en lo importante que es entender el teatro como un trabajo colectivo y, por tanto, como el concepto de puesta en escena parte de un impul-

so generador desde la dirección para luego dar paso a un proceso de integración común de todos los creadores y técnicos que forman parte del entramado escénico. Y he aquí que este concepto unido a lo anteriormente expuesto de como para mí el texto dramático es sólo uno de los elementos- aunque fundamental- del proceso de estructuración del espectáculo teatral me lleva a la convicción de que EL PERSONAJE TEATRAL no existe según los viejos cánones estéticos barajados por la Historia tradicional del teatro. Para mí es idealista pensar que en el texto escrito por un autor existe ya un personaje escénico definido. Lo que existe es una aproximación descriptiva por la didáctica o por las palabras que va desgranado a lo largo de la partitura textual, que cada lector puede reinterpretar en su cerebro de la manera que crea conveniente, pero nunca de una llamada "manera objetiva". Para mí no existe un personaje único de Hamlet, Macbeth, Harpagón, Antígona, Segismundo, Ofelia... sino la interpretación concreta, y por tanto la carnalización, la oralidad y la fisicidad concreta de los diferentes actores y actrices que a lo largo del tiempo representen ese texto propuesto por un autor en un momento preciso pero que es totalmente resituado con la lectura escénica de otro tiempo, lugar, sociedad, lengua, espacio, etc...

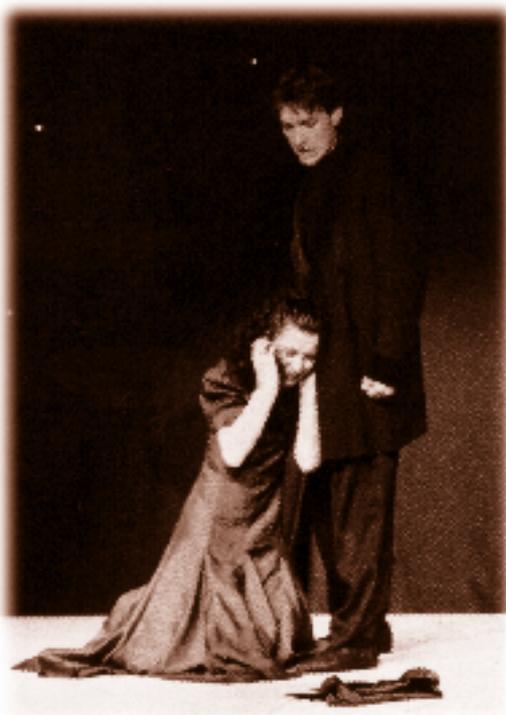
De este modo creo que sería muy útil distinguir entre el posible personaje que ha soñado un autor en el proceso de escritura de su obra y la encarnación real que luego se produce en la escena. Me parece absurdo negar esta obviedad o pensar que esto puede ser motivo de polémica entre autor y director. Es una realidad marcada por la propia vida y por tanto lo importante es que si el autor es contemporáneo y puede estar con nosotros en el proyecto de montaje- elección del reparto- y luego en el desarrollo de los ensayos lo haga para darse también cuenta de como va componiéndose un autentico personaje partiendo de algo que era una simple ficción. Reivindico pues que el texto dramático tiene su propia autonomía y por tanto de su lectura pueden surgir cuantas ideas abstractas le surjan al lector pero que luego al ser puesto en escena tendremos UNA de las infinitas posibilidades que han emanado de esa lectura.

Señala Patrice Pavis en su excelente *Diccionario del Teatro* (Paidós Comunicación): "El personaje es probablemente la noción dramática más evidente, pero en realidad presenta las mayores dificultades teóricas". Y a partir de ahí este prestigioso e interesantísimo analista desarrolla toda una serie de epígrafes en los que se extiende en reflexiones desde la concepción histórica, la dialéctica entre personaje y actor, el personaje como signo o la semántica del personaje, lo cual nos demuestra la complejidad a la hora de delimitar los múltiples pliegues del término. A través de su estudio podemos ver nítidamente como el concepto de personaje es también muy dependiente del emisor de dicho concepto. Así, no es lo mismo cómo piensa y desarrolla su estrategia en la creación el autor o el actor, el director o el estudioso crítico en el análisis, el espectador o el lector a la hora de encarar texto o representación.

Revisando el texto de una ponencia que presenté en el Festival de Teatro Clásico de Almagro de 1983 precisamente sobre el tema "El personaje y la dirección de escena" rescato alguna de las reflexiones en las que con el

paso del tiempo me he ido afirmando mucho más.

"Creo firmemente que hoy el concepto de "personaje" es una encrucijada que nos plantea más preguntas que respuestas, ya que las precisiones son difíciles de codificar plenamente. ¿Donde empieza el "personaje", en el texto escrito que deberá decir el actor o en las acciones que sugiere el autor para construir ese "personaje"? ¿Y si no existe texto prefijado como ocurría con los primitivos zanni de la



Commedia del Arte donde se improvisaba continuamente? Y las desviaciones que los diferentes gustos estéticos, modas o ideologías han ido marcando a través de la Historia? ¿Existe un "personaje" de Don Juan del Siglo de Oro, del Neoclásico, del Romanticismo o lo que existen son las lecturas que de ese "personaje" han dado sus contemporáneos? ¿Y los llamados "personajes" mitológicos podían tener la misma encarnadura en el barroco que en una puesta en escena de hoy? Sólo un parcial desvelamiento de estas cuestiones puede darse precisamente a través de la especificidad de la práctica teatral y su materialización en una puesta en escena. Cada sociedad ha tenido que dar respuestas concretas a sus contradicciones, mitos, carencias, convenciones y necesidades, de ahí que continuamente haya reiventado o más bien releído a los clásicos anteriores. Lo que no me cabe la menor duda es que en otras épocas de nuestra civilización, puede que el concepto de "personaje" pudiera estar más delimitado y, por tanto, fuera más fácil de definir, puesto que obedecía también a una forma mucho menos polisémica de entender en la actualidad el fenómeno teatral".

Desde 1983 he realizado bastantes montajes y lo único que puedo seguir aportando en la actualidad es mis convicciones en la duda. Sigo dudando positivamente de casi todo en un afán de búsqueda que me permita huir de cualquier ortodoxia o fundamentalismo ético o estético. Por ello sigo pensando que hay tantas maneras de acercarse al teatro como creadores se planteen su supervivencia en un mundo dominado por los soportes tecnológicos y por eso también la manera de conceptualizar el personaje, tanto en su aspecto de escritura literaria como de escritura escénica, dependerá del punto de partida y llegada que persigamos con la práctica escénica.

Como no me gustaría seguir divagando intentaré a partir de ahora pasar a cuestiones mucho más prácticas como son las de señalar algunas posibles consideraciones sobre el personaje femenino en la autoría teatral española de los últimos tiempos, así como las formas y maneras que personalmente propongo a la hora de acercarme a la construcción del personaje en una puesta en escena.

En el primer apartado empezaré señalando algo que tiene mucho que ver con las consideraciones que hice al principio acerca de la carencia de una verdadera Historia del Arte Dramático. Si ya planteé que se había cometido la injusticia de estructurar casi todos los discursos a partir de la línea dominante del texto dramático escrito, planteo también una discriminación clara sobre el teatro escrito por mujeres, con lo cual podríamos hablar de una triple manera de haber desobjetivado la historia del Teatro a través de una triple discriminación: la historia ha sido escrita en su mayor parte por una clase dominante, por hombres y con un fuerte pensamiento conservador. Ciertamente que poco a poco esta tendencia se está rompiendo y ya a lo largo del siglo XX tenemos ejemplos de ruptura de esas tres dominaciones. No puedo dejar de señalar la aparición reciente de un importantísimo volumen publicado por la Asociación de Directores de Escena, gracias al patrocinio del Instituto de la Mujer del Ministerio de Asuntos Sociales, que bajo el nombre de *Autoras en la*

Historia del Teatro Español, (1500-1994), recoge un impresionante catálogo del numerosísimo grupo de mujeres que desde el Barroco hasta nuestros días ha escrito teatro y, sin embargo, han sido ignoradas no sólo por la sociedad teatral de su tiempo sino también por muchos estudiosos e historiadores de siglos posteriores. De cualquier manera, y partiendo de dejar bien sentada la premisa de esta manifiesta discriminación debo decir que para mí el tema de si es posible que una mujer escriba mejor que un hombre o que describa mejor un personaje femenino, me es un tema indiferente desde el punto de vista del sexo. Para mí en literatura existen los textos con una autonomía de la condición sexual de quién los escribe y por ello en el teatro español de los últimos años se han escrito magníficos personajes literarios tanto por autores como por autoras. Otra cosa será si luego la interpretación o la dirección de esos personajes ha sido la adecuada, pues ahí pasaríamos al tema que antes planteaba de como para mí es necesario hablar también del personaje "X" en la puesta en escena concreta "Y".

En una breve reseña de las interesantes creaciones de personajes femeninos del teatro español más reciente me gustaría señalar entre otros muchos posibles los de Chusa y Elena en *Bajarse al moro* de José Luis Alonso de Santos, las Coronadas de Paco Nieva, *Jemfa Juncal* de Alfonso Sastre, la Carmela de *Ay, Carmela!* de José Sanchís Sinisterra, sin olvidar los dos fantásticos personajes femeninos de *El cerco de Leningrado* del mismo autor, los personajes femeninos de gran parte de la obra de

José Martín Recuerda (*La Trotski*, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, *Las reinas del paralelo*), la Malinche de Yo maldita india, de Jerónimo López Mozo, Ana en *Besos de lobo* de Paloma Pedrero, las múltiples recreaciones de personajes míticos en las obras de Lourdes Ortiz, las mujeres de Elsa Schneider, *Caricias* o *Después de la lluvia* de Sergi Belbel, Amparo en *Para quemar la memoria* de José Ramón Fernández, las dos Mujeres de *Matando horas* de Rodrigo García, la entrañable Paquita de Ernesto Caballero, las inquietantes propuestas emanadas de los textos de Lluïsa Cunillé y Yolanda Pallín, la Selene de Luís Miguel Hernández Cruz en *Thebas-Motel*, la Ginebra de Juan Mayorga, Olga y Ana en *La primera de la clase* de Rodolf Sirera, la Mujer de *Deso* de Josep Maria Benet i Jornet, La Madre de *La tuerta suerte* de Perico Galápago de Jorge Márquez, Merque en *Negro Seco* de Marisa Ares, Blanca y Merche en *Caballitos del diablo* de Fermín Cabal, las arriesgadas caracterizaciones casi emanadas de conceptos de "teatro-danza" de Sara Molina, las poéticas composiciones femeninas de Alvaro del Amo en *Geografía*, *Lenguas de gato* o *La emoción...* son algunas de las composiciones de ficción escénica que más me han emocionado en los montajes que he podido ver y de las lecturas que he podido realizar de esta larga nómina de autores y autoras que configuran el interesante panorama del teatro español actual. Si algo podemos deducir es la gran variedad de propuestas y formas de escribir que autores de diferentes generaciones plantean a la hora de desarrollar su particular poética. Si durante muchos años fue el realismo el referente dominante de nuestro teatro, en los últimos años se han ampliado enormemente las fronteras de los estilos y





no sólo a la hora de la práctica sobre el escenario sino también en la específica escritura de los textos dramáticos. La influencia de la fragmentación, el guión cinematográfico, el minimalismo, el video-clip, la narración contaminada de la novela, la poesía o el ensayo, los aportes de la danza y la ópera contemporánea, los seriales de televisión, el documentalismo, la asimilación de las vanguardias históricas tales como surrealismo, dadaísmo, teatro del absurdo, etc....ha ido creando una geografía literaria que sin duda ha influido en la configuración del personaje teatral, tanto femenino como masculino. El gran problema que sigue existiendo en nuestro país es el del desconocimiento de nuestros autores por la falta normalizada de estrenos, cuestión siempre muy debatida y aún no solucionada, ya que obedece a varios

factores entre los que se encuentran: la cobardía de productores públicos y privados a la hora de apostar por la dramaturgia nacional viva, la falta de atención de los medios de comunicación a esta dramaturgia, la falta de penetración en los planes de estudio escolares de los autores contemporáneos, la desidia del público dominante que siempre prefiere lo ya conocido o productos de prestigio avalados por lo clásico o lo comercial, la falta de inquietud en determinados sectores profesionales a la hora de elegir los textos que van a representar, reproduciéndose en muchos casos el "latiguillo" de que no tenemos textos interesantes en nuestro teatro, la falta de promoción en librerías de los textos publicados de teatro, la insuficiencia de análisis en la crítica de los diarios al enfrentarse a escrituras contemporáneas. Así pues no es momento de echar la culpa a nadie sino tomar todos conciencia de que en nuestra literatura teatral de hoy existen espléndidas propuestas que por consiguiente permiten indagar en la posibilidad de dar el paso siguiente hacia el montaje, y de ese modo construir personajes femeninos de enorme interés. Con esto no estoy planteando que debemos olvidar el teatro clásico o a los grandes autores de nuestro siglo, sino que es necesario ampliar el repertorio con nuevas miradas para no quedarnos siempre en Rosauras, Medeas, Desdémonas o Yermas.

Por último, y a partir del visionado en video de una parte del montaje, me gustaría plantear algunas cuestiones relacionadas con la materialización práctica que supone la traslación de un personaje planteado como pura literatura a la encarnación real del mismo sobre un escenario. Lógicamente para ello emplearé mi experiencia práctica a través de cuatro montajes que he realizado en los últimos años, dos de ellos a partir de dos textos dramáticos *Negro Seco* de Marisa Ares y *Caricias* de Sergi Belbel, una ópera *El cristal de Aguafría* con libreto de Rosa Montero y música de Marisa Manchado y una experiencia de danza, *Tórtola*, con la bailarina y coreógrafa Teresa Nieto.

¿Que tendrían de común en mi acercamiento escénico las propuestas teóricas de esos posibles personajes? Pues nuevamente debo volver al principio: mi idea de que no existe un personaje implícito en el texto o propuesta dramática (mucho menos en una operística o coreográfica), sino que éste se hace carne en función de la actriz y el montaje específico que voy a realizar. Ciertamente en todos los casos en que ha habido texto escrito he hablado, analizado y trabajado con lo autores, pero desde sus sueños, fantasmas o ilusiones de como debería ser el personaje que ellos han escrito han surgido las definitivas condiciones que plantea la resolución por parte de una actriz concreta (a veces no la deseada al cien por cien por parte del autor pues su imagen es una diferente a la del director) y que a la larga, se convierte en el verdadero cuerpo, voz e incluso, psicología de ese personaje.

Otra cuestión a tener en cuenta es cómo se construye ese personaje

partiendo del lenguaje escénico que luego se quiera emplear en la puesta. No es lo mismo un montaje pretendidamente naturalista, o al menos realista que uno expresionista. No es lo mismo partir de un texto muy codificado, que de una propuesta en la que a través de las improvisaciones de las actrices se construya el texto y por tanto, de ahí salgan paralelamente los personajes. Por supuesto no es lo mismo construir desde el puro teatro que desde la ópera, donde la cantante debe precisamente cantar muy bien y además partituras de notable dificultad y además interpretar físicamente un papel con contenidos dramáticos o cómicos. Y por supuesto la estrategia de construcción de un personaje en el mundo de la danza adquiere matices tan diferentes que van desde las escuelas del ballet tradicional de repertorio a las improvisaciones que plantea Pina Bausch, las indagaciones históricas encardinadas en el movimiento que desarrollaba Martha Graham, las composiciones repetitivas de los minimalistas o las complejidades



técnicas en el movimiento, mezcladas con la indagación de la teatralidad que plantea William Forsythe.

En estos trabajos que voy a mostrar se puede comprobar las diferentes estrategias que he seguido a la hora de definir como sería el personaje que quería mostrar partiendo siempre del respeto que me merece la propuesta textual de la que partía. En "Negro Seco" partiendo de una iconografía fuertemente cinematográfica trabajé con la actriz de una manera muy visual y tratando de que incorpora diferentes clichés de lo que podría ser un modelo de película de serie B. Dado que el montaje indagaba también en el cómic o en la música de rock, me interesaba más un trabajo que potenciara más lo externo, sin perder nunca la organicidad, que lo sicologista. En *Caricias*, sin embargo, necesité trabajar más la mirada interior, lo descarnado que propone el texto y por tanto necesitaba actrices que se implicaran más fuertemente desde la emotividad. Si hay una prueba de que el mismo personaje que existe autónomamente en el texto escrito es reinterpretado por cada director y cada actriz, baste decir que de *Caricias* he visto cuatro montajes, incluido el del autor, y en cada unos de ellos la

resolución de ese personaje se ha realizado de formas muy diferentes (aquí incluyo también edad, peso, oralidad, fisicidad, etc), condiciones objetivas de la actriz que va a representar el personaje).

En *El cristal de Aguafría*, basado en la novela *Temblor* de Rosa Montero, con una partitura de gran dificultad compuesta por Marisa Manchado, mi estrategia con la cantante Beatriz Lanza que hacía el complicadísimo papel de Aguafría fue siempre el de supeditar la construcción diaria del personaje a las necesidades líricas, es decir expresivas del canto, para no dificultar nunca su fluidez. Ciertamente en el trabajo de mesa construimos juntos un diseño general del personaje en las diferentes escenas y peripecias que iba a recorrer, pero luego tuvimos que constatar en el trabajo diario con el director de orquesta, Angel Gil Ordóñez, como era preciso acondicionar ciertas ideas y por supuesto, muchos movimientos de lo intuitivo en la teoría, al pasarlo a la puesta en escena definitiva.

Por último, en mis trabajos con coreógrafos que en los últimos años han sido muchos dada mi pasión por la danza, mi acercamiento a la construcción del personaje viene siempre delimitado por lo icónico, lo visual y por supuesto, por el desarrollo del movimiento que deba hacer la bailarina. En el caso concreto de *Tórtola*, trabajé con Teresa Nieto con la idea de hacer un homenaje a esa gran bailarina y coreógrafa de principios de siglo llamada Tórtola Valencia. Con Teresa hicimos todo un trabajo de investigación en libros y revistas sobre las fotografías que se han conservado de Tórtola, leímos sus escritos, indagamos en las músicas que utilizaba y desde ahí intentamos hacer un trabajo de reproducción de sus gestos, su vestuario, sus ademanes

e incluso, hicimos las primeras representaciones delante del Templo de Debod madrileño para exaltar el gusto que esta bailarina tenía por los ambientes exóticos.

Concluyo antes del debate, el teatro es una aventura apasionante y no tiene caminos exclusivos de transitar sus muchas dificultades. El personaje es uno de los temas más polisémicos y por tanto, más abiertos a la hora de encarar su planteamiento y sus resoluciones. Por todo ello sólo insistir en algo obsesivo, contra más tiempo llevo dedicándome a este oficio más me surgen las dudas a la hora de creer que existe una verdad estética inamovible, sino más bien territorios que vas descubriendo y que al final configuran una geografía poética plagada de accidentes propios de cualquier naturaleza no controlable. El personaje fue un concepto que parecía muy claro en el teatro del pasado, en la escena del futuro se abre a mil incógnitas e interrogantes, tantas como a las de la específica evolución del teatro.



GUILLERMO HERAS
Marzo 1996





María Álvarez, premio a la mejor actriz de reparto de la temporada

Falcesina de 33 años, María Álvarez Martínez ha recibido recientemente el premio de la Unión de Actores a la mejor actriz de reparto de la temporada por su trabajo en la obra *Yonquis y yanquis*, de José Luis Alonso de Santos, autor de obras de reconocido éxito como “Bajarse al moro”. Es el primer reconocimiento en forma de premio a una actriz que se trasladó a Madrid con un grupo de compañeros navarros hace ya 9 años para abrirse camino en este complicado mundo.



Teatro-Antzerki: ¿Cuál era tu papel en *Yonquis y yanquis*?

M.A.: Hacía el papel de “Choni”, una camarera de barra americana en la base de Torrejón de Ardoz. Era la jefa del club, una mujer dura que trata de mantener su integridad dentro de ese mundo tan duro que es la prostitución y los bajos fondos.

T-A: ¿Es el mejor papel que has interpretado hasta el momento?

M.A.: No es ni el mejor ni el peor. Todos los papeles te aportan muchas cosas, y éste me ha aportado un premio y la posibilidad de introducir cosas propias. Era un papel corto, de reparto, y yo fui la primera sorprendida al recibir el premio. Hay otros personajes a los que le tengo más cariño, como el de la criada de “La señorita Julia” o la madame de “Los seis personajes en busca de autor”, ya que eran personajes más espectaculares.

T-A: Ahora estás inmersa en la obra *Aquí necesitamos desesperadamente una terapia*, con la compañía de Teresa Merino. ¿Estás satisfecha con la marcha de la obra?

M.A.: Se trata de una comedia que aborda las relaciones entre las personas, la locura que nos invade en estos tiempos. Yo hago el papel de Carolina Vázquez, una psiquiatra por cuya consulta pasan un montón de personajes como homosexuales, la chica que busca el amor de su vida, etc. Hemos estado un mes en el Centro Cultural Galileo y ha resultado un éxito de público y de crítica. Estamos muy contentos y

ahora el objetivo es poder venderla para llevarla por otras ciudades.

T-A: ¿Va todo muy rápido o es el ritmo que te gusta?

M.A.: Creo que no voy rápido. Quizás sí que empecé un poco rápido, ya que tuve dos o tres años en que todo fue muy seguido. Ahora llevo un ritmo que me gusta, no paro y tampoco llevo un ritmo estresante. Incluso muchas veces quisiera trabajar más, pero está difícil.

T-A: Antes de llegar hasta aquí has tenido que pasar muchos años de estudio y esfuerzo.

M.A.: Empecé en 1983 en el Teatro Estable de Navarra, cuando todavía no había surgido la Escuela Navarra de Teatro. Posteriormente estuve tres años en la ENT y en 1988 vine a Madrid, donde estuve tres años en el Laboratorio de Teatro de William Layton.

T-A: Desde entonces apenas has parado de trabajar.

M.A.: Así es. Tuve suerte, ya que nada más acabar de estudiar hice unas pruebas cuando se montó *La fiesta barroca* y me cogieron para una loa de *El Teatro del Mundo*. Falló un personaje importante, me hicieron pruebas y me cogieron. De este modo conseguí meter la cabeza dentro de esta rueda. Lo difícil, como en todo, es entrar y hacerte un hueco. La primera oportunidad depende mucho de la suerte, y yo la tuve.

T-A: El teatro te exige una preparación continua.

M.A.: Sí. Compagino mi trabajo con cursillos de voz y de movimiento. Es importante seguir estudiando para seguir mejorando. Además, cada personaje te aporta algo diferente y te exige algo diferente. Según lo que te exija el personaje, tú te encargas de ir buscando aspectos donde mejorar. Por ejemplo, el papel que estoy haciendo ahora es muy clown, y lo que he hecho ha sido investigar para aprender más.

T-A: ¿Sigue siendo necesario trasladarse a Madrid para trabajar de manera estable en teatro?

M.A.: Yo ya llevo nueve años aquí y no sé muy bien cómo está el tema en Pamplona o en otras provincias. Yo me imagino que poco a poco irá cambiando, pero para vivir profesionalmente todavía es necesario venir a Madrid porque tienes más posibilidades con el cine, la publicidad y la televisión, mientras que en provincias únicamente está el teatro y eso dificulta la salida profesional de los actores.

T-A: Te fuiste a Madrid con varios compañeros navarros. ¿Qué tal os va?

M.A.: Nos va muy bien. Está Angela Elizalde, que está trabajando ahora en *El yermo de las almas*, de Valle-Inclán; Carlos Ibarra, que actúa en *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare; Arantxa Aranguren, que me ha sustituido en *Yonquis y yankis*; Jorge Munárriz y Mari Cruz Sánchez, que también están haciendo sus cosas. Pasamos alguna temporada peor que otra, pero vamos enganchando un trabajo con otro y no podemos quejarnos. Seguimos viviendo juntos para no perder los orígenes. Es muy importante, porque este mundo es muy de luces de colores, muy de farándula, y hay que tener los pies en la tierra.

T-A: ¿Has encontrado tu ideal interpretativo, algún género preferido?

M.A.: No tengo preferencias. Siempre me han puesto más en comedia, y al principio me rebelaba un poco porque me gusta mucho el drama. No tengo un género preferido. Me pasa lo que a muchos, que cuando haces drama quieres hacer comedia y viceversa.

T-A: ¿Es más difícil trabajar en teatro para una mujer que para un hombre?

M.A.: Sí, porque hay muchas actrices, más que actores, y por ese

mismo motivo todas estamos mucho más preparadas. La competencia es mayor, y la calidad también. Además, el teatro es un mundo de hombres y todos los papeles de protagonistas son más hombres, empezando por el teatro clásico y siguiendo por Shakespeare, por ejemplo. La mujer tiene casi siempre papeles secundarios. Se va abriendo camino poco a poco, pero todavía queda mucho por recorrer.

T-A: ¿Está bien valorado el trabajo de las actrices?

M.A.: Sí se valora nuestro trabajo porque tenemos un nivel muy alto y estamos muy bien preparadas. Al ser más mujeres, tenemos que estar mejor preparadas y eso está bien considerado.

T-A: ¿Cuáles son tus objetivos a medio y largo plazo?

M.A.: El objetivo más cercano que tengo es mover la función que hemos representado hasta ahora en Madrid para sacarle el mayor partido posible, ya que se trata de un trabajo del que estoy muy satisfecha. Más a largo plazo mi objetivo es seguir trabajando. No soy una persona que tenga grandes horizontes, me fijo más en el día a día.

T-A: ¿Cuándo podremos verte actuando de nuevo en los escenarios navarros?

M.A.: Me gustaría ir a Navarra con esta obra si se animan por allí a contratarla. Estaría bien porque es una obra en la que el público se divierte mucho, que es lo que hace falta.





La representación de lo diferente: mujer y personajes femeninos en el cine español

• CARMEN PEÑA •

Carmen Peña es profesora titular de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza y directora de la sección de cine e imagen del Instituto de Estudios Turolenses, donde coordina la colección de publicaciones "Luis Buñuel".

Aparte de sus trabajos sobre distintos autores literarios (Cervantes, Juan Gil-Albert, Alfonso Costafreda), se ha especializado en el estudio de las relaciones entre el cine y la literatura y es autora de varios artículos sobre el tema y del libro "Literatura y cine: una aproximación comparativa" (Cátedra, 1992)

Soy tu padre y tu marido.
Y hago de uno o de otro según me conviene
Tristana, Luis Buñuel

El tema propuesto en este Seminario, *El personaje femenino en el cine y el teatro español actual*, introduce una categoría que invita a la reflexión. ¿Qué significa tratar el personaje femenino en singular, como una entidad abstracta y unívoca? Si nuestro punto de referencia es sólo una biología diferenciada (o la presencia física de la actriz-mujer), ¿no tendríamos derecho a suponer la existencia de un conjunto de personajes poco homogéneo o, al menos, irreductible a otras convenciones, tipos y roles que no fueran los contruidos por ciertos géneros artísticos? ¿Qué ocurre entonces con lo "femenino"? ¿Es ya en sí mismo una especie de rol que se superpone o condiciona cualquier otro? ¿Define una identidad natural y fija (sexo: biología: atributos psíquicos: comportamiento) que prevalece, salvo en las mercancías defectuosas, sobre las diferencias individuales? ¿O nos remite, más bien, a esa construcción socio-cultural que tiene su punto de apoyo en una diferencia metafísica -y jerárquica- entre lo masculino y lo femenino y en un reparto de "papeles sexuales" donde lo femenino ha venido siendo inscrito en los márgenes de la cultura (la naturaleza, glorificada o denigrada; la reproducción como opuesta a la producción; la pri-

vacidad familiar frente al espacio social), fuera del orden simbólico (el "Otro" del hombre; cuerpo y sede del placer sexual, misterio inexplicable) o ausente de la producción discursiva (la mujer como "aquello de lo que se habla" pero sin voz propia)? ¿Por qué, en fin, reflexionar sobre el personaje masculino parecería una tarea inútil, no sólo por la diversidad de representaciones, sino porque éstas ya se supone que hablan en nombre de la "Humanidad"?³

Plantearse estos problemas no es algo irrelevante cuando nos aproximamos a las creaciones artísticas o a los personajes de ficción. Es cierto que sería absurdo exigir que el arte nos ofreciera "reflejos fieles" de la realidad, pero también resultaría ingenuo concebirlo como algo "universal y potencialmente andrógino"; libre de las determinaciones ideológicas que aparte de privilegiar ciertas imágenes de la "Mujer" (a través de "sus" personajes) también han establecido, naturalizándolo, el lugar que le corresponde en el espacio de la representación e, incluso, aunque este dominio es más difícil de explorar, en el de la recepción, esto es, como lectora y espectadora. En lo que se refiere al cine, consideremos por ejemplo este revelador testimonio, recogido por Noel Burch en su obra *El tragaluz del infinito*, donde un cronista norteamericano expone hacia 1910 un ideario que habría de tener enorme peso en la institución cinematográfica o al menos en sus producciones dominantes:

1 Un rol (de roles) tan pobre que incluso puede acabar resultando "molesto": "los guionistas -declara Syney Pollack en 1980- tienen por costumbre decir que los personajes femeninos suelen ser inoportunos, y a menudo es cierto porque están precisamente ahí para "el sexo y el amorío" y que no pertenecen realmente a la espina dorsal del film, citado por Michel Chion. *El guión cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 102.

2 Cf. Julia Kristeva. "Women's time", *Signs*, 7, 1981, pp. 32-34; Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Saltrés, 1982; Teresa de Lauretis, *Alicia y yo no. Feminismo Semiótica*, Cine, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 55-42.

3 Como observa Jané Flax, en un sistema social donde las relaciones de género son también de dominio, este dominio (masculino) se enmascara de muchos modos, "entre los que se incluye definir a las mujeres como un "interrogante" o el "sexo" o el "otro" y a los hombres como el universal o al menos "el ser de la especie" sin género (...) Muy rara vez ha habido investigadores masculinos que estudiaran de forma consciente la "psicología de los hombres" o la historia de los "hombres", o que hayan considerado la posibilidad de que lo que sienten los hombres sobre las mujeres y su propia identidad de género pueda afectar cualquier aspecto de su pensamiento y actuación en el mundo (...) Se deja a las mujeres la responsabilidad de pensar sobre el género, pero, porque lo hacemos, ese trabajo se devolva o segrega de la "corriente principal" de la vida intelectual", *Psicoanálisis y feminismo*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 81-82.

“Apenas nos entretiene contemplar la imagen de un hombre. Si sólo es agradable de ver, lo normal será que resulte poco viril. Si está provisto de fuerza de carácter, en general se deberá a que no es muy hermoso. Para todo aquello que embellece la vida nos volvemos a la mujer, y puesto que el interés que tiene el cinematógrafo es de esencia visual, este interés se concentra naturalmente en la heroína de la historia. Para convenir al papel debe estar hecha para el amor. Ciertamente hay que tener en cuenta las exigencias del papel y un buen gusto en materia de vestuario, pero, cuando ella embelesa la mirada, cuando enloquece los sentidos de los hombres más sensatos por medio de una panoplia de potentes atributos femeninos, entonces *habremos ganado la partida*, puesto que encarnará a la criatura ideal de todas nuestras penas del corazón, de todos nuestros sueños”⁴.

Tal vez sonriamos ante una exhibición tan explícita de los presupuestos ideológicos desde los que ese sujeto-nosotros que habla en el texto (masculino, heterosexual, amante de la belleza, que sabe qué es “lo normal” o dónde reside el interés del cine) se propone ganar la partida de convertir el cinematógrafo en un espectáculo rentable y adecuado al “buen gusto” burgués, entendiendo por tal, *naturalmente*, el gusto de los hombres, viriles, sensatos, dados a la ensoñación, a las penas y al *voyeurismo*. Lo significativo, en cualquier caso, es que, por un lado, el objeto-mujer aparece como la mercancía valiosa que dará el triunfo en ese juego (¿entre hombres?)⁵. Por otro lado, y ya dentro

de la representación, a la bella heroína de potentes atributos se le asignan dos funciones sólo en apariencia paradójicas. Un lugar muy débil o casi inexistente en la estructura narrativa (no mueve la acción sino que “está hecha para el amor”) y un papel trascendental como imagen-espectáculo, encarnación de fantasías y objeto de goce para una mirada cuyo propietario parece ser el espectador masculino⁶.

Estas dos funciones, que por fortuna no siempre resultarán tan radicalmente asimétricas, permiten subrayar el hecho de que cualquier análisis de los personajes (masculinos y femeninos) en el cine de ficción narrativa debe tener muy en cuenta dos órdenes de problemas en los que quisiera detenerme: 1) cómo se articulan dichos personajes dentro de la estructura argumental del film (que puede ya diseñarse en el guión o preexistir en un texto literario adaptado), y 2) cómo son configurados en el plano de la representación, a través de una puesta en escena que incluye elementos compartidos con el espectáculo teatral (decorados, vestuario, iluminación, maquillaje, movimiento de los actores..) pero también otros aspectos “específicamente cinematográficos” que se refieren tanto al trabajo de la cámara y del montaje (escala y tamaño de los planos, angulaciones, movimientos de cámara, juego de miradas..) como a las condiciones *voyeuristas* en las que se produce la recepción filmica.



Como “existente” en un mundo ficcional postulado por el texto y como elemento de una estructura narrativa, el personaje cinematográfico puede ser abordado indudablemente con instrumentos de análisis muy similares a los que se aplican a la novela o a la expresión teatral. Me refiero, claro está, a esa triple distinción entre *funciones, roles y carácter* y a la importancia de contemplar cómo son definidos los personajes femeninos en cuanto componentes de “una estructura dinámica. la trama, a partir de uno o varios atributos, de una determinada posición en el sistema interaccional y de una función específica requerida por la acción dramática”⁷. Desde esta perspectiva, un estudio de los papeles actanciales y actoriales puede sacar a la luz los frecuentes desajustes que se producen en muchos filmes entre un aparente protagonismo de las mujeres (visual o discursivo) y el sujeto en torno a cuyo deseo se mueve realmente la acción. Pienso, por ejemplo, en ese conjunto de figuras femeninas que en *Belle Époque*, de Fernando Trueba, funcionan sólo como *mediaciones* -objetos de experimentación sexual en un paraíso de inocencia- en el trayecto del adolescente masculino hacia su madurez (que, en una comedia convencional, implica además matrimonio). O pienso, remitiéndonos a un género bien distinto, como, en lo que se refiere a la acción épica, apenas existen diferencias entre los westerns *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1945) y *Caravana de mujeres* (*Westward the women*, William Wellman, 1951). En ambos casos, un donante (que podemos identificar con la construcción del estado norteamericano) encomienda a un sujeto (los personajes interpretados por John Wayne y Robert Taylor) la misión de trasladar un objeto/mercancía, -vacas en el primer caso; mujeres, en el otro- hasta un lugar lejano

⁴ Citado por Noel Burch, *El tragaluz infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra, 19875 p. 13g.

⁵ La nula referencia en el texto a las mujeres (sujetos de deseos y espectadoras) acentúa la función mercantil que se les concede, bien estudiada por Luce Irigaray en otros dominios. “Las mercancías no piensan ni hablan -añade, a su vez, Giulia Colaizzi- (salvo un “dialecto”); sólo circulan; así las mujeres circulan entre los hombres cargadas de un valor metafísico. En efecto, su valor no reside en ellas, no es una cualidad propia de sus cuerpos sino el resultado de una abstracción, un proceso de especulación (riza) ción en el hecho de ser “un mas o un menos de cualidad”, Giulia Colaizzi (ed.). *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 18.

⁶ Para un análisis más detallado de esta cuestión, sobre la que después volveré, cf. Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”. *Eutopías* vol. 1. 1988. p. 11.

⁷ José Sanchís Sinisterra. “Personaje y acción dramática”, Luciano García de Lorenzo (coord.) *El personaje dramático*. Madrid. Taurus, 1985. p. 106.



(Missouri/un poblado del oeste) donde se necesita ya sea carne, ya sean mujeres, para beneficio, obviamente, de la Comunidad⁸. Naturalmente, en la mayoría de los textos que presentan una estructura dramática compleja, un actor-personaje no sólo puede desempeñar diversos papeles actanciales, sino funcionar como sujeto de diferentes búsquedas que acaso resulten complementarias (es la situación del héroe activo-masculino en casi todos los géneros del cine clásico, para quien la resolución del enigma lleva aparejada como recompensa la obtención de la mujer), o que pueden resultar incompatibles dentro del sistema de valores estipulado por el texto. Esto último es lo que ocurre, por ejemplo, en el film de Miguel Picazo *La Tía Tula* (1963), donde los dos deseos de Tula -permanecer

soltera y cuidar a sus sobrinos- se resuelven en la trama como excluyentes, y cargados de unas connotaciones axiológicas (negativo/positivo) que invierten, como veremos, la función y el valor que se otorga al personaje en la novela homónima de Unamuno. Desde los años 70, son numerosos los estudios que abordan la evolución de los roles y estereotipos recurrentes de las figuras femeninas dentro del sistema del cine clásico de Hollywood (y sus satélites), muy marcado por la política de los géneros (western, melodrama, film de gangsters de terror, comedia...) y por la institución del star-system. De todos modos, junto al análisis del papel muy secundario que desempeñan las mujeres en el western -con excepciones de interés como *Jonny Guitar* (Nicholas Ray, 1953) o el western melodramático *Duelo al sol* (King Vidor, 1946)⁹- o junto a la perpetuación del arquetipo de la Ondina a través de la mujer-araña y fatal en el cine negro -esa figura con ambiciones y opuesta a la "mujer redentora"; definida por una hipersexualidad que se presenta como deseable, pero peligrosa para el hombre, al que puede llevar a la destrucción¹⁰-, creo que tiene especial interés considerar aquellos filmes donde, como observa Annette Kuhn, "la estructura-mujer" es el motor del relato, el "problema femenino" que pone en marcha la acción y que dejara resolverse devolviendo a la mujer a "su lugar" para que se restaure el orden en el mundo:

En el cine clásico de Hollywood -añade Kuhn- esta recuperación se manifiesta temáticamente en un número limitado de modos: para conseguir la vuelta de la mujer al orden familiar, puede enamorarse, "atrapar a su hombre", casarse o aceptar cualquier otro papel femenino "normativo". Si no ocurre así, es posible que sea castigada por su transgresión narrativa y social con la exclusión, la marginalidad legal o incluso la muerte¹¹.

Desde esta perspectiva, quisiera detenerme en dos películas españolas -*La Tía Tula*, de Miguel Picazo, 1964 y *Remando al viento*, de Gonzalo Suárez (1988)- pertenecientes a periodos y ámbitos genéricos distintos (aunque ambas puedan considerarse "filmes de autor") pero en



las que el "problema femenino" adquiere especial relevancia y puede poner de manifiesto, según sea nuestra lectura, las contradicciones que encierra el esfuerzo por mantener a las mujeres en "su lugar". Como recreación actualizada de la novela escrita por Unamuno en 1921, *La Tía Tula*, de Picazo va a desprenderse en principio de todo el componente simbólico-metafísico que el escritor vasco habla concedido al personaje de Gertrudis/Tula a fin de ilustrar con sus acciones y actitudes el concepto de *sororidad* (equivalente al de fraternidad); imagen esencialista e intrahistórica donde las haya -aunque bastante nueva- que descubre en la figura de las hermanas y tías, en las madres espirituales el fundamento de la organización civil y

doméstica¹². La novela, que no sólo narra un largo trayecto vital de Tula sino su muerte y la prolongación de su espíritu en Manolita, construye también un personaje bastante complejo. En él confluyen, como depósito de atributos, un marcado deseo de independencia y el temor a los hombres (que no sean niños o considerados como hijos); el amor hacia su cuñado Ramiro y el orgullo de no querer ser la "segunda", así como un elevado concepto de la rectitud; la fortaleza y las reflexiones continuas sobre la orfandad social y religiosa de las mujeres ("Huérfana también murió Eva...", pensaba Gertrudis. Y luego: "No; tuvo a Dios de padre! ¿Y madre? Eva no conoció madre... ¡Así se explica el pecado original?... Eva murió huérfana de humanidad!" (p. 103).

No puedo detenerme en todos los elementos que el film conserva, suprime o transforma respecto a la novela. Baste decir que trata una línea más "realista", situando la acción en una ciudad de provincias de la España de los años 60 y centrándose en el conflicto que surge cuando, tras la muerte de Rosa, Tula acoge en su casa a Ramiro y a sus dos sobrinos. El contacto diario y las negativas de Tula a convertirse en la esposa de su cuñado (que intentará forzarla en una dramática secuencia) "provocan" las relaciones de este con una chiquilla a la que deja embarazada y con la que tiene que casarse en contra de la voluntad de ambos y para mayor desdicha de Tula que quedará sola en la estación despidiendo a sus sobrinos y al nuevo matrimonio. Lo difícil -y, por eso mismo, interesante- es determinar qué o quién genera el conflicto, la desgracia de todos y la propia soledad de Tula. Es el "problema femenino" al que antes aludíamos? El crítico Casimiro Torreiro -y no será el único- parece tener las ideas bastante claras en este aspecto: "narrado con un tratamiento férreamente realista -escribe-, el film retrata con frío distanciamiento crítico, pero con notable rigor, la historia de una solterona, la Tula del título, sus frustraciones personales y sexuales, su soledad y la tediosa vida cotidiana de la provincia"¹³. El revelador inconveniente de esta lectura es que se ajusta más al personaje masculino que al femenino. Ni la Tula caracterizada en el film puede considerarse una solterona en el sentido habitual y masculino del término -aparte de sus "pretendientes",

⁸ Como las mujeres no son vacas, tienen un papel más individualizado, activo, incluso heroico. Lo importante es que estas hembras marginadas en la sociedad civilizada interiorizan unánimemente la función que se les asigna: el emparejamiento con los colonos. En ningún momento se insinúa que puedan contribuir al desarrollo del Estado por sí mismas, con su trabajo, fuera del destino sexual-reproductor.

⁹ Aunque en el film de N. Ray, la fortaleza de los personajes femeninos -Vienna y Emma- adquiere las dimensiones de las heroínas de la tragedia griega, hay que notar que cuando Vienna es rescatada de la horca por Johnny (única intervención activa del personaje masculino) aparece por primera y única vez con un vestido de mujer (deslumbrante), es decir, femineizada. En cuanto a la resolución de la crisis de identidad sexual de la heroína en *Duelo al sol*, cf. Laura Mulvey, "Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946), *Visual and Others Pleasures*, Indiana University Press, 1989, pp. 29-38.

¹⁰ Cf. la síntesis de algunos trabajos de Claire Johnston, Jane Place, Giulia Colaizzi. Ann Kaplan o Anne-Marie Picard recogidos en Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico* Madrid, Cátedra, 1991, pp. 252-285. Otras investigaciones ya clásicas son las de Molly Haskell, *From Reverence to Rape. The treatment of women in the movies*, Londres. New English Library, 1975; Claire Johnston (ed.), *Notes of Women's Cinema*, Londres, Society for Education in Film and Television, 1973; Louise Carriere (ed.), *Femme et Cinéma québécois*, Québec, Boreal Express, 1983. Una amplia bibliografía puede encontrarse en el estudio de Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid. Cátedra, 1991.

¹¹ Cit., pp. 42-56.

¹² La metáfora de la colmena sirve a Unamuno para ilustrar este concepto: son las abejas obreras. las "tías", quienes transmiten la tradición abeja/familiar, y no los zánganos (hombres) o las abejas reinas que sólo ponen los huevos (las madres físicas). Vid. el prólogo a *La Tía Tula*, Madrid, Austral, 1959, pp. 14-16.

¹³ A.A.V.V., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 314.



dote, acabamos entendiendo mejor en que consiste la “culpa/problema” de Tula o, si se quiere, cuáles son las exigencias de la sociedad patriarcal en la que esta inmersa. No basta con desempeñar funciones de madre o atender al cuidado de una familia. La condición de la mujer -todavía joven y deseable- es también la de su natural disponibilidad en el mercado sexual y reproductivo, la de funcionar como ‘el remedio’ (“;Yo no soy remedio de nadie!” dice Tula al confesor)¹⁵ para satisfacción de los naturales deseos sexuales del hombre. Así lo piensa Ramiro (que, a diferencia del personaje de la novela, no se declara enamorado de Tula), el antiguo pretendiente de la protagonista o la institución eclesiástica, toda vez que el cuñado se ha comportado “correctamente” al pedirle matrimonio. Si no cabe en esta estructura ideológica ninguna posibilidad para la convivencia y para que triunfe el deseo de Tula de ocuparse de unos sobrinos que su negativa devuelve al otro-propietario, no menos interesante resulta comprobar hasta qué punto la imagen de la mujer armada que había popularizado Cifesa en toda una serie de films históricos (*Locura de amor*, 1948; *Agustina de Aragón*, 1950) era en verdad un símbolo de la Patria¹⁶. Cuando la actriz Aurora Bautista, que interpretó algunos de estos papeles, descienda de las lejanías y alturas de la gran historia para encarnar el personaje de la “tía” en un relato situado en los años 60, su independencia y poder iban a sufrir un duro golpe.



¿Que relación puede tener con estas cuestiones un film como *Remando al viento*? Desde unas coordenadas muy distintas, la película de Gonzalo Suárez nos sitúa ante el “problema” de la mujer-escritora, capaz de crear un texto y de inventar -no de encarnar- nada menos que una figura que acabará adquiriendo una dimensión mítica: el nuevo Prometeo concebido por Mary Godwin Wollstonecraft. (Mary Shelley) en su novela *Frankenstein* (1918). Ante esta situación, el film de Suárez construye su propio argumento estableciendo conexiones muy sutiles (¿quizá también perversas?) entre un mundo ficticio histórico (al que pertenecen el matrimonio Shelley, Lord Byron o Polidori) y un mundo ficticio novelesco (la acción destructiva del monstruo de Frankenstein). De esta forma, si en la novela es el profesor Frankenstein quien relata retrospectivamente cómo engendró a la terrible criatura a la que sigue buscando entre los hielos del Polo Norte, en el film será a Mary a la que veamos escribiendo en circunstancias similares, mientras su voz en off inicia la rememoración de los días felices con Percy Shelley, la amistad que compartieron con Lord Byron y Polidori, sus entretenimientos, la propuesta de contarse “historias de terror”... En fin. toda la alegría de vivir -con intensidad romántica- que les embargaba, justo hasta el momento en que ella coge literalmente la pluma para “dar vida” a su historia/Criatura. Entonces se inician los naufragios y las sucesivas muertes de su hijo William, de Polidori, Shelley, Byron, Allegra... Aunque todos estos acontecimientos parezcan emanar del relato de Mary, los desajustes entre ese foco enunciativo y lo que las imágenes del film muestran son tan marcados que acaban suplantando su lugar como centro del saber narrativo.¹⁷ Son muchas las escenas en las que Mary no está presente. Conoceremos, a diferencia de todos los personajes, cual es la terrible e inconfesable visión que Percy Shelley tiene cuando dirige su anteojo hacia el jardín vacío (el rostro deformado de Mary). Ni siquiera,

manifiesta, como en la novela, un claro deseo de no casarse (no ser “el remedio de nadie”), ni lleva tampoco una vida tediosa (como le ocurre a Ramiro) ni cabe hablar de frustración sexual, sino, en todo caso, de una sexualidad reprimida o sublimada puesta de manifiesto en algunas escenas del film (así, cuando Tula se lava las manos después de que Ramiro las haya acariciado con su rostro) o mediante una cuidada planificación que, cargando de significado las dificultades de la convivencia sólo espacial entre el hombre y la mujer, confronta y divide continuamente los lugares que ocupan Tula y Ramiro dentro de cada habitación de la casa, al tiempo que insiste en las alianzas Tula-sobrino/Ramiro-hijo.

Entre las diversas excelencias de este film creo que se encuentra la de admitir diversas lecturas, constituyendo a la vez uno de los pocos ejemplos del cine español del periodo franquista donde nos encontramos con una figura femenina “problemática”, que se aparta mínimamente de la norma social (sin ser heroína histórica, sin pertenecer al mundo del espectáculo o a la categoría de las “perdidas”)¹⁴. Podemos interpretar su rechazo a Ramiro como indicio de represión (el miedo al hombre) como voluntad de permanecer soltera o como ambas cosas a la vez. Lo que el desenlace del film pone de manifiesto en cualquier caso es que tal negativa, generadora además de otras desdichas, no es tolerable ni puede quedar impune. Y Tula pagará su ‘culpa’ con la marginación o la soledad. viéndose privada del cuidado de sus sobrinos (lo que no ocurre. en cambio. en la novela). Es más, al mantenerse en el film muchos de los rasgos de firmeza, dignidad y anticonvencionalismo que le atribuye Unamuno, al igual que algunos episodios memorables como el de la confesión con el sacer-

14 Existen sin duda otras películas de indudable interés como *Nada* (Edgar Neville, 1947). basada en la novela homónima de Carmen Laforet (1945) o *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), inspirada en *La señorita de Trévez*, de Carlos Arniches. No obstante, si la primera tiene reminiscencias del género “gótico” y gira en torno a los odios entre hermanos o las heridas de la guerra civil, la segunda describe con sensibilidad la situación de la mujer-víctima-soltera, aunque su centro de atención sigue siendo masculino: una dura crítica de las malas acciones de los “inútiles” desocupados.

15 Amelia Valcárcel, retomando la idea de dignidad formulada por Victoria Camps, como algo que supera al concepto de igualdad y que compromete a todo lo humano, escribe “Me parece que el lenguaje de la dignidad es el lenguaje negativo de la libertad, es decir, la libertad negativa. No es por cierto la libertad asertiva para hacer “a”, “b” o “c”. Es la libertad para no “a”, “b” o “c”. Mediante el lenguaje y la apelación a la dignidad yo reclamo mi libertad para no “algo”, no para hacer algo. Puesto que yo soy una voluntad operante, debo reclamar a veces mi libertad para no hacer algo, y que, sin embargo, tal negativa me sea aceptada sin riesgos”, *La política de las mujeres*, Madrid, Cátedra, 1997, p.64.

16 Vid. la lectura que hace Félix Fanés de esos personajes de esos personajes de “mujeres fuertes, posesivas, dominantes, pastadas con el barro de la decisión de una Lady Macbeth”. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, pp. 180-181.

17 Sobre las fundamentales diferencias en el cine entre enunciativo verbal y enunciativo audiovisual (un personaje empieza a contar con palabras una historia que se “traduce” en imagen, música, ruidos, diálogos), vid. André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 47-85. Puesto que el film no tiene marcas enunciativas (deicticos y anafóricos) semejantes a las verbales (“Yo”, “ahora”, “mi”, “él”), el espectador tiende a olvidar fácilmente la existencia de un yo-narrador o a atribuirle convencionalmente todo lo dicho por el film sin reparar en el control de otro enunciativo que trasciende muchas veces la perspectiva del personaje.



como narradora verbal, tiene la última palabra en el cierre del film, ya que se concede a la Criatura ("Mary, ya nunca más remaremos juntos en el lago"). Por otra parte, hasta los críticos menos atentos a las cuestiones que aquí nos ocupan han advertido que la película atiende fundamentalmente a "la amistad viril de Byron y Shelley", que los personajes femeninos "aparecen dibujados con firmeza menor y que el trayecto de Mary es una toma de conciencia de su culpabilidad cuando intuye que lo imaginado (el monstruo) cobra vida propia y actúa sobre su entorno, destruyendo "todos sus seres queridos" que morirán "dejándola en una terrible soledad"¹⁸.

¿Qué ha ocurrido para que lleguemos de nuevo al "pecado", a la "culpa", al "problema"? El problema es, como indicaba antes, la escritura en menos de mujer. Pese a que las conexiones entre ficción y realidad son un auténtico leitmotiv en el universo de Gonzalo Suárez, el film pone mucho cuidado en minimizar la imagen de Mary como productora de un discurso, de un relato de ficción. Esta posibilidad mediadora del lenguaje se le niega desde la primera imagen cuando la vemos inclinada sobre el papel, moviendo velozmente una pluma que no deja huellas. Mary no solo sustituye, para sosiego masculino, al profesor Frankenstein, siendo responsable "directa" de la criatura maligna, sino que, a fin de cuentas (¿cómo no lo dábamos por hecho?), esa criatura es ella misma. Su cara se superpone sobre la del monstruo en un plano del film y las palabras puestas en su boca lo aseguran:

"Ahora ya sé de qué materia está hecha mi criatura. Y también conozco el espíritu que la mueve. Soy yo. Siempre he sido yo. Desde que, al nacer, maté a mi madre. Mucho antes que el se desprendiera de mi y echara a andar". En fin, ¿Que hay detrás de esta pobre Mary Shelley que

acaba vagando por un paisaje helado, que debe callar al final del film y que "mata" con su imaginación premonitrice -con su engendro- no solo a su propio hijo sino a poetas tan excelsos como Percy Shelley y Lord Byron?¹⁹ Sin duda, el mas celebre de los mitos misóginos de la tradición occidental, el de Pandora, que con su doblez y su curiosidad provoca la desgracia del género humano. Así tiene que provocar la el atrevimiento de Mary al abrir la caja de la imaginación creadora que, como patrimonio de los hombres, es letal e incontrolable en otras manos, en las "otras".

Los comentarios precedentes han atendido sobre todo a ciertas funciones e "imágenes" de la mujer-personajes de acuerdo con su articulación en la estructura narrativa. Pero no podemos olvidarnos de

nuestra "bella heroína de potentes atributos" quien, como imagen-exhibida en la representación, estaba destinada a enloquecer los sentidos (la mirada) de los hombres sensatos. Tampoco podemos olvidar que la categoría llamada personaje no es independiente ni del sistema de expresión que la construye ni de las estrategias discursivas que van transmitiendo al lector o espectador una serie de informaciones discontinuas que este deberá memorizar, actualizar y reconstruir en el proceso de la recepción. En este sentido, y a diferencia de los personales novelescos, es indudable que el cine y el teatro implican su materialización en el cuerpo muy concreto del actor. Ahora bien, cuando Peter Brook afirma que la esencia del teatro no es ni la palabra, ni la maquinaria, el decorado o los trajes, sino ese espacio vacío donde va a producirse el encuentro entre el actor y el público²⁰, su hermosa caracterización esta marcando unas sustanciales diferencias respecto al medio filmico. La presencia "real" del cuerpo del actor en el teatro, la simultaneidad fenomenológica del espectáculo que se exhibe abiertamente en un presente compartido con el espectador son sustituidas en el cine "por una paradójica ausencia: unas sombras fotográficas inmóviles proyectadas intermitentemente sobre una pantalla. Los personajes, el decorado han estado allí, pero ya no están sino como sombras y fantasmas fijados sobre los que no se puede influir."²¹ La naturaleza del significante filmico, que C. Metz acertó a definir como *significante imaginario* (realidad de la percepción/ausencia de lo percibido), se caracteriza muy bien en ese comienzo de *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, J. Von Sternberg, 1930) donde vemos cómo una anciana limpia los cristales de un escaparate en el que figura un cartel de Lola-Lola (Marlene Dietrich), anunciando su actuación en el cabaret. Cuando la anciana echa un cubo de agua jabonosa contra el cristal, la espuma cae por encima de la imagen de Lola sin mojarla... porque la foto esta al otro lado del cristal y no pegada al exterior:

Se trata -dirá Frank McConnell- de una aguda parábola sobre la naturaleza de la presencia filmica: la realidad seductora y deslumbrantemente sensual del cuerpo separada de nuestra experiencia por una barrera invisible, convertida en ausente e intocable en su misma presencia tumultuosa... Si Lola-Lola está detrás de un escudo de cristal (¿acaso es la metáfora sternbergiana del mismo medio filmico?) Dietrich está detrás del papel de Lola-Lola. aun mas inaccesible y tentadora²².

Otras consecuencias se derivan además del hecho de que el cine sea un espectáculo registrado (e inaccesible). En primer lugar, si el personaje de teatro tal vez ignora al público (salvo en los apartes o en las propuestas metateatrales), quien no lo ignora es el actor y menos aún el auditorio, que entra en el juego de un exhibicionismo consciente y se sabe ante personas reales que pueden devolverle la mirada e, incluso, interpelarlo. Tal forma de exhibicionismo será en cambio casi totalmente negada en el medio filmico. Las condiciones de exhibición (oscuridad en la sala, sombras en la pantalla) unidas a otras convenciones narrativas y representativas del cine dominante ("prohibir" las miradas a la cámara; borrado de las huellas de la enunciación...) convierten al espectador cinematográfico en una especie de *voyeur* oculto que asiste a las peripecias de unos personajes que no parecen actuar para nadie y ante nadie. En segundo lugar, si en el teatro el espectador puede fijarse libremente en cualquier parte de la escena, la multiplicación de los puntos de vista en el cine introduce una instancia mediadora -la de la cámara y la de la organización discursiva en el montaje- que no solo selecciona y fragmenta el espacio de la representación, sino que controla la mirada y desempeña un papel en la construcción del personaje tan trascendente como el de sus palabras

18 Cf. Javier Hernández Ruiz, Gonzalo Suárez: un combate ganado con la ficción, Festival de cine de Alcalá de Henares, 1991, pp. 344-352.

19 Como dato "curioso" reproduzco estas ideas de Gonzalo Suárez sobre la personalidad de Mary Shelley: "Mary es la catalizadora, un personaje totalmente mediúico, como se demuestra en su novela, a la vez que una mujer muy pasiva. No obstante, seguramente por su sensibilidad, por su percepción, era capaz de ver cosas trórficamente premonitricas. No parece casualidad el que al cabo del tiempo Byron y Shelley -los personajes con los que ella aparentemente compone la criatura- acabaran despedazados por las penalidades de la vida". *Ibid.*, pp. 345-6.

20 Peter Brooks, *El espacio vacío. Arte y técnica del Teatro*, La Habana, editorial Pueblo y Educación, 1987, pp. 18-25

21 Cf. Christian Metz, *El significante imaginario. Psicoanálisis y Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 60-66.

22 El cine y la imaginación romántica, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 196. El carácter "imaginario" del significante filmico va a favorecer la hiperbolización de la estructura del star-system que el cine heredó de las grandes figuras del teatro y de la ópera, pero que ahora adquiere una dimensión cultural, mítica y aurática, dada esa mezcla de presencia y ausencia, de lejanía y accesibilidad que adquiere la figura humana en la pantalla, vid. Edgar Morin, *Los stars*, Barcelona, Dopesa, 1972, "Las Estrellas: un mito en la era de la razón", número especial de *Archivos*, 18, octubre, 1994.

o sus acciones. De ahí, por ejemplo, que, como observa Claire Johnston, en las películas del cine negro, “no es el inevitable fracaso final de la protagonista In que permanece en nuestra memoria cuando el relato termina, sino su sexualidad fuerte y peligrosa y, sobre todo excitante”²³; esto es, aquella que ha sido elaborada mediante los procedimientos estilísticos de la imagen.

¿Cómo contribuye entonces la representación visual a caracterizar a los personajes femeninos, de acuerdo, o a veces en contradicción, con el lugar que ocupan en la trama? ¿Ha desarrollado el cine dominante una retórica especial para exhibir a la figura de la mujer? Es fácil que nos vengan enseguida a la memoria toda una serie de imágenes de mujeres que es tan continuamente cambiándose de ropa, en la ducha (a veces para que las maten mejor) o desnudándose ante la ventana o a contraluz (*El amor del capitán Brando*, Jaime de Armiñán, 1974; *El año de las luces*, Fernando Trueba, 1985... la lista sería interminable). En los primeros años del cine español, antes de la censura franquista, de las dobles versiones o del famoso ‘destape’ (femenino) de los años 70, ya las películas que empiezan a dirigirse a un público burgués vinieron acompañadas de una exhibición más o menos pudorosa del cuerpo femenino. Así, *¡Abajo los hombres!!!* (José María Castelví, 1935), título y grito proferido por un rico hombre de negocios que inicia un crucero de placer rodeado de un coro de mujeres-marineros con modelitos de ropa ligera. O la recientemente recuperada *Carne de fieras* (José María Estivalis, 1936-1992), “folletín libertario”, en palabras de Román Gubern, “con erotismo de choque (la protagonista baila desnuda en una jaula de leones)”²⁴.

Quizá siga siendo el estudio de Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo* (1975), uno de los mejores puntos de partida para acercarse al problema de cómo el cine dominante -sobre todo, el del periodo clásico de Hollywood- convierte a la mujer en espectáculo e instaura unas formas de interrelación/identificación pensadas fundamentalmente para el espectador masculino. Si recordamos las observaciones del cronista norteamericano citadas al comienzo de estas páginas, entenderemos bien la idea de Mulvey de que “el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma cinematográfica controlando el modo correcto de construir las imágenes, el espectáculo y las formas eróticas de mirar:



23 Vid. Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, cit., p. 256.

24 “El cine sonoro” (1930-1939)”, *Historia del cine español*, cit., p. 159.

25 Art. cit., pp. 9-10.

26 En su análisis de la relación film-espectador, Mulvey se sirve -como ya hiciera C. Metz o Jean-Pierre Oudart- de los instrumentos del psicoanálisis, *ibid.*, pp. 5-8. Para comprobar el funcionamiento del placer escópico como deseo de poseer algo que está en la pantalla puede revisarse el comentario de McConnell, antes citado, sobre “la realidad seductora y deslumbrantemente sensual del cuerpo” de M. Dietrich.

27 “No puede escapar -señala Román Gubern- la funcionalidad de la fragmentación detallista que opera el encuadre cinematográfico... en la operación fetichizadora, que a su vez puede asociarse a la operación metonímica de la mirada, manifestada en sus desplazamientos espaciales, a la búsqueda de parcelas de deseo. Y a partir de esta selectividad optimizadora de la mirada/encuadre se valora mejor la perversidad de la imagen de Marilyn Monroe con las faldas al aire en *The Seven Year Itch* (*La tentación vive arriba*), en la que Billy Wilder invitaba al espectador a mirar aquello que no se le permitía ver...”, “La herencia del Star-System”, *Archivos*, 18, cit. p. 19.

“En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquélla. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas. con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico por lo que puede decirse que connotan una “sermiraridad’... En el cine dominante se combinan claramente espectáculo y narrativa... La presencia de la mujer es un elemento indispensable del espectáculo en los films narrativos corrientes, aunque su presencia visual tiende a funcionar contra el desarrollo de una línea argumental, congelando el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica... Tradicionalmente, la mujer exhibida ha funcionado en dos niveles: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla, y como objeto erótico para el espectador en la sala, con una tensión movediza entre las miradas que se despliegan a cada lado de la pantalla”²⁵.

Así, para Laura Mulvey, en el doble mecanismo que organiza el placer de la visión cinematográfica -el placer narcisista de reconocerse a sí mismo (identificación con la figura humana/personaje ideal del yo) y el placer escopofílico que origina las actitudes voyeuristas (tomar a otras personas como objetos eróticos, someténdolas a una mirada controladora y curiosa)-²⁶, la figura masculina no sólo es -casi siempre- el agente activo de la historia, el que mueve los acontecimientos y suscita la identificación del espectador. También ejerce un poder activo como dueño de la mirada que no posa en sus semejantes exhibicionistas, sino en la heroína-mujer a la que se resta valor y poder (si lo tiene) precisamente al convertirla en un icono, en una imagen idealizada y fetichista. Son diversos, por otra parte, los mecanismos retóricos que convierten a la mujer en espectáculo (como “aquello” que está en “un lugar distinto” en la representación). Aparte de la belleza de la star, el vestuario, el maquillaje o la iluminación (esa aureola luminosa, el glamour del rostro femenino al que no renuncian ni siquiera las películas del neorealismo italiano), el impacto erótico surge de la fragmentación del cuerpo mediante la mirada segmentadora de la cámara -primeros planos de piernas (Dietrich), rodillas (Silvia Pinal), bocas...- o de los lentos movimientos de cámara que acompañan la mirada-deseo del personaje masculino (del cigarrillo manchado con lápiz de labios a los pies, piernas, rodillas, tronco y cabeza con turbante de Lana Turner en *El cartero siempre llama dos veces*, Tay Garnett, 1945)²⁷. Si estos planos prolongados congelan el flujo de la acción, también rompen la verosimilitud representativa, ya sea porque anulen la profundidad, difuminando el fondo del encuadre y presentando a la mujer en un universo sin tiempo y sin espacio propio, ya sea porque violen la lógica de las miradas que se intercambian los personajes. Ambas cosas suceden, por ejemplo, en la primera y esplendorosa aparición de Rita Haywoorth en *Gilda* (Charles Vidor, 1946), cuando de un plano medio en el que levanta el rostro semi-cubierto por su melena y que puede corresponder al punto de vista de los dos personajes (George Macready y Glend Ford) que la contemplan desde la puerta de la habitación, pasamos a un gran primer





plano que solo puede atribuirse a la enunciación de una cámara que también ejerce una actividad de control-fetichización dirigida expresamente al espectador en la butaca.

La mirada ciega de los personajes femeninos que son vistos pero a los que no siempre se autoriza a devolver la mirada no es ni mucho menos algo característico del periodo del cine clásico. Resulta interesante comprobar cómo en las tan abundantes representaciones del acto sexual del cine contemporáneo, se nos muestra casi exclusivamente el rostro gozoso de la mujer, en una supuesta actitud progresista que admitiría por fin su derecho a tener/sentir placer. No obstante, al insertarse muy pocos o ningún contraplano de los respectivos compañeros de tan fogosas damas, es evidente que la cámara -y con ella el espectador- ocupan el lugar y la "posición" masculina, añadiendo además un plus de gratificación (¿o quizá no?) para hombre, de nuevo sujeto activo, poderosamente viril y capaz de ofrecer grandes satisfacciones a la mujer (Imagen claramente ridiculizada por partida doble -el ama de casa y la prostituta- en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, de Pedro Almodóvar, 1984).

Queden para otros estudios temas tan frecuentes en el cine como el de la violencia sexual hacia las mujeres (donde todavía se las presenta "como culpables de ser víctimas")²⁸. O un análisis más profundo de cuáles son las constantes que caracterizan al cine español en la representación de la mujer (pues parecen proliferar las mitificaciones, fetichismos e impulsos destructores: *Furtivos*, *La Sabina*, de José Luis Borao; *Bilbao*, de Bigas Luna; *Ana y los lobos*, de Carlos Saura; *Tamaño Natural*, de Luis García Berlanga; *Fanny Pelopaja*, de Vicente Aranda...). También un lugar aparte para la filmografía de Pedro Almodóvar, uno



de los pocos directores que "no tiene una visión androcéntrica de la realidad social"²⁹. Y otro lugar para reflexionar sobre las nuevas formas de representación que pueden introducir las mujeres-directoras - Isabel Coixet, Chus Gutiérrez, Ana Díez, Icíar Bollaín... El camino es, realmente, muy largo.

CARMEN PEÑA

Mayo, 1997



²⁸ Vid. el análisis de Annette Kuth sobre *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, B. de Palma, 1980), cit., pp. 141-142.

²⁹ María Antonia García de León y Teresa Maldonado, *Pedro Almodóvar. La otra España cañí* (Sociología y crítica cinematográficas), Excma. Diputación de Ciudad Real, 1989, p. 54.

Cortos como setas

Se ha producido en los últimos años un aumento en el interés del público y medios hacia todo lo relacionado con el cortometraje. A este éxito y propagación del fenómeno contribuyen diversos factores. Por un lado, la aparición de un público muy joven que, interesado en el cine hecho aquí, demanda historias cortas, de consumo rápido y cercanas tanto a su propia imaginación como a su realidad social; por otro, podríamos comentar también la popularidad del video como soporte y el fácil acceso del aprendiz de cineasta a esta herramienta de trabajo, que es en muchos casos el primer paso al realizar películas, antes de lanzarse a formatos de cine más costosos - 16 y 35 m.m.- (Desgraciadamente, el cine en Super-8, que era hasta no hace mucho la llave para acceder al mundo del cine, se encuentra en franco desuso).

Frente a la (supuesta) expectación creada en torno al cortometraje, estas producciones se topan con los mismos problemas que las películas de larga duración y en algunos casos todavía se agudizan más. Por ejemplo, su difusión está muy limitada y las salas de cine, espacio natural donde debieran exhibirse, apenas se prodigan en su proyección. Ocasionalmente pueden programar ciclos o sesiones dedicadas al tema, pero eso está muy lejos de normalizar la distribución de estos trabajos. Los largometrajes, como hemos dicho, tampoco son ajenos a este problema y muchos son los que una vez finalizada su producción nunca llegan a estrenarse. Pero volviendo al campo del corto, una vez visto que las salas comerciales no apuestan definitivamente por mostrarlos en la pantalla grande (muchos preferiríamos ver siempre un corto antes del largometraje elegido en vez de soportar tanto anuncio publicitario) se ha encontrado en la televisión un medio de contacto con el público: programas como Piezas (Canal Plus, sólo para abonados) primero, Metrópolis (TVE) con su serie Cortocircuito después, o últimamente alguna muestra en La Mandrágora (TVE) se han convertido en escaparate de esta nueva "moda".

Pero muchos de los problemas del cortometraje son intrínsecos a él mismo. Tradicionalmente se ha considerado al corto como un género menor, simplemente un paso previo del director novel antes de atreverse con su primer largo, restándole así importancia como producción cinematográfica.

A crear esta idea han colaborado tanto los críticos y salas como los propios cineastas. A mi modo de ver, este es el gran error que pesa sobre el cortometraje ya que lo convierte en mero ejercicio de prácticas en vez de considerarse una creación compleja y rica en sí misma. Así las cosas, nos encon-

Analizando otros terrenos podemos observar cómo los cuentos del escritor guatemalteco Augusto Monterroso, las historietas de Will Eisner -con sus historias de Spirit, verdaderas películas en tan sólo siete páginas- o las canciones de los Beatles, guardan parte de su valor en su brevedad. Como puede



tramos con un montón de directores primerizos que intentan vendernos sus producciones como parte del séptimo arte cuando en realidad, de toda esta marea de cortos que nos "invade", un porcentaje alto sería totalmente prescindible. A pesar de los problemas antes citados, las condiciones para el desarrollo del corto son mejores que nunca ya que, aparte del reflejo de estos trabajos en televisión, se han creado en los últimos años numerosos festivales y concursos donde el cortometraje es el protagonista y las administraciones autonómicas conceden becas y subvenciones para la producción de los mismos. Sin embargo, un hecho es constatable: faltan ideas. Los cortometrajes en este país carecen, en un gran número de casos, de un buen guión, y sin esta base es muy difícil conseguir un resultado interesante. Resulta paradójico que se considere el corto como camino propicio para los novatos, cuando el crear una historia "redonda" en unos pocos minutos es tarea propia de maestros.

verse, son ejemplos de literatura, cómic y música que en ningún caso pueden considerarse como obra menor, más bien al contrario.

Cabe preguntarse también por qué a directores ya reconocidos no les atrae realizar cortometrajes. Sería positivo que nombres ya consagrados se animaran a rodar historias cortas; se afianzaría así el género, seguramente se tomaría más en serio y se evitaría que la situación actual se convirtiera simplemente en una moda pasajera para artistas snobs.

Finalmente, convendría recordar algún título que, por su popularidad y excelente factura, puedan servir como ejemplo de cine a seguir: El columpio (Alvaro Fernández Armero, 1.993) o Esposados (Juan Carlos Fresnadillo, 1.996), son cintas realizadas con rigor e inteligencia (podrían nombrarse otras, desde luego) que demuestran que el cortometraje puede descubrir un cine igual de valioso que el de los largometrajes.

David Martínez Atozki

Alumno E.N.T.

Memoria de actividades de la ENT: octubre 96-junio 97

Cursos y Talleres:

- ▲ Iniciación a técnicas teatrales en euskera (curso subvencionado por el Ayuntamiento de Pamplona): del 21 de octubre al 28 de abril (72 horas). 20 alumnos.
- ▲ Iniciación a técnicas teatrales en castellano: del 22 de octubre al 29 de abril (72 horas). 47 alumnos repartidos en tres grupos.
- ▲ Talleres de juego dramático para niños de 4 a 13 años: entre el 16 de octubre y el 30 de abril (36 horas). 65 alumnos repartidos en tres grupos de castellano y tres de euskera.
- ▲ Impostación de la voz (Curso de iniciación): del 22 de octubre al 14 de enero (20 horas). 13 alumnos.
Todos los cursos citados tuvieron lugar en las aulas del C.P. San Francisco que el Ayuntamiento de Pamplona cedió a la Escuela Navarra de Teatro.
- ▲ La Escuela Navarra de Teatro ha llevado a cabo durante el curso 96-97 un programa de Talleres de Juego Dramático y Dramatización con marionetas, para primer y tercer ciclo de Enseñanza Primaria, patrocinado y subvencionado por el Área de Educación del Ayuntamiento de Pamplona, con un total de 52 grupos de 18 colegios de Pamplona. En septiembre se impartieron dos cursos de expresión dramática y de dramatización con marionetas a los profesores de los centros en los que se han realizado los citados talleres.
- ▲ Aula de Teatro de la Universidad Pública: en el marco del convenio con la Universidad Pública de Navarra, en este curso se ha mantenido el nivel de Iniciación a las Técnicas Teatrales que concluyó con una clase abierta el 31 de mayo en la E.N.T. y el segundo nivel que ha trabajado en el montaje de la obra de José Luis Ramos Escobar, "Indocumentados, el otro merengue", estrenada el 14 de mayo. Al día siguiente tuvo lugar una mesa redonda bajo el tema "Inmigración y cultura", en la que intervinieron Mario Gavirra y el autor, Ramos Escobar.

- ▲ Animación y cuentacuentos: con el patrocinio del Ayuntamiento de Pamplona, la E.N.T., realizó cinco sesiones de animación infantil y cuentacuentos en el centro del Casco Viejo de la Navarrería, del 26 al 30 de diciembre. El mismo equipo llevó a cabo una sesión de animación infantil en el colegio San Jorge 1, el día 23 de abril.
- ▲ La E.N.T. realizó el 2, 3, 4, 5 de abril en los Cines Golem la animación teatral dentro de la semana de Cine Infantil organizada por Caja Pamplona, a la que asistieron más de 6.000 niños.
- ▲ Del 17 al 21 de marzo tuvo lugar el seminario sobre "La tragedia de ayer a hoy", organizado por la Universidad Pública y la E.N.T., dentro del convenio de actividades entre ambas entidades.

SALA:

- ▲ La sala de la E.N.T. albergó la edición 11 de la programación de otoño del 4 de octubre al 1 de diciembre de 1996, patrocinada por la Institución Príncipe de Viana.
- ▲ Los alumnos de 2º de Interpretación de la Escuela Navarra de Teatro interpretaron del 26 al 30 de diciembre y del 2 al 4 de enero el texto ganador del V Concurso de Textos Teatrales dirigidos a público infantil, "Huele a gato", de A.D. García Orellana.
- ▲ Del 12 de diciembre al 24 de abril se desarrolló la programación "Antzerki Aroa", patrocinada por el Ayuntamiento de Pamplona.
- ▲ Entre el 29 de abril y el 31 de mayo, la sala de la E.N.T. recibió a 13 grupos navarros dentro de los Encuentros de Teatro Joven 1997.
- ▲ Entre el 7 y el 23 de mayo tuvo lugar en Pamplona el Festival de Teatro y Danza "Escena 97", organizado por la Institución Príncipe de Viana. En la sala de la E.N.T. se representaron tres espectáculos de danza.





Nafarroako Antzerki Eskolaren aktibitateen txostena: 96-ko urria - 97-ko ekaina

Ikastaroak eta Lantegiak:

- ▲ Antzerki tekniketari hastapenak euskeraz (Iruñeko Udalak dirulagundutako ikastaroa): urriaren 21-etik apirilaren 28-ra (72 ordu) 20 ikasle.
- ▲ Antzerki tekniketari hastapenak gaztelaraz: urriaren 22-tik apirilaren 29-ra (72 ordu). 47 ikasle hiru taldetan banatuta.
- ▲ Joku dramatikoak lantegiak 4 eta 13 urte bitarteko haurren artean: urriaren 16-tik apirilaren 30-ra (26 ordu). 65 ikasle gaztelarazko hiru taldetan eta euskerazko beste hainbestetan banatuta.
- ▲ Ahotsaren inpostazioa (hastapen ikastaroa): urriaren 22-tik urtarrilaren 14-ra (20 ordu) 13 ikasle. Ikastaro guztiak San Francisco Ikastetxe Publikoaren ikasgeletan egin ziren, xede honetarako Iruñeko Udalak utzi zizkigunak.
- ▲ Nafarroako Antzerki Eskolak 96-97 ikasturtearen zehar Lehen Hezkuntzako lehenengo eta hirugarren zikloetarako Joku Dramatiko eta txontxongilozko Dramatizazio programazio bat burutu du Iruñeko Udaleko Hezkuntza alorrak babestuta eta dirulagunduta, Iruñeko 18 ikastetxeetako 52 taldek parte hartu zutelarik.
Irailean adierazpen dramatiko eta txontxongilozko dramatizazio bi ikastaro eman zituzkien arestian aipatutako lantegiak egin diren ikastetxeetako irakasleei.
- ▲ Unibertsitate Publikoko Antzerki Gela: Nafarroako Unibertsitate Publikoarekin dugun akordioaren barruan, ikasturte honetan Antzerki Teknietari Hastapeneko maila, Nafarroako Antzerki Eskolan maitzaren 31-an eskola ireki batez bukatu zena, eta bigarren maila, apirilaren 14-an estreinatu zen Jose Luis Ramos Escobarren “Indocumentados, el otro merengue” obran lan egin duena, mantendu dira. Maiatzaren 15-ean “Inmigrazioari eta kultura” izenburupean mahainguru bat egin zen, Mario Gaviria eta Ramos Escobar parte hartu zutelarik.
- ▲ Animazioa eta ipuin kontalaritza: Iruñeko Udalaren babesaz,

Nafarroako Antzerki Eskolak irailaren 26-tik azaroaren 30-er bitarte Alde Zaharreko Nabarrera Zentroan haur animazio eta ipuin kontalaritza 5 saio egin zituen. Talde berak haur animazio saio bat egin zuen San Jorge 1 ikastetxean apirilaren 23-an.

- ▲ Nafarroako Antzerki Eskolak apirilaren 2-tik 5-er bitarte Golem zinematikietan Iruñeko Aurrezki Kutxak antolatutako Haur Zinemagintzaren astearen barnean antzerki animazioa egin zuen, 6.000 haur baino gehiago joan zirelarik.
- ▲ Martxoaren 17-tik 21-er bitarte Nafarroako Unibertsitate Publikoak eta Nafarroako Antzerki Eskolak antolatuta -bi erakundeen arteko komenioaren barnean- “Tragedia atzo eta gaur” min-egia burutu zen.

ANTZOKIA:

- ▲ 1996-ko urriaren 4-tik abenduaren 1-er bitarte Nafarroako Antzerki Eskolaren antzokiak Bianako Printzea Instituzioak babestutako 11. udazkeneko programazioa barne hartu zuen.
- ▲ Abenduaren 26-tik 30-er bitarte eta urtarrilaren 2-tik 4-er bitarte Nafarroako Antzerki Eskolako Interpretaritzako 2. mailako ikasleek haurren artean Antzerki Testuen V Lehiaketako A.D. García Orellanaren “Huele a gato” testu irabazlea antzestu zuten.
- ▲ Abenduaren 12-tik apirilaren 24-er bitarte Iruñeko Udalak babestutako “Antzerki Aroa” programazioa garatu zen.
- ▲ Apirilaren 29-tik maiatzaren 31-er bitarte Nafarroako Antzerki Eskolako antzokiak 13 talde nafar hartu zituen 1997-ko Antzerki Gaztearen Topaketan barnean.
- ▲ Maiatzaren 7-tik 23-er bitarte Bianako Printzea Instituzioak antolatuta “Eszena 97” Antzerki eta Dantza Jaialdia ospatu zen Iruñan. Nafarroako Antzerki Eskolako antzokian dantza hiru ikuskizun antzestu ziren.

De la calle al Corral

• John Earl Varey •

Es un honor para nosotros contar con la valiosísima y desinteresada colaboración de este gran hombre británico, dedicado de lleno a rastrear los archivos madrileños y sacar a la luz lo que fue el Teatro y el Teatro de Títeres en la España del S. de Oro.

John Varey es doctor en filosofía por la Universidad de Cambridge con su tesis *Historia de los títeres en España, desde sus orígenes hasta 1757*, Catedrático de la Universidad de Londres, Rector del Westfield College, Fellow of the British Academy, Miembro correspondiente de la Real Academia Española, Ilustre Hijo de Madrid, fundador de la Editorial Támesis Book y de la Colección Fuentes para la Historia del Teatro en España, autor de un sin fin de ponencias, conferencias, libros y artículos de teatro del S. de Oro, también estudioso de Pérez Galdós, trabajador e investigador incansable, maestro cercano, dispuesto a ofrecer con generosidad su sabiduría, y sobretodo entrañable amigo. Esperamos que disfruten con la lectura de esta conferencia que nos llevó, cuando la oímos, a vivir ese momento trascendental para la historia de nuestro teatro que fue el paso de la calle al Corral de Comedias.

Cuando el primer corral de comedias abrió sus puertas por primera vez -o, mejor dicho, cuando estas puertas se cerraron tras el último miembro del público que acudió a presenciar el estreno del nuevo local- sucedió algo muy significativo en la vida teatral española. Mi propósito hoy es reflexionar sobre este hecho, sus posibles causas e indudables consecuencias. El estudio más profundo de la vida teatral de la época en que ocurrió este fenómeno y del movimiento hacia la creación del actor profesional, lo debemos a la pluma de mi colega y amigo de la Universitat de Valencia, José Luis Canet Vallés ("Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda", en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (Valencia: Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de Valencia, 1991), págs. 79-90). Su análisis es a la vez un ejercicio en desmitificación, y un nuevo enfoque de la génesis del actor profesional durante la primera mitad del siglo XVI. Lope de Rueda y sus compañeros entre 1542 y 1565 actuaron en muchas de las formas de teatro existentes en aquella época: ante la nobleza, en las fiestas del Corpus Christi de ciudades tan importantes como Sevilla, Toledo y Valladolid, e incluso -añade Canet- en casas privadas de la burguesía sevillana (p. 80), recibiendo un pago muy lejos de ser despreciable por los trabajos realizados. Canet anota además - y esto es muy importante - que el núcleo de la compañía de Lope de Rueda estaba formado por un número reducido de personas: el pleito que Rueda sostuvo con el Duque de Medinaceli revela que «lleva únicamente a Pedro de Montiel como actor permanente y a su mujer»⁵, los demás miembros de la tropa siendo reclutados y contratados a propósito para cada función en el lugar donde iba a representar (pág. 83). No cabe duda, pues, de que existió, a partir de 1542, un actor profesional que, apoyado por un grupo reducido de otros profesionales, podía gozar de unas ganancias sustanciosas.

No es necesario hacer hincapié en la variada gama de formas teatrales y parateatrales que existían en la España de las primeras décadas del siglo XVI. A pesar de una serie de reformas, las obras teatrales religiosas continuaban presentándose dentro de las iglesias, así como

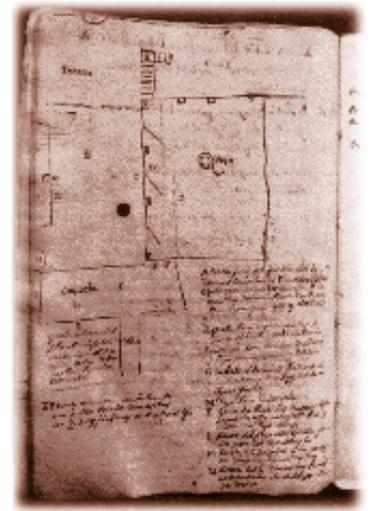
también en actos procesionales como los de la fiesta del Corpus Christi. Aquí un Lope de Rueda actuaría codo con codo con actores no profesionales y semiprofesionales, es decir, con los que hacían representaciones sin recibir pago ninguno, y los que se ofrecían a actuar, pero sólo en ocasiones determinadas - mayormente las grandes fiestas del año religioso - recibiendo una compensación pecuniaria por sus esfuerzos. En las cortes de la nobleza los actores podían ser los cortesanos mismos, reforzados quizá por músicos y dramaturgos que, sin dejar de pertenecer a la Corte, daban un toque más profesional a sus diversiones teatrales. La idea de que compañías italianas de la *commedia dell'arte* representaron en los palacios de la nobleza ya en 1538 es falsa, como ha demostrado, entre otros, Canet en el artículo a que me he referido (págs. 86-87), pero a partir de la época de un Diego Sánchez de Badajoz, de un Juan de Encina o de un Gil Vicente, el teatro de Corte está marcando rumbos nuevos, señalados, entre otros fenómenos, por la publicación de las piezas representadas.

También existían sin duda representaciones callejeras o en plazas públicas, y no sólo las de tipo procesional, sean fastos seculares - la entrada formal en la ciudad de un rey, por ejemplo - o fiestas religiosas - la traslación, o traslado, de la imagen de un santo a un edificio nuevamente construido - pero también más rudimentarias y, según la poca evidencia que ha sobrevivido hasta nuestros días, quizá mucho más escabrosas. Hace unos cuatro años escribí una ponencia para los actos de un congreso - todavía sin publicar - sobre la evidencia ofrecida por el Tratado del Juego de Fray Francisco Alcocer, publicado en Salamanca en 1559. La lectura de este libro revela que Alcocer se basa en parte en fuentes ya publicadas - las Siete partidas (y no entro por ahora en la polémica sobre la relevancia para la historia del teatro en España de la evidencia ofrecida por esta recopilación judicial) y en el "Prohemio" de Torres Naharro - pero también aporta evidencia al parecer de primera mano sobre la existencia de piezas teatrales ejecutadas por gente del pueblo. Quizá los datos más interesantes que aporta Alcocer sean los que se refieren a la representación de 'farsas desonestas y liuianas', donde se hacían uso de máscaras: 'Quando se vsa dellas en representaciones tan desonestas que son pecado mortal, en



Foto de la maqueta del Corral del Príncipe construida por Jorge Brunet

Plano del futuro teatro de Tudela, fechado en 1749



tal caso es pecado mortal enmascararse: por razón de la representación desonesta y no de las Mascaras.' Nos han llegado muy pocos datos de cómo eran tales representaciones, lo que no es de extrañar dada la naturaleza efímera de las diversiones. Un documento mallorquín que data de 1442 parece corroborar el aserto de Alcocer; establece una división entre 'entremeses e representacions... devotas e honestas e tals que trahien lo poble á devoció' que se veían 'en temps passat', y las que se hacían por aquellos años: 'mes empero d'algun temps en sá quasi tots anys se tan per les caritaters de las parroquias, qui los demás son jovens, entremeses de enamoraments, alcovatenas e altres actes desonestos e reprobats' (José María Quadrado, en Manuel Milá y Fontanals, *Obras completas* (Madrid, 1886- 96), págs. 322-23). Se ve que aquí se contraponen las diversiones devotas a otras deshonestas, de la misma manera que lo hace el fraile franciscano. Evidentemente la evidencia es escasa, como tenía que ser por la falta de textos escritos - pero argumentaba en aquel artículo que es factible pensar en una tradición activa de representaciones teatrales hechas por el pueblo mismo que persiste y sobrevive, y que es hasta cierto punto independiente de las corrientes más literarias y del actor profesional.

Según va avanzando el siglo, hay mas y más evidencia de fiestas palaciegas teatrales y parateatrales. Las fiestas religiosas y seculares están en auge en las décadas de los años 50 y 60, sobre todo en Toledo, con las grandes festividades ideadas en 1555 para celebrar la vuelta de Inglaterra a la fe católica, y las de 1560 para celebrar la entrada en la ciudad imperial de la Reina Isabel, esposa de Felipe II. Es ésta también la época de la formación del auto religioso y sacramental, y varios estudios recientes revelan que sus representaciones se hicieron por semiprofesionales y por actores profesionales. Pensemos en los datos ofrecidos por el estudio de Luis Fernández Martín, SJ, sobre Valladolid, titulado *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid Siglos XVI y XVII* (Valladolid: Universidad. 1988), donde encontramos datos sobre la representación en 1545 de autos puestos en escena por Juan de Bustamante, Martín de Laredo, Bautista de Tordesillas. Francisco de Peralta v Gaspar de Ribera. Todos reciben .su pago, pero no es posible que sean todos autores de comedias profesionales; el nombre de uno de ellos, Bautista de Tordesillas, sugiere que él por lo menos es de origen local. Las importantes investigaciones recientemente lleva-

das a cabo por Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña han establecido los títulos de los autos sacramentales representados en Carmona en el trienio 1563-65 por autores de comedias y sus compañías, y en otro artículo, titulado "Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI", publicado en *La comedia* (Madrid, 1995), 131-44, estudian las actuaciones de los primeros profesionales que hicieron los autos en aquella ciudad a partir del año 1570, con contratos entre Alonso Rodríguez y varios compañeros suyos. incluso «Juan Gutiérrez, vecino de la ciudad de Córdoba», a quien iba a pagar tres reales por cada representación que hacía en su compañía. Las investigaciones recientes centradas en zonas geográficas hasta ahora sin tocar están descubriendo una serie de datos parecidos, subrayando el hecho de que en esta época Madrid era un pueblo pequeño y que el énfasis puesto en el estudio del teatro madrileño - por importante que más tarde llegara a ser - ha provocado ciertas distorsiones del panorama general del teatro del siglo XVI que sólo ahora estamos empezando a corregir.

A mediados de siglo nos encontramos pues con una rica y variada gama de fenómenos teatrales, pero la creación del nuevo local del corral de comedias va a abrir nuevos horizontes, apenas soñados hasta entonces. Y esta novedad se debe en parte, según he argumentado en otros artículos, a fenómenos sociales completamente ajenos al teatro.

Las cofradías y hermandades religiosas no son una novedad en el siglo XVI, ni tampoco la fundación y desarrollo de instituciones benéficas: hospitales, y asilos para niños desamparados y abandonados. Lo que realza la importancia de este factor en la vida social es, en primer lugar, la huida del campo a la ciudad, que acarrea un gran aumento del número de habitantes en las ciudades y villas importantes, y cambios trascendentales en la situación económica de la península.

Con el establecimiento de la capital española en Madrid a mediados del siglo XVI, la pequeña villa medieval crece enormemente, y la explosión demográfica hace que las presiones económicas y sociales,



“Zanni”, personaje típico, criado bruto, basto y algo feroz

básicas en la sociedad mediterránea de la época, se agudicen. En la segunda mitad del siglo, la capital artificial atrae hacia sí las grandes casas nobiliarias, con sus muchos criados, las tropas militares y un sinfín de ansiosos, desde el pretendiente noble que quiere alcanzar el favor real o la ayuda de un privado hasta el más humilde sopista. En

estos años toda Europa se queja de la plaga de porriosos, de mendigos robustos, ‘sturdy beggars’, como se denominan en inglés. Los hombres de estado se esfuerzan por encontrar remedios a esta enfermedad social, y en ella se basa una rama nueva de la literatura, tipificada por la novela picaresca y los romances del hampa.

Si por un lado los políticos cifran sus esperanzas en la horca, el cepo, la picota, el trabajo forzoso bajo el látigo, hay otros individuos que reaccionan frente a las nuevas presiones de manera más piadosa y caritativa. Las dos

actitudes quedan patentes en el título de la obra que Cristóbal Pérez de Herrera, protomédico de Felipe II, publicó en Madrid en 1595: “Discurso... a la Real Magestad del Rey don Felipe Señor Nuestro suplicándole se sirva de que los pobres de Dios mendigantes verdaderos destos sus reynos, se amparen y socorran, y los fingidos se reduzgan y reformen.”

Muchos hospitales tuvieron sus orígenes en la Edad Media, pero el siglo XVI iba a presenciar la fundación de numerosas instituciones benéficas, patrocinadas por individuos particulares o por asociaciones de personas caritativas. Si la evidente miseria y pobreza de gran número de personas provoca esta reacción, lo que la hace posible es la relativa prosperidad de una minoría. Según Braudel, a partir (de 1470 el mundo mediterráneo comienza a desarrollarse económicamente, y sigue en auge durante todo el siglo XVI. España participa en este movimiento más general. aunque en los decenios 1585-1600, época de precios muy elevados en la Península la economía española se ralentiza, recobrando ímpetu con el comienzo del nuevo siglo. Tal progreso económico, sin embargo, sobre todo en una época de gran expansión demográfica, dejó tras sí una estela de víctimas. De esta manera, el desarrollo de la economía crea el problema de una minoría desposeída, pero simultáneamente permite que se encuentre una solución basada en la caridad individual.

Algunas de estas sociedades benéficas vieron en la creciente importancia del teatro en la vida social, una importante fuente de futuros ingresos. En algunos casos -el de Valladolid, por ejemplo- el establecimiento de un corral de comedias predata al parecer su uso como fuente de ingresos para un hospital, pero en otros es la institución benéfica la que crea el teatro, a veces dentro de la institución misma, para así recibir una porción de los ingresos teatrales. El caso de Madrid es algo distinto. Ya existían varios locales - corrales propiamente dichos - de que las dos importantes Cofradías de la Pasión y de la Soledad recibían ingresos, cuando decidieron comprar en mancomunidad dos solares y crear ellos mismos dos corrales destinados a la diversión del pueblo y, a través de ellos, a mantener en sus hospitales a pobres, enfermos e indefensos. Bajo la protección del Consejo de Castilla, la fundación de teatros crece rápidamente. El Rey - en reali-

dad del Consejo - delibera sobre las propuestas en las llamadas consultas de viernes, sobre las que Charles Davis y yo hemos publicados documentos relevantes en un estudio reciente. En ciudades como Valladolid o Pamplona, la decisión puede ser tomada localmente, aunque hay que someterla a la aprobación del Consejo, y allí los partidarios de la fundación, o no fundación, de un teatro pueden desplegar sus argumentos, aunque sea el Consejo quien decida en última instancia. En Madrid hay acceso más directo de los hospitales al Consejo. La importancia de estas fundaciones benéficas queda subrayada por la creación de la Protección de los hospitales; el Protector, que es siempre un miembro del Consejo de Castilla, actúa de filtro entre los solicitantes y el poder político supremo. No hay que creer que la situación sea la misma en toda la península. En primer lugar, los distintos reinos de que se componía España -, mejor dicho, las Españas - tenían sus leyes distintas; en segundo lugar, los partidarios locales no estaban siempre a favor de la apertura de un teatro. Tenemos como ejemplo el caso de Vitoria, donde en 1622 Juan de Esquibel y Larraza, mayordomo de los Hospitales, propone “que se haga un teatro y con sus beneficios atender a las necesidades de los enfermos”. El Ayuntamiento está de acuerdo con lo propuesto, pero se oponen los hijosdalgo de la ciudad y los vecinos de los lugares circundantes, “diciendo que los naturales son muy trabajadores y se harán viciosos y faltarán a sus granjearías, y además sucederá que en el sitio elegido quedará una parte oculta donde se podrán recoger capeadores y vagabundos”. El teatro no se realizó. La España del siglo XVI y principios del XVII no puede compararse a la Prusia del siglo XIX: no es un bloque monolítico ni un estado militar. Pero, incluso con estas variantes locales, el vínculo caridad- teatro se establece pronto y va a ser de una importancia enorme en el futuro.

En los últimos años del siglo XVI y primeras décadas del XVII se establecen rápidamente un gran número de teatros por toda la península, hecho que lleva consigo la necesidad de un importante crecimiento en el número de actores y de compañías. Sin duda la penetración en España durante las últimas décadas del siglo XVI de tropas italianas de la commedia dell’arte es muy importante, influyendo en la composición de las compañías, que iban a componerse de galanes, damas, barbas, graciosos y músicos. Ya no bastaba una compañía nuclear como la de Rueda de mediados del siglo; a partir de esta época la compañía consistiría en un grupo de 16 a 20 personas, número de actores que necesariamente tenía que ser uniforme en toda el área teatral si las piezas teatrales iban a pasar de una compañía a otra. También, como se ve por la intervención de Ganassa en Madrid, las compañías italianas influían también en el desarrollo físico del edificio teatral. ¿Y de dónde procedían estas compañías, estos actores españoles? El mercado creaba la demanda, y la demanda quedó rápidamente satisfecha mediante la conversión de los semiprofesionales en profesionales, y mayormente por la atracción de nuevos reclutas a la vida teatral, debido a la popularidad misma de la nueva diversión - algunos de estos actores novatos, es de suponer, y (aquí se puede vislumbrar un campo muy interesante para la investigación futura) personas marginadas-. No se perdieron los vínculos con el teatro palaciego, como se ve por el itinerario del italiano Ganassa, o por las actuaciones de profesionales como Pedro de Montiel entre 1546 y 1551 ante el Duque de Medinaceli en el palacio ducal de Cogolludo, pongo por ejemplo. Creció tanto el número de compañías que el Rey, a través del Protector se vio en la necesidad de licenciar a un reducido número de ellas. En las ordenanzas de los teatros emitidas por el Protector en 1615 se introduce una importante provisión restringiendo a doce el número de las compañías autorizadas e incluyendo sus nombres en el mismo edicto, aunque existía también un número considerable de compañías adicionales, denominadas de la legua, ya que tenían prohibido representar dentro de una legua de los grandes centros de población, que formaban una segunda división de compañías que servían de cantera de nuevos actores, de asilo de ancianos para los que habían sobrepasado el cénit de sus carreras, y que además llevaban las representaciones teatrales a los centros de población de menos importancia.

Ya he dicho que el elemento crucial en el establecimiento de los nuevos corrales es el recinto cerrado, que iba a tener un gran efecto en

las relaciones actor-público. En primer lugar, en lo que puede haber sido una fase primitiva, permitía la puesta en escena de obras teatrales más espectaculares que las que era factible representar en un tablado callejero, obras que tenían más en común, en cuanto a su impacto visual, con las de los templos religiosos. Es posible que la evidencia aducida por la Philosophia antigua de López Pinciano, que data de 1596, sea relevante aquí:

“Ornato también es necessario, conueniente para el teatro mismo y máchina necesaria, la qual deue ser según la calidad del poema: si pastoral, aya seluas; si ciudadano, casas; y assi, según las demás diferencias, tenga el ornato diuerso; y en las máquinas deue tener mucho primor. porque ay vnas que conuienen para vn milagro, y otras, para otro diferente; y tienen sus diferencias según las personas, porque el ángel ha de parecer que huela. y el santo, que anda por el ayre.; los pies juntos, el vno y el otro, que descenden de alto, y el demonio. que sube de abaxo... En suma, vea el actor y estudie las espies que ay de máquinas y artificios para que milagrosamente se aparezca súbito alguna persona: o terrestre, por arte mágica, o diuina, sin ella”.

Pronto, al parecer, hubo una reacción y se estableció en los corrales de comedias lo que Juan Oleza ha llamado el teatro pobre aunque no llegara a ser total su predominio, sobre todo en las representaciones de las comedias de santos u otras obras de asunto religioso. Ya en 1621 Lope de Vega se quejaba de la existencia de una espectacularidad excesiva. En el prólogo a la Décima sexta parte de sus comedias, sale la figura de Teatro quejándose. Le pregunta un Forastero:

“Que tienes? que nouedad es esta? estas enfermo, que parece tocador esse q(ue) tienes por la frente?

TEATRO: No es sino una nube que estos días me han puesto los autores en la cabeça.

FORASTERO: Pues que puede mouerte a tales voces?

TEATRO: Es posible que no me ves herido, quebradas las piernas, y los braços, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clausos?

FORASTERO: Quien te ha puesto en estado tan miserable?

TEATRO: Los carpinteros, por orde(n) de los Autores”.

Un tipo de teatro sin duda coexistía con el otro. La otra gran e importante novedad es obvia - en un recinto cerrado existe un público cautivo, si no necesariamente manso. Si se me permite una anécdota, un día hace unos años mi mujer y yo pasamos la noche en el parador de Santo Domingo de la Calzada, y el balcón de nuestra habitación daba a la pequeña plaza que existe entre la Catedral, el parador y las calles circundantes. Allí unos estudiantes montaban una obra teatral sobre Berceo, y actuaban en un tablado rudimentario delante de un público de pie. Nosotros, desde nuestro balcón, hacíamos involuntariamente el papel de regidores del Ayuntamiento. La gente entraba por una calle y salía por otra; los amigos se encontraban y charlaban; una señora con su bebé en cochecito fue durante diez minutos el centro de un grupo de admiradores. Los actores insistían y trataban de captar la atención del público, consiguiéndolo con respecto a un núcleo de pie ante el tablado. Pero, estos aparte, una gran mayoría de los que estaban en la plaza prestaba atención sólo en momentos dados. Estos eran y continúan siendo los problemas de una compañía de actores que representan en una plaza pública, o que hacen lo que ha venido en llamarse en años recientes teatro callejero, street theatre. Y cuando llega el momento de hacer la contribución monetaria, el público se esfuma. En contraste, en el corral de comedias la atención del público se centra en el tablado con tal de que la obra dramática sea buena y el nivel de interpretación tolerable. Por la misma razón el recinto cerrado permitía la representación de obras más largas y de mayor profundidad, y el alargamiento del acto teatral con otras piezas secundarias. Finalmente, el público tiene que pagar antes de presenciar la obra, y así se crea lo que no es exagerado llamar la industria teatral.

La acústica, además, sería sin duda mucho mejor en un recinto cerrado que en la calle o la plaza, sobre todo cuando se cubrió con techo el tablado, lo que permitía no sólo el uso de una maquinaria teatral

más desarrollada sino que servía también de tornavoz, es decir que funcionaba de la misma manera que el techo de madera o concha que se ve encima de muchos púlpitos de las iglesias de la época, sirviendo para concentrar y proyectar el sonido y para lanzarlo hacia la congregación o, en el caso del un teatro, hacia el público. También contribuía a ello la vela que se extendía para cubrir el hueco del patio en muchos teatros abiertos al cielo. (No hay que olvidarse, sin embargo, de que varios corrales de la época estaban techados desde el principio). Esto, a su vez, tenía sus implicaciones para la manera de actuar. Si se oía mejor, se ponía más énfasis en la voz y menos en los ademanes y gestos corporales. La manera en que el actor podía dominar al público en el tablado saliente de un corral de comedias representa una técnica que los actores ingleses están aprendiendo actualmente en una serie de talleres que el verano pasado empezaron a celebrarse en el recién reconstruido teatro del Globo, al lado del Támesis. Además, un teatro en que la voz llega a ser predominante abre el paso al poeta, a un discurso dramático que pone el énfasis en el uso sutil de palabras, de ritmo y de silencios. Otra ventaja del recinto cerrado es que permite ciertos juegos de luz. Si no se podía oscurecer totalmente el tablado, como sucedía en el teatro del siglo XIX o XX, por lo menos las variaciones de intensidad de la luz hacían posible el uso de luces artificiales - velas, antorchas, etcétera -. Los reglamentos de teatro insisten en que las representaciones se hagan de día, “de modo que se salga dellas siempre de día claro”. Los reglamentos tienen fines morales, para evitar disgustos cuando mujeres y hombres salen del teatro a la calle por sus respectivas puertas, pero al mismo tiempo influían profundamente en la escenificación de las comedias. Muchísimas piezas cómicas dependen de los efectos de escenas de noche, cuando los personajes se confunden unos con otros en la oscuridad, tropezando, tanteando, y diciendo, mientras están cara a cara a plena luz del día: “¿Qué bulto es éste que veo?”, etcétera. En obras trágicas o tragicomedias, las mismas escenas tenían que representarse de una manera totalmente seria. Es un convencionalismo teatral de la época, pero el efecto fue en aumento debido a la posibilidad de emplear luces artificiales. La existencia de un techo encima del tablado, de un balcón que lo atravesaba y de un espacio dentro del vestuario que se podía revelar y usar para fines dramáticos, producían distintas intensidades de luz, y permitían que una parte de la escena aparentase estar más oscura que el tablado saliente; esta misma

Cuadro de Porbus que representa a una compañía de commedia dell'arte en la corte francesa, hacia 1572



diferencia en la intensidad de la luz permitía que el público viera la luz de una vela expuesta en un corral de comedias abierto a los cielos a las cuatro de la tarde de un día soleado de un mes de mayo o de junio.

En los primeros días de los corrales sólo se permitió la representación en días festivos, pero una combinación de la presión de la popularidad de la nueva diversión y las necesidades financieras de las instituciones benéficas pronto quebró este molde. Evidentemente el público se cansaría de una compañía, por buena que fuera, y de la repetición de las mismas obras. Se representaba por turnos y los eslabones entre hospitales facilitaban el paso de una compañía de un centro de población a otro, permitiendo al mismo tiempo la creación de giras ejecutadas por las compañías teatrales. Uno de los resultados de investigaciones recientes en distintos archivos es el redescubrimiento de la extensión e importancia de tales giras: cito por ejemplo el minucioso estudio de la vida teatral de Burgos y su comarca por Javier de Miguel Gallo, la muy interesante serie de artículos sobre Málaga y el sur de Andalucía por el Padre Llordens, las investigaciones de Maite Pascual en Tudela, y ahora en Pamplona, y el estudio todavía sin publicar, pero que saldrá pronto, del teatro en Badajoz y su comarca en el siglo XVII por Francisco Marcos Alvarez. Y en sus largos viajes por la península en carros o carretas, o montados en mulas y a caballo, se formaba necesariamente entre el equipo de actores - a pesar de celos, rencores y disensiones, quizá inevitables - cierto sentido de cohesión. de ser gente aparte, diferenciada de la gran mayoría, sentido que se refleja en la Genealogía de los años 1720, donde se llama muchas veces a un actor o actriz «hijo, o hija, de las tablas». El mero acto de escribir un diccionario biográfico de actores y denominarlo Genalogía, origen y progresos de los comediantes de España revela cierto orgullo en la profesión, y, al mismo tiempo, un distanciamiento de los demás.

Otra demanda creada por la popularidad del teatro y el anhelo de la novedad es la enorme cantidad de obras dramáticas que caracteriza el teatro de la península y la diferencia de los de Francia e Inglaterra, y que también influiría en la manera de presentarlas en las tablas, poniendo más énfasis en el rol del espectador.

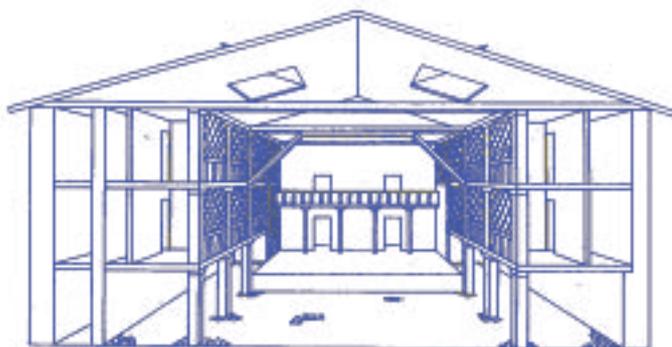
Necesariamente la creación del corral de comedias tuvo su impacto en otras formas de vida teatral. Los autos sacramentales ahora se hacían mayormente por profesionales, los escribían dramaturgos profesionales y su puesta en escena estaba en manos de escenógrafos habituados al trabajo en los corrales. Aunque los no profesionales salían en procesiones religiosas y teatrales - los vecinos de los pueblos de Madrid se encargaban de las danzas del día de Corpus Cristi en la capital por ejemplo - en 1649 en la gran festividad para celebrar la entrada en Madrid de la reina Mariana de Austria, encontramos una mezcla de danzas y bailes ejecutados por no profesionales y por los actores de las compañías, y cuando se celebraba una procesión real a Atocha para dar gracias por el alumbramiento feliz de una reina, eran los actores profesionales quienes danzaban en tablados a lo largo de la ruta procesional.

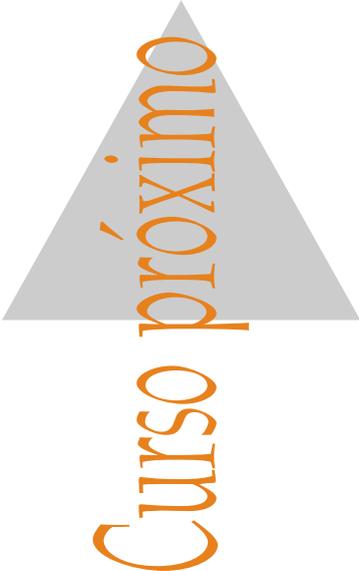
Las conclusiones que se pueden sacar de lo que acabo de decir pueden parecer perogrulladas, pero quizá valga la pena repetir las. La importancia del vínculo caridad-teatro se ve siempre que los moralistas atacan la existencia misma del acto teatral. Si unos pueden argumentar que el teatro es ilícito y pecaminoso, sus defensores pueden siempre alegar que el bienestar de enfermos e indefensos depende de la continuación de las representaciones teatrales. Sólo en contadas ocasiones los moralistas españoles consiguieron cerrar los teatros, como pasó entre los años 1645 y 1651, y nunca llegaron a poder prohibir terminantemente el teatro, como pasó bajo los puritanos de la Inglaterra de la misma época. En segundo lugar, el apetito voraz por obras teatrales tiene como consecuencia el expolio de textos impresos en búsqueda de tramas nuevas, y las constantes refundiciones de temas y obras que habían sido un éxito de taquilla. En tercer lugar, la creación de una vigorosa vida teatral se refleja en la creación de nuevos teatros en casi todas las poblaciones de importancia, la creación de giras, la actuación de compañías importantes, además de las de la legua, en poblaciones más pequeñas, y - e insisto en la importancia de esto - en el reforzamiento del anhelo por el teatro y por la diversión teatral y parateatral en pueblos y aldeas. Finalmente, una nota comparativa. Se ha aducido varias diferencias de importancia entre el teatro clásico español y el de la Inglaterra de la época de la reina Isabel I. y el rey Jacobo. Una de las grandes diferencias - a la que quizá no se ha dado toda la importancia que merece - es que en Inglaterra la vida teatral se concentra mayormente en la capital y en la Corte: las compañías de más renombre se denominan the Queen's men, my Lord of Essex's men, etcétera, - como en la España del siglo XVI se pudiera haber hablado de the Duke of Alba's men - y Londres predomina en la vida teatral del país. Pero en la España del siglo XVII, para emplear un acronismo, el teatro es mucho más "democrático" y está mucho más esparcido por la península, y el teatro profesional refuerza y refleja un subconsciente amor por lo teatral que se nota tanto en Ciempozuelos o en el Burgo de Osma como en Madrid, en Sevilla o en Pamplona.

I. E. VAREY

Queen Mary and Westfield College
Londres

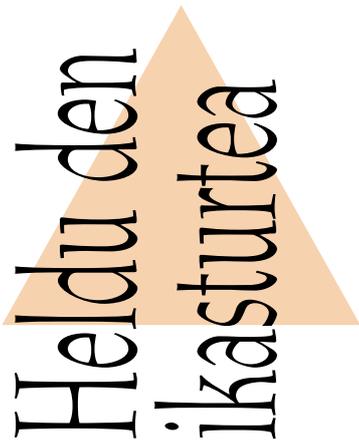
Perspectiva de la sección transversal del Corral de Comedias de Pamplona





Curso próximo

La Escuela Navarra de
Teatro ofrece, para el
Año Académico
1997/1998, los
siguientes cursos:



Heldu den ikasturtea

Nafarroako Antzerki
Eskolak, 1997/1998
ikasturte akademikorako,
honako ikastaro hauek
eskeintzen ditu:

Estudios de Arte Dramático. Especialidad: Interpretación.

Las personas interesadas en cursar los estudios de Arte Dramático, en la Escuela Navarra de Teatro, deberán formalizar su preinscripción durante la segunda quincena del mes de junio. Las pruebas de acceso tendrán lugar del 25 al 30 de septiembre.

El único requisito es ser mayor de 18 años o haber terminado los estudios de Bachillerato o Formación Profesional.

Los aspirantes deberán adjuntar dos fotografías, tamaño carnet, una fotocopia del D.N.I. o Pasaporte y una copia del Título que acredite su formación Académica, o en su defecto una copia de las notas del último año cursado.

Los estudios de Arte Dramático se imparten de Octubre a Junio con 900 horas lectivas por curso, repartidas en seis horas diarias de clase de 9 a 15,30 horas de lunes a viernes.

Talleres de Iniciación a las Técnicas Teatrales en Euskera y Castellano

Estos talleres van dirigidos a personas de 16 años en adelante. Comienzan la última semana de octubre y terminan la última semana de abril. Tienen una duración aproximada de 72 horas repartidas en tres horas de clase un día a la semana.

La matrícula a estos talleres se realiza la primera quincena de septiembre.

Arte Dramatiko Ikasketak. Berezitasuna: Interpretaritzia.

Aurreinskripzioa ekaineko bigarren hamabostaldian zehar bete beharko dute interesatuek. Iraileko lehenengo hamabostaldian egingen da sartzeko probetan parte ahal izateko izenematea. Sartzeko probak iraileko bigarren hamabostaldian izanen dira.

18 urteetatik gorakoa izatea edo Batxillergoa edo Lanbide Heziketa ikasketak burutuak izatea betebeharreko baldintza bakarra izanen da.

Izangaiek "carnet" tamainako bi argazki, N.A.N.-en edo pasaportearen fotokopia eta heziketa akademikoa egiaztatzen duen Tituluaren kopia edo burututako azken ikasturteko emaitzen kopia ekarri beharko dituzte.

Arte Dramatiko ikasketak urritik ekainera bitarte ematen dira, 900 ordu lektibo ikasturteko, sei eskola ordu egunero 9-etatik 15'30-era, asteleheneetik ostiralera.

Antzerki Tekniketan Hastapen Lantegiak Euskeraz eta Gazteleraz.

Lantegi hauek 16 urteetatik gorakoei zuzentzen dira.

Urriko azken astean hasten dira eta apirilko azkenean bukatzen dira. 72 orduetako iraupena dute hiru orduetako eskoletan

Talleres de Juego Dramático y Dramatización infantil y juvenil en Euskera y Castellano

Estos talleres van dirigidos a niños de 4 a 12 años y a jóvenes de 13 a 16 años.

Se imparten los miércoles por la tarde con una duración de hora y media, a partir de octubre y hasta finales de abril.

La matrícula a estos talleres se realiza la primera quincena de septiembre.

Curso de Impostación de la voz

Este curso va dirigido a profesionales que utilizan la voz como medio de trabajo.

Se imparte un día a la semana durante dos horas, desde el mes de octubre al mes de enero.

La matrícula se realiza durante la primera quincena de septiembre.

Para mayor información, dirigirse a la Escuela Navarra de Teatro en horario de oficina: 9 a 14 h. todos los días y los miércoles también de 16 a 20 h.

banatuta astean behin.

Lantegi hauetarako matrikula iraileko lehenengo hamabostaldian egingen da.

Haur eta gazte Joku Dramatiko eta Dramatizazio lantegiak Euskeraz eta Gazteleraz.

Lantegi hauek 4 eta 12 urte bitarteko haurrei eta 13 eta 16 urte bitarteko gazteei zuzenduta daude.

Lantegiak ordu eta erdiko iraupenez asteazken arratsaldean ematen dira urritik apirilko bukaera arte.

Lantegi hauetarako matrikula iraileko lehenengo hamabostaldian egingen da.

Ahots inpostazio ikastaroa.

Ikastaro hau ahotsa lanabes erabiltzen duten profesionaleri zuzenduta dago.

Eskolak bi orduetako saioetan ematen dira astean behin urritik urtarrilera.

Matrikula iraileko lehenengo hamabostaldian egingen da.

Informazio zabalagoa nahi duenak, Nafarroako Antzerki Eskolan egunero 9-etatik 14-etara eta asteazkenean 16-etatik 20-etara galde egiten ahal du.