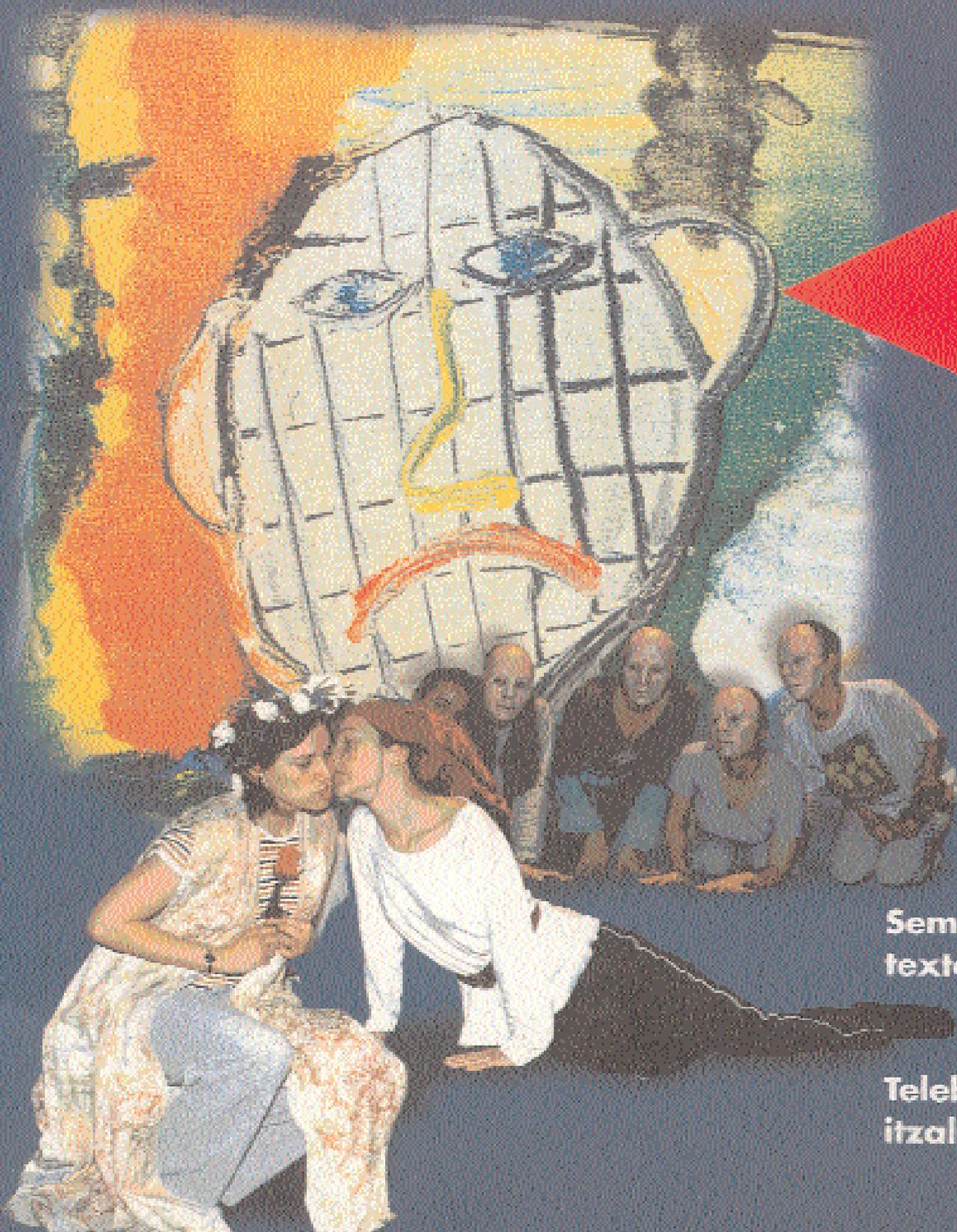


# T.A

teatro antzerki

Revista de la Escuela Navarra de Teatro  
n.º 12, junio 1999. Difusión gratuita

Nafarroako Antzerki Eskolaren Aldizkaria  
12. azk. ekaina 1999. Dohainiko zabalpena  
Entidad patrocinada por el Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra



**"La cabeza del dragón",  
en el Taller  
Fin de Curso**

**Seminario "Del  
texto a la escena"**

**Telebistaren  
itzalpean**

4

**Editorial: Teatro • Antzerki**

5

**Valle-Inclán, en el taller fin de curso**

7

**Horra hor autorea!**

Xabier Díaz Esarte

8

**Entrevista a Konrad Sziedrich**

10

CONCURSO  
LEHIAKETA**VIII Concurso de textos teatrales dirigidos al público infantil  
Haurrentzako antzerki testuen VIII. lehiaketa**

11

CURSOS  
IKASTAROAK**Cursos de verano  
Udako Ikastaroak**

12

**Seminario: “Del texto a la escena”**

Ponencias: Manuel García Martínez, Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín, Patrice Pavis

30

**Telebistaren itzalpean**

32

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

34

CURSO  
PROXIMO**Curso próximo  
Heldu den ikasturtea**

**el Camerino**  
danza. gimnasia y disfraces



31001 Pamplona  
c/ Mayor 64 tf. 226470

**TEATRO-ANTZERKI**  
Revista de la Escuela Navarra de Teatro  
Nafarroako Antzerki Eskolaren aldizkaria  
(Entidad patrocinada por el Departamento de Educación y Cultura)

Número 12 Zenbakia - Junio 1999 Ekaina  
CONSEJO DE REDACCIÓN: Fuensanta Onrubia, Aurora Moneo,  
Maite Pascual, Javier Pérez Eguaras, Patxi Fuertes, Amelia  
Gurutxarri, Asumpta Bragulat, María José Sagüés, Patxi  
Larrea, Emi Ecay

Coordinación y diseño:  
HEDA Comunicación - Tel. 948 27 92 99  
Impresión: Gráficas ONA  
Depósito Legal: NA/620/1995  
I.S.S.N.: 1137-828 X  
Tirada: 3.000 ejemplares. Difusión gratuita.

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

Nafarroako Gobernua  
Hezkuntza eta Kultura  
Departamentua



Gobierno de Navarra  
Departamento de  
Educación y Cultura

## Editorial

## Teatro • Antzerki

**N**ació pequeña, como casi todo lo que nace, allá por el otoño de 1994 (¡Qué lejos quedaba todavía el 2.000!), para anunciar una programación más de la campaña de teatro en otoño.

En marzo del 95, para celebrar el día Mundial del teatro, se publicó un nº2 de Teatro/Antzerki (¡Qué lejos y qué cerca aquella frase que abría sus páginas: “¿Dispondremos de un espacio adecuado para dar cobijo y expresión a este Arte tan antiguo como nuestra especie?” (Sic, como si fuésemos el clavo o la pimienta). Pocos meses después, en junio, tras las elecciones autonómicas y municipales, llegó el 3. (¿No hay ahora otra vez elecciones?)

En el 4, presentábamos la décima programación de otoño.

Y llegaron la 5, la 6 y la 7.

Con el nº 8, hace dos años, T.A. se presentaba como una revista de contenidos, con sugerencias y propuestas, pero también con teorías y con ideas.

La 9 traía otra vez teatro para el otoño.

En la 10, de la mano de Lorca (¡pocas veces mejor acompañados!), más análisis y más información.

En la 11, los “instintos” de Leo Bassi y todos los demás en la sala de la Escuela Navarra de Teatro, o sea en un teatro que hay en lo viejo, al lado del Frontón Labrit, de la Plaza de Toros, cerca del Gayarre, detrás de la Estafeta, por donde corren los toros, ¿caes?

Y por fin llega el nº 12, que suele ir detrás del 11, y que suena a huevos. Una docena de huevos... digo de revistas llevamos ya publicadas. ¿Para qué? ¿Por qué? ¿Para quién?

Viene cargada de cursos, concursos, me-

morias, montajes y espectáculos, escritores (dramaturgos) actores, directores, espectadores, Teatro, Teatro, Teatro... ¡Ah!, eso que existe hace tanto, afortunadamente siempre en crisis, a duras penas, contra todo y a pesar de muchos, a lado del cine, la tele, el fútbol e internet, las top-model, las revistas del corazón y los viajes a la luna. Eso que se parece tanto a la vida y que “tiene exactamente la misma escala que la vida, la medida exacta de la vida, que suscita emociones y placeres” (lo dijo Vigdís Finnbogadóttir en su mensaje en el último día Mundial del Teatro).

Trae el final del curso y llega al final del siglo y del milenio.

Esperemos que el tercero (digo el milenio) sea un milenio crítico para el teatro y que en el siglo XXI continúe la vida, porque mientras haya vida habrá teatro.

## Editoriala

## Teatro • Antzerki

**T**itikia zelarik sortu zen -sortzen den ia guzia bezalaxe- 1994ko udazken aldera (zein urrun geneukan oraino 2000. urtea!)

Udazkeneko antzerkialdiaren programazio berria iragartzeko.

1995eko martxoan, Antzerkiaren munduko eguna ospatu xede, Teatro/Antzerkiren 2. alea karrikaratu zen (Zein urrun eta, aldi berean, zein hurbil haren orrialdeei hasiera ematen zien esaldi hura: “Gizakia bezain zaharra den arte honi babesleku zein adierazpide emateko une egokirik izanen ote dugu?” (Erdaraz “nuestra especie” ageri zen, iltzea edo piperbeltza bagina bezala). Zenbait hila-beteren buruan, ekainean, autonomia eta udal hauteskunde ondoan, 3. alea argitaratu zen. (Oraintsu ere ez da hauteskunde izanen?)

4.ean udazkeneko hamargarren programazioa aurkeztu genuen.

Eta 5.a, 6.a eta 7.a ere atera ziren.

8. alea argitaratzearekin, orain dela bi ur-

te, TA, edukiak, iradokizunak eta proposamenak ekartzeaz gain, teoriak eta ideiak biltzen zituen aldizkari itzuli zitzaigun.

9.ak ere udazkeneko antzerkiari eutsi zion.

10.ean, Lorcaren eskutik, (gutitan egon gara hain ongi lagunduak!), azterketa eta informazio gehiago.

11.ak Leo Bassi eta gainerakoek “instintoei” eutsi zion, Nafarroako Antzerki Eskolako aretoan, hots, alde zaharrean dagoen antzerki batean, Labrit Frontoiaren eta Zezenplazaren ondoan, Gaiarretik hurbil eta Estafetaren (zezenak lasterka joaten diren karrika) gibelaldean dagoena, argi?

Eta noizbait ere 12. alea -11.aren ondok ateratzen ohi dena eta burura arraultzeak ekartzen dituen- argitaratu zen. Dozena bat arraultze... zera... aldizkari karrikaratu dugu dagoeneko. Zertako? Zergatik?

Norendako?

Ikastaroz, lehiaketaz, txostenez, muntaia eta ikuskizunez, idazlez (antzerkigilez), antzerkilariz, zuzendariz eta ikuslez mukuruk-mukurutua, Antzerkiz, Antzerkiz, Antzerkiz... A! Duela hainbertze sortua den hori, zorionez beti krisian egoten dena, koloka, guziaren kontra eta anitzen gogoz kontra, zinemaren, telebistaren, futbolaren, interneten, top-modelekin, “bihotzeko aldizkariak”, eta ilargirako bidaien ondoan. Biziaren hain antzekoa den eta “biziaren eskala berbera, biziaren neurri zuzena duen eta emozioak eta gozamenak sortarazten dituen” hori (hala erran zuen Vigdís Finnbogadóttir-ek, hondar Antzerkiaren Munduko egunean egin zuen mezuan).

Kurtsoaren akabera dakarkigu eta mendearen eta milurtekoaren akabera heldu zaigu.

Espero dezagun hirugarrena (milurtekoa, jakina) antzerkiarendako berebiziko inportantziako milurtekoa izatea eta XXI. mendean biziak irautea, zeren eta biziaren artean, antzerkia ere izanen baita.

# Valle-Inclán, en el taller fin de curso

El taller fin de curso de la Escuela Navarra de Teatro representará los próximos días 5, 6, 10, 12 y 13 de junio "La cabeza del dragón", una de las tres farsas que componen la obra de Ramón María de Valle-Inclán "Tablado de marionetas para educación de príncipes". Este cuento infantil, dirigido para la ocasión por el irlandés Denis Rafter, fue estrenado en Madrid en marzo de 1909 con gran éxito de crítica.

La elección de "La cabeza del dragón" obedece, según explica el propio Rafter, a múltiples razones. "Hay que ajustar la decisión de qué tipo de obra vas a hacer al reparto, en este caso de siete actrices y dos actores. En principio había pensado en algo de Sheridan, Shakespeare o Chejov, pero siempre Valle-Inclán estaba en la lista de posibles. Al final me decidí por este último porque es un autor que no he dirigido antes y que tiene muchas influencias celtas. Es gallego y en sus obras he visto aspectos muy irlandeses que me interesan. Elegí "La cabeza del dragón" porque es una obra de muchos personajes que tiene algo que decir en la actualidad, porque es una oportunidad que tienen los actores que están a punto de salir de la Escuela para usar su talento, mostrar su trabajo y, a la vez, aprender de la experiencia, y porque creo que puede hacer sentir, distraer y divertir al público. Yo creo que es una obra que va a funcionar muy bien".



"La cabeza del dragón" es un cuento infantil en el que aparece reflejada toda la personalidad crítica de Valle-Inclán. "La base es un cuento inspirado en el folclore medieval. Es la típica situación en la que el príncipe tiene que buscar un dragón para ganar la mano de la princesa. En este camino aprende cosas de la vida, conoce personajes de todo tipo, buenos y malos. Pero en este cuento infantil aparece también el esperpento de Valle-Inclán, lo grotesco. Usa personajes para mostrar la parte negativa de la persona y burlarse de instituciones como la iglesia, el gobierno, la corona o de la actitud de algunos intelectuales. La obra está llena de personajes universales que, a pesar de haberse escrito hace casi un siglo, todavía se pueden encontrar hoy a nuestro alrededor. El teatro siempre ha tenido el valor de ser un espejo de la sociedad. En el caso de Valle-Inclán, es un espejo torcido pero válido también hoy".

## Un reto

Después de dirigir en los últimos años a importantes compañías teatrales, Rafter afronta con pasión el reto de preparar un taller fin de curso en la Escuela Navarra de Teatro. "Para mí el teatro es



# Un hombre de teatro

Escritor, actor, director y profesor, el irlandés Denis Rafter vive en nuestro país desde hace casi 30 años. Formado en el Abbey Theatre, Teatro Nacional de Irlanda, se licenció como profesor de voz y drama en la prestigiosa Escuela de Música y Drama Guildhall de Londres.

Rafter es un hombre de teatro de gran versatilidad. Ha hecho versiones de Merriman, Joyce, Calderón de la Barca o Dickens. Como actor, destacan sus papeles en obras de Synge, O'Casey, Chejov, Carroll, Wilde y Shakespeare; ha escrito e interpretado tres monólogos; ha sido director gerente del Teatro "La Abadía" de Madrid; y ha impartido



conferencias sobre teatro e interpretación en diferentes universidades y escuelas de arte dramático.

Este dublinés de aspecto bonachón es, además, un viejo conocido y asiduo colaborador de la Escuela Navarra de Teatro y de su revista Teatro-Antzerki.

En diciembre de 1995 fue el encargado de cerrar la programación de otoño de la ENT con el monólogo "Ser actor", y en marzo del año 1997 participó como ponente del seminario "La tragedia de ayer a hoy", organizado por la Escuela Navarra de Teatro y la Universidad Pública. Su ponencia, titulada "La tragedia en Shakespeare. Sentir y hacer sentir", fue publicada en el número 10 de la revista Teatro-Antzerki, editada en junio de 1998.

total. Igual se puede hacer una buena obra con un taller fin de curso que una mala obra con una gran compañía. Uno puede conseguir el mismo placer trabajando con jóvenes actores que están empezando su carrera que con actores que ya tienen gran experiencia. Tenía ganas de afrontar este reto porque conozco desde hace muchos años el trabajo de todo el equipo que hace posible que funcione la Escuela Navarra de Teatro. Es un trabajo muy importante en un mundo plagado de dificultades y desprende un coraje que contagia. Por otra parte, me interesa hacer teatro fuera de Madrid, trabajar en otros sitios donde pueda aprender. No es la primera vez que trabajo en Pamplona y espero que no sea la última".

La obra elegida para este taller fin de curso presenta un gran interés desde el punto de vista interpretativo. "Es una obra con un planteamiento muy coral. Demanda mucho de los actores porque quiero prescindir del uso de máscaras y eso obliga a que cada actor, a excepción de los dos protagonistas, haga tres y hasta cuatro papeles. Hay nueve actores y casi 20 personajes diferentes. Además, las actrices hacen papeles masculinos y los actores papeles femeninos. Esto enriquece la obra, aporta algo más, pero obliga a los actores a tener mucha capacidad de concentración y disciplina. La obra es muy exigente desde el punto de vista interpretativo, nada fácil. Hubiera sido más fácil hacer otro tipo de obra, pero en el teatro hay que arriesgar. Fallar no es que al público no le guste la obra, fallar es no empezar una obra por el miedo. Somos conscientes de las dificultades, pero tengo mucha confianza".

Por todo ello, Denis Rafter se muestra muy satisfecho con el trabajo de los nueve actrices y actores que conforman este taller. "El nivel de los actores es similar al del director. Todos estamos inmersos en un proceso de búsqueda, a veces perdidos y otras veces satisfechos. Es un proceso largo con una

primera parte más complicada. El trabajo, las ganas y el entusiasmo de todos ellos es estupendo. Tienen muchas ganas de trabajar, de aprender, y eso es lo importante. El talento es subjetivo, no se puede valorar en tan poco tiempo ni comparar con otros. Los actores siempre te sorprenden, hay algunos que entran enseguida en su papel y otros a los que les cuesta más. Eso está dentro de un proceso normal, y lo que hay que valorar es el resultado final".

La versión de Rafter es fiel al texto original. "Únicamente se han cambiado las entradas y salidas y he metido música para mantener el ritmo de la obra, tal y como se hace con otros autores. Incluso he pensado en introducir la figura del narrador para poder incluir las acotaciones descriptivas del texto de Valle Inclán, que son muy interesantes y a la vez muy poéticas".

# Horra hor autorea!

**K**ultur sorkuntzaren esparru zabalean sortzaileak berak dauzka prozesuaren atal guztiak kontrolpean. Nola idazleren produktua hala argazkilariek, arkitektoek, margolariek eta eskultoreek egindakoa beraien eskuetatik kontsumitzaileenetara zuzenki joan ohi da. Artista eta ikusleen arteko erlazioa zuzena da, bestean kanpoko interferentziarik gabea. Aldatze garbia da, gardena, bitartekoen nahasterik gabea. Ez dago oztoporik ez baldintzarik, ez dago iragazkirik. Zuk buruturiko lanari ez dio kanpoko inork zehaztasun propio eta puntualizazio pertsonalik gehituko. Igorlearen eta hartzailearen arteko elkarrizketa zuzena eta erraza da, ez dago inolako ortopedia teknikorik eta artistak ezin dizkie bere lanaren akatsak besteei leporatu.

Bakardadean landutako dramatizazio-testoak badu kaleratzeko bokazioa, jendaurrean egoteko irrikan dago. Haren garapenean ezinbestekoa da eszenatokira igotzea, hitza ekintza bihurtzea. Berez, eta sortzez, lozorroan dagoen izkribuak zuzendariaren edo ekoizlearen airearen putza behar du bizira etortzeko. Antzez lanak ez dira erabat gorpuzten, osatzen, antzeztuak izan arte. Kajoian geratuz gero nasciturus hutsa lirakete ez bailukete duten ahalmena erakutsiko.

Mota askotako antzerki-idazleak ditugu. Batzuk, posesiboak, xurgatzaileak, egozentrikoak, jeloskorrak, beraiek sorturiko kumearen geroaren zaindari dabiltzanak. Bestetzuk, neurri batean, aitatasun horri muzin egin nahiago dugu (barka gonbarazio biologikoa), eta bedeinkapen osoz agurra ematen diogu testoari bere kabuz gara dedin, edozein zuzendariren irizpide partikularrek molda dezaten ikuspegi berriz. Montaiaren jardueran, gidioa hazi egiten da eta purgatu, une motelak eta parrafo mordoilak desagertaraziz.



Zuzendaria, aktorea/aktorea, eszenografoa edo argitzaileak emaitza baldintzatzen dute, onurako edo txarrerako. Behin baino gehiagotan, horiei esker, hondoratzeare zegoen txalupak ur azalean segituko du. Hala eta guztiz ere, testu kaxkar eta eskas batek bere horretan jarraituko du nahiz eta ospe handiko Compañía Nacionalen batek bere gain hartuta ere.

Idazlearen eta zuzendariaren arteko harremanak malguak eta hestuek behar dute: testoaren azterketa elkarrekin jorratuko dute elkarren kontrako nor bere ikuspuntuak mahaigaineratuz. Hamaika desadostasun horien konstatazioak helburu bakar bat dauka, testoa aberastea. Egoera gazigoxo horiek, entsaioak eta emanaldiak benetako errebalida dira gehienetan zirriborro landua den testoarentzat. Gidoiak hazkunde krisia jasango du, koarentena gisako kontrol profesionala. Taularatu ondoren, gidoi asko berridatzi beharko lirakete bildutako iradokizunak integratuz. Nafarroako Antzerki Eskolako (ENT) lagun batzuekin bizi izan dudana esperientziak garbi asko erakutsi didanez elkarlanean aritzea zeharo positiboa da. Horren lekuko, M<sup>a</sup> José Sagues-ek zuzendutako bi

lanak edo azken bolada honetan Javier Ibañez-en gidaritzapean antzeztu dena. "Trágame tierra".

Bat ez bagatuz egindako montaiarekin, Paris hiria ez ezik, antzerki-idazleoi Egile Elkartea edo dena delako horretara kexuka joatea geratuko zaigu beti. Gure lanak izan zuten tratamendu desegokia ikusi izanak ez du erremediorik, baina kontsolamendua, makala izanik ere, gure esku dago: zuzendariari kerella bat jartzea edo komunikabideetan polemika publikoa eta mingotsa bultzatzea, hainbat nobelagilek egiten duten moduan beren errelatoetan oinarriturik filmea ekoiztu duen zuzendariaren kontra.

Baina zintzotasunez diot, Zer gerta lekiguke idazleoi, zuzendari zoro eta maniatiko horiek ez balira gutaz gupidatuko? Zuzendari lagun horrek, hartu, jaso itzazu nire testuak eta eraman nonbaitera. Moldatu eta egokitu zure kabuz. Gero geroakoak (salaketak eta auziak, noski. Ji, ji!)

*Xabier Diaz Erarte*

Konrad Sziedrich

## «El punto teatral está en toda España, en la calle lo ves»

**K**onrad Sziedrich estuvo en la Escuela Navarra de Teatro impartiendo un Curso de verano de Dirección sobre Bertolt Brecht y un Taller de Interpretación para los alumnos de tercer curso. Este es el resumen de una conversación mantenida con él con motivo de aquella visita.

**Después de llevar varios años trabajando en España, ¿qué diferencias encuentras con las escuelas alemanas?**

Las condiciones de las escuelas estatales en Alemania, al menos en el Este, son diferen-

tes. Incluso la tradición alemana es diferente. La Escuela de Berlín, fundada por Max Reinhardt, tiene unos ochenta años. Al principio de siglo era una escuela privada, vanguardista... Reinhardt era muy amigo de Stanislavski, tenían relaciones muy intensas. Las escuelas de teatro son muy recientes, del año 10 de este siglo, porque antes los actores aprendían en una compañía. Después de la guerra y de la separación de Alemania, salieron dos escuelas: la del Oeste, que se unió; y la del Este, que era una Escuela sin licenciatura y después con licenciatura, como el Instituto de Teatro de Barcelona. Yo destacaría que el tiempo que se dedica para cada alumno es mayor que aquí. Por ejemplo, los talleres son de seis semanas, con un máximo de cinco actores y un profesor; los alumnos tienen 6 horas de interpretación, y si hay más alumnos, son más horas.

**¿Y las demás materias, se hacen en grupos mayores?**

Eso depende. Voz, por ejemplo, se hace con dos horas por semana para cada alumno, y Expresión corporal son grupos de 12 ó 15 alumnos y 4 horas por grupo y semana. Más o menos como aquí.

En el primer año de interpretación hacen Improvisación. Esto acaba en el primer semestre y hacen escenas normalmente de una novela, porque el subtexto sale escrito en la novela, y después tienen otro semestre con dos turnos de escenas. Comenzamos con escenas más realistas, no muy formales, de este siglo.

**¿Con qué tipo de autores trabajan?**

Yo he hecho una vez Chejov, también Hauptmann -un autor que es una lástima que no sea muy conocido en España-, Frisch,... Hacemos escenas realistas, que no plantean problemas de estilo o de comportamientos de otros siglos y que resultan más cercanas.

**¿Cuál es el método utilizado para acercarse a las escenas?**

Es más o menos Stanislavski, desde la influencia de Brecht, claro... Se mezcla muy bien porque la base es Stanislavski, pero con el trabajo sobre la forma que es un paso más adelante... con éstas influencias.

Las materias que se imparten no son diferentes. Siempre son escenas. En el segundo curso se hacen escenas, depende de lo que piensen los profesores sobre la evolución de los alumnos, trabajando obras clásicas. Unos hacen escenas y otros hacen una función. Para hacer un espectáculo utilizan casi todo el semestre y cuentan con la supervisión de los profesores de Voz y Expresión corporal.

**¿Los montajes son labores conjuntas de los diferentes departamentos?**

Sí. Se hacen escenas y producciones y el último año hacen una muestra con las mejores escenas que han trabajado y vienen los directores o gentes del teatro del territorio que habla alemán para conocer a los futuros profesionales.

**¿Cuáles son las posibilidades de un actor alemán al dejar la escuela?**

El sistema teatral alemán es diferente. En Portugal tienen un sistema más parecido al del Norte y Este de Europa. Es una tradición muy vieja de la burguesía, que en el tiempo de Lessing, en el siglo XVIII, el teatro oficial era el de la corte y Alemania tenía 360 estados y cada príncipe tenía su teatro. Estos teatros eran en general en francés, por la cultura, y el alemán no era respetado. En oposición, la burguesía de las ciudades se junta y crea teatros y había compañías de gira programadas cada cierto tiempo, una temporada, y la burguesía de la ciudad tenía durante todo el año un local en el teatro. Tenían abonos, que es un sistema de siempre en Alemania, y así, prácticamente hasta la mitad de este siglo, cada ciudad de 15.000 personas tenía un teatro, una compañía estable. Esto fue así hasta la guerra. Funcionaba con contratos para los actores desde septiembre a abril. Y después empezó la miseria, la falta de dinero y los tiempos duros. Yo lo sé por mi familia, que eran actores. En la RDA, que conozco mejor, para un territorio tan grande como Andalucía, por ejemplo, con 17 millones de habitantes, había 63 teatros estables, y los teatros son siempre un edificio con una compañía. En la RDA trabajan entre 20 y 35 actores normalmente, con talleres de vestuarios, escenografía, iluminación, y algunos hacen bolos.

**¿La programación del teatro eran los montajes de la compañía titular?**

Sí, sólo esta compañía y un teatro normal hacía entre 6 y 8 producciones por año. Un actor tenía que hacer normalmente 5 papeles. Las mujeres tenían más problemas, pero los hombres estaban normalmente agotados porque el salario no era alto y es mucho trabajo. Con la unificación falta el dinero y en la RDA muchos teatros tienen que cerrar por problemas de público. En estos tiempos es ya más difícil mantener un teatro porque la gente tiene otros intereses, tienen coche y van a grandes teatros. Pero hasta este momento siguen teniendo contratos de un año, y hay algunos que cobran bien, pero es mucho trabajo. Normalmente por la mañana tienen 4 horas de ensayo y por la noche función o bolo, que son agotadores, o ensayos que agotan, y la gente actúa normalmente en Alemania con repertorio. En el Berliner Ensemble teníamos 14 obras en cartelera porque tenían almacenes para 14 ó 15 escenografías y cada vez que se creaba una nueva, otra

moría. Normalmente de una obra se hacían 2 funciones al mes, aunque algunas no funcionaban y tenían sólo una función.

**Esas funciones, ¿se veían fuera del teatro habitual?**

Hay compañías comerciales que tienen una estrella teatral, normalmente estrella del tiempo pasado, y hay otros actores de teatro comercial de boulevard que hacen giras por el país. Hoy hay menos teatros que antes. Ahora hay en muchos sitios teatros que programan como aquí.

**¿Te resulta extraño el sistema teatral español?**

Más que extraño, pienso que no es efectivo. Los españoles querían imitar el sistema de Francia sin pensar que Francia tiene una tradición teatral de muchos siglos. Digamos que el dinero que hay no está muy bien utilizado, porque ahora hay una concentración en unas empresas o teatros y queda poco para la masa de actores que hay, que es superior a la de Alemania. En Alemania hay 7.000 y en un país como Sajonia, que tiene 6 millones de habitantes y 14 teatros, no hay muchos más de 400 actores, mientras que sólo en Barcelona hay más de 1.000. En Alemania no hay tantos actores en paro, aunque claro que hay concentraciones en Berlín, Hamburgo... que hacen televisión. Hay actores libres, pero no esta masa de actores de España. No lo sé, pero para mí el teatro comienza con 5 ó 6 personajes, y esto de los monólogos es gastar mucho dinero y cansa también al público, porque las obras con 1 ó 2 personajes siempre tienen la misma estructura, que es divertida, pero si no hay intercambio entre 2 personas para mí es un poco aburrido. En Alemania, como las compañías tienen normalmente alrededor de 22 actores y actrices, los monólogos los hacen sólo los actores estrella de la compañía. Por ejemplo Minetti lo hizo, era viejo y fantástico. Yo pienso que aquí gastamos mucho dinero en la iluminación, en el vestuario, y casi es igual si tienes 10 personas ó 1. De todos modos, el problema más grande es la seriedad del programa de teatro y yo veo con disgusto que ahora que había una evolución en el teatro de los últimos 10 años, se ha concentrado todo en el dinero y no en la calidad del teatro. Es muy evidente que todos han descubierto que con el teatro tú puedes ganar dinero y se olvidan de la evolución que han hecho sólo para ganar el dinero. Yo conozco producciones en que eso no puede ser, no es ético que sea así. Hay pocos directores que saben de dramaturgia y por eso pienso que nosotros hemos aprendido de Brecht, que no es una idea totalmente nueva porque Brecht, como Stanislavski, han contado las cosas que saben. Brecht tenía unas ideas muy originales, un rigor en la preparación de la obra y consideraba que lo que tu puedes decir es muy importante.

**¿Has echado en falta tantas veces la existencia de una dramaturgia en nuestro teatro?**

El caso de "La Madre Coraje" es un contraejemplo. Brecht buscaba una obra en el año 48 en un Berlín que estaba un 80% destruido y en una Alemania que había perdido como otros países el diez por ciento de su población y muchas familias habían perdido a sus hijos. "La Madre Coraje" es un comentario a la situación. No gustó a todos y no todos la vieron, pero tuvo un impacto enorme en Alemania entre la gente que la vio porque era el problema del país, y buscaba una obra que dijera algo sobre el lugar y el tiempo. Eso no puede faltar.

**¿Qué impresión tienes de los actores españoles?**

Los actores españoles, más que los portugueses que también tienen talento, están influidos por la mentalidad española que es exterior, es en la calle, menos disciplinada que los alemanes... pero el punto teatral está en toda España, en la calle lo ves. Eso es muy fuerte yo he notado una cosa que me hace gracia: en Alemania o Rusia no son tan espléndidos al principio, es más interesante en Alemania cuando tocan un punto de traicionarse, de ir a la verdad, de ir a la profundidad, es en este momento donde empieza el teatro y aquí en España, ahí acaba

porque hay muy pocos actores que realmente superen este punto, y si la cosa es muy apasionada yo siempre pienso que fingen, que tienen sus clichés de pasión o de amor. Conozco algunos, pero muy pocos, que realmente se entreguen totalmente y se pierdan. Eso lo puedes ver en Rusia más que en Alemania, y en este punto es muy interesante porque la gente de verdad se entrega, y por eso creo que la tradición española también es muy de comedia, de boulevard, y a veces hay un teatro más superficial pero muy bien hecho. Yo estaba encantado en Barcelona con "La Cena de los Idiots" -que han hecho ahora en película- que hizo Paco Mir. Es una de las mejores funciones que he visto, muy bien hecha, con buenos actores y muy divertida. También he visto una vieja comedia que ha hecho mi amigo "El chino", muy divertida, mejor que las obras serias o clásicas en las que generalmente me aburro mucho.

**¿Dónde crees que debería incidir más la formación de los actores para desarrollar el talento actoral aquí?**

También depende de las regiones, en Alemania es más o menos igual, y aunque hay grandes diferencias entre las regiones, hay unos estándares de cultura que son iguales en Munich o Berlín o Hamburgo. De lo que he visto aquí el nivel más alto está en Barcelona, pero no conozco todas las escuelas.

Yo diría que falta teatro. No es tan importante la escuela, es más que los actores tengan una perspectiva de trabajo cuando acaban la escuela. Eso es una motivación muy fuerte porque tienen que saberlo o están perdidos. Eso pasa en la Escuela de Berlín porque todos tienen buenas ofertas y tienen interés por aprender bien para hacer bien el trabajo. Creo que con la inseguridad es muy difícil. Yo tenía muchos alumnos en Barcelona que nunca han hecho teatro después de la escuela.

*Yo diría que en España falta teatro. No es tan importante la escuela, es más que los actores tengan una perspectiva de trabajo cuando acaban la escuela. Eso es una motivación muy fuerte porque tienen que saberlo o están perdidos*

Yo conozco gente que tiene talento y que está muy bien formada, que ha aprendido bien, pero no tiene trabajo porque está en el lugar equivocado en el momento equivocado. En Barcelona, si tu haces un tipo para una serie, después tienes trabajo porque en la serie siempre están bien vestidos y guapos, y si no, si eres un tipo más campesino, no te cogen para la serie. Y tú puedes ser un gran actor, pero es más difícil tener trabajo. En la serie la gente te conoce, pero también cansa. Aquí, y quizá también en América Latina, las series tienen mucha importancia...

En Alemania no tienen tanta, pero aquí es una cosa sagrada y tienen un gran efecto. Yo sé de amigos que las han hecho y eran atacados en la calle por las maldades que hacía el personaje en la serie. Y piensas, ¿qué pasa con la gente?, ¿están zombies?. La gente lo toma como si fuera verdad. Miquel Cors salió del Teatro Poliorama y un señor le dijo: "trabaja mucho usted, por el día la granja y por la noche el teatro..." y a Muntsa Alcañiz: "¡Ay, qué bien!, ahora que le veo a usted, mi mujer estará mejor". La pobre Muntsa asustada le dijo: "Pero yo a usted no le conozco", y el señor: "Claro que nos conocemos", y de repente el señor en mitad de la frase se puso todo rojo y dijo: "¡ay!, perdón, me he equivocado"... porque la conocía de la serie, y cada día estaba en su casa, y eso es horrible. Me gusta más lo que pasaba cuando Muntsa hizo Ofelia en el teatro con Enric Majó, que un espectador le dijo: "Cállate, tú no tienes ninguna razón para hablarle así a esta pobre criatura. Mira lo que tu has hecho". Y le decía a Hamlet muy seriamente que pensara sobre esto. Eso es gracioso.

## VIII 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 1999.

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

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

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

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

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

El fallo del jurado, que será inapelable, se hará público antes del 15 de septiembre de 1999. Los autores de los textos no premiados podrán solicitar la devolución de los mismos en el plazo de un mes a partir de la fecha mencionada.

**6** La obra premiada quedará a disposición de la

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

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

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

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

## Haurrentzako antzerki testuen VIII. 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 gabeak izatea, dela kompania profesional edo amateur baten eskutik.
- Haren iraupena umeentzako antzezlan batek izan ohi duena izan da.

**3** Lanak, espazio bikoitzaz mekanografiatuak eta hiru ale-tan, kartazal itxian igorriko dira, izenorde batekin, helbide honetara: Nafarroako Antzerki Eskola, San Agustín k/, 5, 31.001 Iruña, 1999ko 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 aurkezteko, irizpide batzuk finkatu dira: kalitate literarioa, kreatibitatea, originaltasuna eta eszenaratzeko ahalbidea.

Epaimahaiak erabakia jakinaraziko du. 1999ko irailaren 15a baino lehen, eta epaia apelaezina izanen da. Egun horretatik aitzina, saritu gabeko lanen egileek haiek itzultzeko eskatu ahalko dute. Horretarako hilabeteko epea.

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

tuko da, hura argitaratu edota antzetzeko.

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

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

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

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

# Cursos de verano

## "DEL TEXTO A LA ESCENA". SEMINARIO TEÓRICO-PRÁCTICO

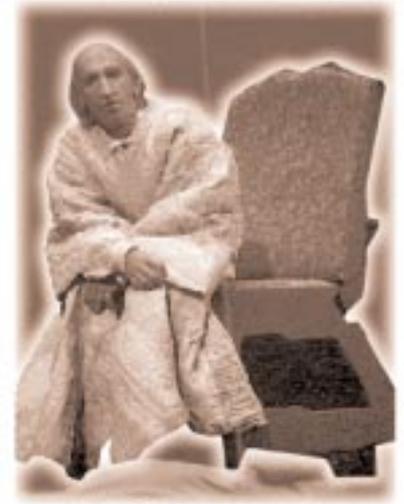
- **Fechas:** del 23 al 28 de agosto.
- **Duración:** 33 horas: de 16 a 21.30 horas.
- **Número de plazas:** 15 personas máximo
- **Profesor:** Patrice Pavis.
- Se trabajará con textos contemporáneos que giren en torno al tema/s Amar-Envejecer-Morir.

## CURSO DE INTERPRETACIÓN

- **Fechas:** del 30 de agosto al 3 de septiembre.
- **Duración:** 20 horas: de 16 a 20 horas.
- **Número de plazas:** 15 personas máximo, profesionales y estudiantes de teatro.
- **Profesor:** Antonio Simón Rodríguez
- Se trabajará con el texto *La señorita Julia* (Strindberg).

## TALLER DE VOZ

- Trabajo físico, rítmico y vocal y trabajo sobre textos de Shakespeare.
- **Fechas:** del 30 de agosto al 3 de septiembre
  - **Duración:** 20 horas: de 10 a 14 horas.
  - **Precio:** 20.000 pts.
  - **Profesor:** José Tomé



## EL ACTOR Y LA BIOMECÁNICA

- **Fechas:** del 6 al 10 de septiembre
- **Duración:** 20 horas: de 10 a 14 horas.
- **Precio:** 20.000pts.
- **Profesor:** Matthias Poppe

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

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

# Udako ikastaroak

## MINTECI TEORIKO-PRAKTIKOA: "TESTUTIK ESZENARA"

- "Maitazea-zahartzea-hiltzea" gaiaren inguruko zenbait testu garaikideren gainean arituko da.
- Irakaslea: Patrice Pavis
- Egunak: abuztuaren 23tik 28ra.
- Orduak: 16:00etatik 21:30era
- Iraupena: 33 ordu
- Prezioa: 25.000 pta

## INTERPRETAZIOA

- A. Strindberg-en "Julia andereñoa" lana izanen dugu lan egiteko oinarri.
- Irakaslea: Antonio-Simón Rodríguez
- Egunak: abuztuaren 30etik irailaren 3ra
- Orduak: 16:00etatik 21:00etara
- Iraupena: 25 ordu
- Prezioa: 20.000 pta

- Gehienez ere 15 lagunek hartzen ahalko dute parte.
- Norendako: profesionalak eta antzerki-ikasleak.

## AHOTS TAILERRA

- Lan fisikoa, erritmikoa eta ahots-lana. Lan egiteko testuak Shakespearearenak izanen dira.
- Irakaslea: José Tomé.
- Egunak: abuztuaren 30etik irailaren 3ra.
- Orduak: 10:00etatik 14:00etara.
- Iraupena: 20 ordu.
- Prezioa: 20.000 pta.

## ANTZERKILARIA ETA BIOMEKANIKA

- Irakaslea: Matthias Poppe.
- Egunak: irailaren 6tik 10era.
- Orduak: 10:00etatik 14:00etara.
- Iraupena: 20 ordu.
- Prezioa: 20.000 pta.

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

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

# DEL TEXTO A LA ESCENA

Entre el 23 y el 26 de marzo del pasado año, la Escuela Navarra de Teatro y la Universidad Pública organizaron el seminario “De la escritura dramática contemporánea a su puesta en escena”. La revista Teatro-Antzerki reproduce cuatro de aquellas ponencias.



lcanzar conclusiones para un camino tan largo, como es el que une el papel con las tablas, es algo que se torna casi imposible y más aún si hablamos de un trayecto que ha de ir desde la diversidad de la escritura dramática contemporánea a la de las puestas en escena actuales. Es innegable, de cualquier manera, la importancia de las reflexiones que surgieron de tan disinguidas voces, de aulas y escenarios, como las que nos acompañaron en estas jornadas. En todo caso, plantear unas reflexiones públicas sobre los textos de hoy y su realización escénica ya de por sí es un logro en estos tiempos en que se mira más hacia el pasado que hacia el presente a la hora de promover espectáculos y estudios.

Es momento de que a la obra de los nuevos autores se le preste la atención debida, y eso es lo que modestamente pretendimos. Algún antiguo autor ya lo decía: “Yo confieso que es verdad / que es gusto ver novedades / ¿decís que lo nuevo agrada? / ¡Muy enhorabuena! ¡Pase!”.

No olvidemos que de aquí a cien años también querrán celebrar centenarios.

*Javier Pérez Eguaras  
(Director Técnico de la ENT)*



# Sobre la voz y el gesto en el teatro contemporáneo

• MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ •

Profesor de la Universidad de Santiago, director del curso de Postgrado de especialización en arte dramático



Desde la segunda mitad del siglo XIX, Richard Wagner resaltó la importancia de una “obra de arte total”, proyecto en el que los elementos del arte escénico formarían parte de un todo participando en la creación estética que supondría la puesta en escena. La coherencia de la obra de arte ha sido y es, aún hoy en día, un factor fundamental de la realización escénica.

Las diferentes relaciones entre los elementos que componen la puesta en escena puede analizarse como el desarrollo de esta necesidad de coherencia y de los conflictos que acarrea.

La contribución a un único sentido por parte de los elementos que componen el espectáculo ha sido matizada y cuestionada por numerosas teorías, desde Stanislavski y Meyerhold hasta ser claramente formalizada por Brecht para quien el sentido se constituía tanto por la complementareidad de los elementos escénicos como por su contradicción.

El pasaje del texto dramático a la puesta en escena, aspecto central de las teorías teatrales del siglo XX, ha sido con frecuencia considerado en función del grado de dependencia o independencia de la realización escénica con respecto al elemento literario. La reivindicación de la primordialidad del acto escénico ha constituido una etapa fundamental del teatro contemporáneo durante los años sesenta y setenta.

Hoy en día, la innovación teatral parece haber desplazado esta problemática al seno de la representación teatral. Son las relaciones entre el texto y la voz, entre los movimientos y la dicción los que constituyen la relación más cuestionada y por lo tanto sobre las que se definen algunas de las mayores innovaciones de las puestas en escena actuales.

En una etapa primaria de la puesta en escena, en los teatros escolares, los gestos tienden a ser expresivos y con fre-

cuencia redundantes con respecto a las palabras. La redundancia es muy superior a la de la vida cotidiana. El gesto significa lo mismo que la palabra a la que acompaña. En la mayor parte de los casos resalta y explica una de sus significaciones. La significación así evidenciada se transforma en el único sentido de la palabra. El movimiento en esos casos se desarrolla casi siempre de un modo simultáneo.

El teatro profesional, sobre todo ciertos géneros, como la comedia, tiende a conservar parte de esta redundancia. La profesionalidad del actor sin embargo se manifiesta en la variación de los niveles de significación de los gestos y desplazamientos con respecto a las palabras. Por otra parte, los gestos, realizados de un modo controlado, no son siempre simultáneos a la enunciación verbal. Es por ejemplo conocido el efecto cómico que consiste en hacer un gesto, antes de hablar, fingiendo no querer o no poder hablar, para luego contestar una respuesta parcial o expresar la necesidad de callarse: realizado antes o después el gesto acentúa el valor de las palabras.

En la representación de las tragedias, la separación del gesto y de la palabra tiene con frecuencia otras implicaciones. En muchos casos, puede implicar una contradicción con respecto al texto dramático. La palabra puede entonces tener un doble valor, el indicado por la entonación de la voz del actor y el significado escondido y reprimido pero revelado por el gesto.

En un gran número de puestas en escena contemporáneas, como los espectáculos de Robert Wilson o los del Wooster Group -seguramente uno de los grupos más interesantes en el panorama norteamericano-, las disociaciones son cada vez más marcadas. no hay ninguna relación de tipo causal y aún menos psicológico entre la palabra y los movimientos. Si un gesto aparece motivado por una palabra se trata siempre de una relación momentánea y episódica. Robert



Wilson practica una disociación sistemática entre los movimientos y las palabras: los actores hablan con frecuencia mientras mantienen una inmovilidad completa. Los movimientos no coinciden con ninguna palabra.

Sin llegar a una disociación tan extrema, se puede constatar en un gran número de puestas en escena contemporáneas, la exploración de nuevas relaciones, nuevas formas de asociación entre los movimientos y las palabras.

Este fenómeno de disociación se encuentra también en la dicción del actor con respecto al habla espontánea.

Para ser oído por la totalidad del público, el actor necesita una dicción particular (1). La pronunciación de un texto escrito implica necesariamente la emisión de ciertos fonemas, de un cierto número de sílabas, y la correspondiente transmisión de ideas. En todos los idiomas, la entonación posee ciertos esquemas que caracterizan globalmente las frases afirmativas o interrogativas, o la expresión de ciertos sentimientos, que los hablantes nativos de un idioma aprenden inconscientemente; A este nivel fundamental existen normas -diferentes en cada caso- en todos los idiomas para leer los versos, resaltar las rimas, etc. Sin embargo, más allá de estos aspectos, existe una gran libertad. El actor puede adaptar estas normas en función del papel que interpreta. La elección es siempre determinada por los hábitos del idioma y de la comunidad teatral del actor. Existen por lo tanto una gran variedad de dicciones. Se pueden sin embargo distinguir dos grandes modelos en el teatro.

La entonación teatral de tipo naturalista o realista presenta ciertos esquemas melódicos, para el enfado la alegría o la tristeza. Mediante la imitación de la palabra de la vida cotidiana, el teatro puede alcanzar una gran sutileza y un realismo sorprendente. La mayor parte de la producción cinematográfica y de los métodos de actuación teatral basados en la reinterpretación americana de las teorías de C. Stanislavski llevada a cabo por Lee Strasberg, el Actor Studio y sus múltiples discípulos usan este tipo de dicción.

Sin embargo toda dicción teatral, por realista que pretenda ser, es siempre convencional, basada en los hábitos de una época: treinta años después - incluso mucho menos en ciertos casos- esas dicciones que en su



día fueron consideradas como realistas, aparecen como excesivamente dramáticas, amaneradas, muy poco naturales. La convención de lo que se considera realista ha cambiado.

Curiosamente para C. Stanislavski, como para muchos de sus contemporáneos, el ideal de dicción, era la actriz francesa, Sarah Bernhardt. La cualidad más admirada era la proximidad entre su dicción y el canto. Se conservan grabaciones de Sarah Bernhardt. Lo más sorprendente es la extrema linealidad de su dicción que varía poco más de tres tonos en muchas frases. No se trata en absoluto una dicción naturalista, sino todo lo contrario. Sin embargo, probablemente en reacción al hábito melodramático de la época, esa dicción produjo una impresión de naturalidad sobre sus contemporáneos.

Por otra parte, la dicción teatral mientras se desarrolle en salas de una cierta amplitud, implica, por necesidades de audición y de que las emociones transmitidas lleguen hasta la última fila, unas diferencias con respecto a la palabra espontánea de la vida cotidiana: por ejemplo, las líneas melódicas presentan una mayor diferencia entre el principio y el final, las vocales son generalmente más largas, la intensidad es mayor y los cambios de intensidad más acentuados, etc.

En la mayor parte del teatro francés, alemán e inglés se tiende hoy, en la pronunciación de cualquier texto, a utilizar una dicción no naturalista, diferente de la que se

adoptaría en la vida cotidiana o en el cine.

La finalidad en todos los casos es reaccionar contra la uniformidad y proponer una dicción diferente. Se intenta que el texto no se limite a un único sentido, sino que por lo contrario se abra a la posibilidad de varias interpretaciones, disociando la dicción del sentido de las palabras más inmediato.

Esta vía presenta serias dificultades. Si se abandona el realismo, si se deja la referencia al habla cotidiana, ¿cómo interpretar un texto? Ante la infinidad de posibles entonaciones ¿cuál escoger y por qué?

La búsqueda de entonaciones nuevas es difícil dado el peso de la tradición realista. Esto tiene como consecuencia que el teatro europeo actual adopte fundamentalmente tres actitudes cuando elige adoptar una dicción no realista.

1.- La primera consiste en la utilización de una entonación basada en esquemas melódicos conocidos, a menudo tópicos de la dicción teatral.

Es una dicción constituida por una serie de esquemas melódicos fijos, que se repite y que no se renuevan, para expresar los diferentes sentimientos o sensaciones. Responden a menudo a una expresividad muy marcada. En los textos trágicos, la entonación tiende a reflejar un estado emocional extremo. A cada sentimiento corresponden un número limitado de expresiones y de entonaciones. Esta dicción es empobrecedora porque limita la variación, reduce los matices de una expresión, e imposibilita el reflejo de las fluctuaciones y del constante movimiento interno inherente a toda sensación.

2.- La segunda tendencia consiste en recurrir a una dicción teatral tradicional, que retoma elementos de épocas pasadas.

Su primera característica es que el texto se oye perfectamente. La materialidad del texto, sus articulaciones, sus pausas, su respiración, se vuelven la preocupación prioritaria. La puntuación y las estructuras gramaticales son reflejadas por la voz del actor. Este tipo de dicción fue y es postulada por directores y teóricos que consideraban la pronunciación del texto anterior a cualquier forma de interpretación de los sentimientos o de las situaciones en los que el diálogo se desarrolla. La materialidad del texto motiva la interpretación.

Esta tendencia fue promovida en Francia por ejemplo por Jacques Copeau (entre 1910 y 1940) y por los directores del denominado "cartel", principalmente por Louis Jouvet; en los años 50 fue defendida por Jean Vilar, y así como también lo fue hasta diez años por Atoine Vitez. Es una corriente muy importante hoy en día que es objeto desde hace ya muchos años de una reivindicación por parte de los profesionales del teatro.

Desde el punto de vista fonético, este tipo de dicción supone, en todos los idiomas, una articulación muy nítida, una alteración de la entonación y una acentuación de las curvas melódicas habituales o por el contrario la utilización de una cierta linealidad melódica.

Recuperar esta dicción hoy en día supone una innovación, un recurso sorprendente, ya que a partir de los años sesenta se tendió en parte a abandonar esta dicción. Huelga decir que para que esta tendencia pueda desarrollarse es necesario que la tradición no se haya perdido por completo, es decir que una pequeña parte de la profesión haya mantenido esta tradición. Esta forma de pronunciar propicia la percepción del texto en sí, de su materialidad, sus sonidos...

La dificultad de esta tendencia consiste -como la de toda dicción no naturalista- en encontrar un punto de encuentro con el público, en que la novedad o lo inhabitual no cree una distancia excesiva, que impida transmitir el contenido emotivo del diálogo al público. La dicción no naturalista que utilice entonaciones y esquemas melódicos inhabituales debe encontrar una nueva coherencia dentro de la innovación; es decir, una serie de relaciones recurrentes en el texto pronunciado, que permitan al lector reconocer las sensaciones y los sentimientos que ya han aparecido en el desarrollo anterior del espectáculo y, al mismo tiempo, que creen expectativas con respecto al desarrollo ulterior. Este reconocimiento es esencial para mantener la atención del espectador.



3.- La tercera tendencia trata de resolver este último aspecto mezclando dicciones distintas. Se pueden distinguir tres corrientes.

a. Los momentos de dicción no naturalista, alternan con momentos de dicción naturalista.

b. Fragmentos de dicciones realistas son descontextualizados, es decir, empleados en un contexto diferente al habitual; por ejemplo un actor se dirige a su interlocutor como si sus palabras tuviesen un valor general; o el actor emplea una entonación característica del odio en un intercambio amoroso.

c. Se suceden frases o incluso fragmentos de frases con inflexiones que son realistas tomadas aisladamente, pero cuya sucesión evoca de modo evidente sentimientos o actitudes contradictorias: el conjunto constituye una continuidad no realista.

La dificultad radica en justificarlos desde el punto de vista de la dramaturgia, para que no se trate de un mero recurso gratuito. No existe gratuidad por ejemplo si la contradicción refleja un significado profundo, tal vez inconsciente que las palabras desean disimular, pero que surge a través de la dicción, tal como lo

había postulado Brecht y tal como aparecen actualmente en las puestas en escena de directores como D. Mesguich.

La utilización de dicciones diferentes también puede contribuir a formar una coherencia que no se base en una relación de orden psicológico o lógico con el texto. Es el caso por ejemplo de las puestas en escena de Robert Wilson, con independencia del idioma en el que se realicen (el inglés, el francés y el alemán siendo los más frecuentes). Los actores adoptan dicciones a menudo neutras, con entonaciones próximas a las que se emplean cuando se lee un texto sin añadir ninguna interpreta-

ción. A lo largo de sus intervenciones, los actores varían la velocidad de su dicción. Estos cambios se producen sin ser anunciados por ningún otro elemento. De este modo se suceden fragmentos con ritmos claramente diferenciados; en cada fragmento se conserva rigurosamente la misma velocidad produciendo a menudo una impresión de dicción mecanizada. La aceleración de la dicción se lleva a cabo a menudo sobre fragmentos particularmente densos en imágenes e ideas; Por lo contrario el actor adopta con frecuencia una dicción lenta al pronunciar textos sin gran densidad en cuanto a ideas o imágenes. Sin embargo, en ciertos casos, los personajes pueden adoptar entonaciones conocidas, como por ejemplo en la puesta en escena de *Orlando* de Virginia Woolf, realizada en París en 1993: la actriz Isabelle Huppert que interpretaba el único personaje al decir por ejemplo que “vivía en una casa que tenía veinticinco habitaciones”, utilizaba una entonación exagerada, característica de un personaje pretencioso, con una clara voluntad paródica; en la frase siguiente, empleaba una dicción neutra.

Conviene resaltar que los tres aspectos recogidos en el tercer punto son simplificaciones de fenómenos que se producen con frecuencia conjuntamente.

En casos semejantes, la variedad de dicciones adquieren, fuera de toda relación psicológica, una nueva coherencia. Uno de los rasgos de la innovación teatral actual es tal vez la exploración sistemática y radical de disociaciones frente a la unicidad propuesta por las interpretaciones de las ficciones televisivas y cinematográficas.

Si la entonación no naturalista es hoy dominante en Europa, hay que señalar que independientemente del texto, es posible que pronto, a imitación de lo que ocurre en Estados Unidos, el uso del micrófono se generalice sobre los escenarios. Este recurso fue introducido hace unos treinta años por directores de vanguardia, con el deseo de romper las expectativas del público, que de este modo percibía distintos tipos de voz -unas mediatizadas por el micrófono, otras no-; Es usado desde entonces con muchísima frecuencia: los actores actúan con un pequeño micrófono disimulado, que les permite hablar en voz muy baja y ser perfectamente oídos por todo el público, incluso en salas muy pequeñas. Es un efecto sorprendente cuando que se escucha por primera vez. Sin embargo, paralelamente, sin duda por la presión del cine, la técnica de la dicción teatral no realista ha desaparecido en Estados Unidos.

#### NOTAS

- (1) Conviene establecer para una mayor claridad algunas definiciones: la dicción es una forma de pronunciar unas palabras o un texto generalmente condicionada por los hábitos lingüísticos de un grupo o de una comunidad. La entonación es “(...) lo que se manifiesta en la materia sonora por las variaciones de la altura melódica, la intensidad y la duración” Calliope. 1989. “La parole et son traitement automatique”. Paris, Mason p.131.



*Manuel García Martínez*

# Buenas tardes, señoras y señores

• BORJA ORTIZ DE GONDRA •

Dramaturgo y traductor



En los 20 minutos de que dispongo trataré de responder a tres preguntas: qué escribe, cómo escribe y para quién escribe un dramaturgo de treinta y dos años. Y que conste que digo mi edad no por confesarla, sino por el cuidado de evitar la expresión “joven dramaturgo”; una expresión que circula con demasiada frecuencia para caracterizar a todo un sector de la escritura teatral. Me parece errónea por varios motivos: yo no me considero joven (y tampoco se lo parezco a los del carnet joven, ni a los del abono transportes para jóvenes, ni siquiera a los créditos jóvenes de los bancos, entidades todas que parecen poner la frontera en los treinta años); “joven dramaturgo” me suena a “chico que escribe”, y por tanto connota algo de diletante y paternalista (pero peor aún suena “dramaturgo joven”, que aunque te da el certificado de dramaturgo, lo caracteriza como “nuevo”, o peor aún, novato); y por último, porque es un cajón de sastre que engloba a todo el que cumpla dos criterios: o bien tener menos de cuarenta años, o bien haber escrito una o dos obras; a mi modesto entender, si el hecho de que existan muchos nuevos dramaturgos no significa que haya una nueva dramaturgia, que la gente cumpla una de esas dos condiciones no significa que su escritura sea joven; francamente, creo que la escritura más joven que se está haciendo ahora mismo en España es la de Sanchis Sinisterra, que miren Uds. por donde, tiene 57 años. Y además, “joven dramaturgo”, o “dramaturgo joven”, que tanto da, suena a “moda joven del Corte Inglés”.

Esta matización, que podría parecer a simple vista una cuestión bizantina, tiene su importancia a la hora de responder a la primera pregunta. Porque si uno acepta que le cataloguen como “joven dramaturgo” (o al revés, ya saben que “tanto monta, monta tanto”), se ve poco menos que obligado a escribir un teatro “joven”. Y yo, les confieso abiertamente, no sé qué son los temas “jóvenes”, ni la mirada “joven”, ni el enfoque “joven”. Así que les contaré lo que escribo yo, y la gente que me es cercana.

Pienso que la dramaturgia más viva es la que te salta a la cara desde los titulares de los periódicos.

Personalmente, opino que mucha de la desafección del público por el teatro se produce porque desde el escenario se le habla de historias que nada tienen que ver con él, que son absolutamente ajenas a su realidad cotidiana y ni le interpelan, ni le motivan, ni le excitan. Se ha convertido ya en un tópico decir que si el público ha vuelto a ver cine español es porque éste ha dejado de hacer comedias de Pajares y Esteso para contar historias de la España de los noventa. Creo que el análisis, con ciertas matizaciones, es válido para el teatro. Y lo que sorprende al leer mucha de la literatura dramática que se está escribiendo en estos momentos en España es que los dramaturgos están abiertos a lo que está pasando: la inmigración, el paro, la televisión, el cambio social, el recambio generacional... Desgraciadamente, lo que se llega a ver en los escenarios poco tiene que ver con esas obras o esos temas. Y así nos va. La corriente dominante de productores, programadores y responsables ministeriales piensan que lo que hay que programar es “entretenimiento”. Y ahí es donde volvemos a tropezar. Por “entretenimiento” se entiende “diversión intrascendente”. y se subentiende “cuanto más idiota, mejor”. Pues miren Uds., no. Yo creo que no hay mejor diversión que el placer de ejercitar la inteligencia ante el espectáculo que se me propone.

Así que intento escribir obras que interesen a alguien más que a mí, a mi madre y a mi pareja (que, de todos modos, no entiende nada). Les daré una pequeña lista de temas: la dificultad de vivir en una sociedad dominada por la violencia (no olviden que soy vasco), la intolerancia

hacia la diferencia, el racismo, la imposibilidad de los jóvenes para encontrar trabajo, el fracaso vital de la generación del “pelotazo”, el SIDA, las dificultades de los inmigrantes, las sectas... en fin, como verán Uds., temas todos ellos muy “graciosos” e “intranscendentes”. Pues bien, se equivocaría quien pensara que al escribir sobre estos asuntos pretendemos volver al teatro propagandístico o panfletario de décadas pasadas. Al menos, no en mi caso. Creo que si algo hemos aprendido del teatro político, y de Brecht, es que el teatro, como foro de discusión, puede (y debe) plantear el debate, hacer las preguntas correc-



tas, pero dejar siempre la libertad al espectador para sacar sus propias respuestas. En mi caso, odio tanto el púlpito como la cátedra, y me sentiría incapaz de dar lecciones a nadie. Como escritor, sólo tengo dudas, pero ni una certeza; son estas dudas las que quiero compartir con el público, que juntos nos hagamos esas preguntas transcendentales que siguen sin respuesta, y que el ruido mediático y social ahoga con su estruendo. Pienso que el dramaturgo tiene algo del visionario y del profeta, una función social que como intelectual debe cumplir: dar voz a los que no tienen voz, y dar cuerpo al dolor mudo que flota en la sociedad. Pero el dramaturgo de treinta y dos años en mil novecientos noventa y ocho es un hijo de su tiempo y debe encarnar esa misión en las formas de su tiempo. Les daré un ejemplo muy claro. Por cuestión de una deuda personal quería escribir una obra que abordara el tema del SIDA. Mi problema era que, si como ciudadano tenía muy claro cuál era mi postura ante la enfermedad, como creador no podía encontrar nada que no estuviera ya dicho, y tampoco lo podía convertir en un tema literario. Por la extraña alquimia, ese texto, que debía ser un duro alegato, se convirtió en lo más divertido que he escrito. Descubrí que la única manera de soportar ese dolor era reírnos con él. En esa obra, cada carcajada va seguida de una extraña sensación, como un puñetazo en el estómago: nos duele habernos reído con algo que hace daño. Para ello, no sólo recurrir al humor negro (una tradición literaria en la que me gusta enmarcarme), sino al más trillado y viejo de los géneros teatrales: el vodevil. Sólo que la obra es un "vodevil" con dinamita incorporada, o como lo subtítulo, un "vodevil negro". Es decir, que tomo una estructura preexistente para, retorciéndola, encontrar el modo de que nos diga algo hoy. Con esto, lo que quiero decirles son dos cosas: la primera, que ser un dramaturgo comprometido con la propia realidad no es sinónimo de ser un dramaturgo aburrido, ni dogmático, ni siquiera "realista" (en ese sentido, yo me considero absolutamente antirrealista, aunque todo lo que escribo está absolutamente conectado con nuestra realidad); la segunda, que escribir con treinta y dos años no significa partir desde cero, ni reinventar la escritura, sino buscar un camino propio dentro de una tradición preexistente, es decir, conocerla no para guardarla entre paños, sino para hacerla avanzar.

Abordemos ahora la segunda pregunta: ¿cómo escribe ese dramaturgo? Pues cada uno, como mejor puede. La mayoría de los que conozco, en su casa, en un ordenador, preferiblemente en Microsoft Word, aunque también los hay archimodernos que ya están conectados a Internet y se evitan el problema de la edición autopublicándose en su página Web, y románticos que rellenan cuadernos escritos sobre la mesa de un café (de preferencia, el Comercial, o el Barbieri, si viven en Madrid).

En mi caso, me confieso un hijo del ordenador. Y esto, que puede parecer una "boutade" no lo es tanto. Sanchís Sinisterra (¿recuerdan? el autor joven de 57 años) dice que la escritura con ordenador es una escri-



tura blanda. En un primer nivel, es cierto: cualquier escenita de nada, escrita en ordenador e impresa, parece ya algo, y si uno no es muy auto-crítico, la dará por buena. El problema es que treinta escenitas que parecen algo, dan una obra completa. Y si encima la encuadernas, te parecerá que ya eres escritor.

En un plano más serio, la escritura con ordenador permite una serie de juegos formales (repeticiones, variaciones, combinaciones, permutaciones,...) que, en el peor de los casos, pueden convertirse en chorradas posmodernas. Pero utilizados con criterio, permiten introducir en la escritura lógicas matemáticas o físicas ajenas a la misma y que pueden hacernos avanzar hacia el teatro del siglo XXI. (Estoy completamente de acuerdo con la crítica que me estarán formulando: también a mano se pueden hacer. Pero me reconocerán que resulta muy farragoso copiar párrafos iguales a mano, y por tanto, uno se siente menos tentado de hacerlo). Con esto sólo quiero apuntar un tema vastísimo, que me obsesiona últimamente: creo que en el teatro no hemos hecho aún la revolución formal que en el siglo XX han conocido la música y la pintura, y que les ha permitido liberarse de la tiranía de la figuración y la tonalidad, respectivamente.

No se preocupen: también voy a tratar de responder a esa pregunta que Uds. sobreentienden cuando hablamos de cómo escribe un dramaturgo: ¿cómo se inventa las historias? En este caso, y después de hablar con casi todos mis colegas, amigos, y algún que otro enemigo, tengo que confesarles que no hay manera de establecer ninguna regla común. Cada uno se busca la inspiración como puede. Así que me veo obligado a explicarles mi caso personal. Ante todo, una declaración rotunda: creo que la mentada "inspiración" no existe. Ya saben lo que dijo Picasso: "no sé si existe la inspiración, pero si viene, me pillaré trabajando". Yo no puedo esperar a que se me ocurran ideas para poder ponerme a escribirlas, porque entonces no me pondría nunca. Trabajo de manera regular, todos los días, un número de horas entre cuatro y seis, tenga ganas de escribir o no, como un oficinista. En general, a base de pelearme todos los días con el personaje o la frase, acabo por crear algo que tiene unidad. Mis obras nacen siempre de una obsesión, y mientras las estoy escribiendo, esa obsesión me habita, hasta que consigo deshacerme de ella. Cuando digo que soy antirrealista, pero anclado en la realidad, estoy contando que aunque la elaboración formal sea marcadamente teatral, opuesta a la reproducción automática y fotográfica de la realidad, todo lo que escribo procede, en último término, de algo que me ha pasado, me han contado, o he tenido cercano. Lo cual no está en contradicción con lo que decía antes de escribir sobre lo que está en los periódicos. En la actualidad encuentro el tema, pero si ese tema no encuentra un eco en mí que me conecte a él, no puedo desarrollarlo.

También les diré que no trazo un plan previo, ni esbozo la arquitectura de la obra, ni siquiera sé cómo va a terminar según la voy escribiendo. Mi método de escritura viene de mi experiencia como ayudante de dirección con Pina Bausch. (Para quien no lo sepa, es una coreógrafa alemana que inventó la danza teatro). Ella decía que su proceso creativo era una evolución desde el interior hacia el exterior. Empezaba con pequeñas improvisaciones que poco a poco se iban uniendo a otras, formando una secuencia, que posteriormente se encadenaba a otra secuencia, hasta crear una unidad, que enlazada con otras unidades daba el espectáculo. Mi manera de escribir es la misma: empiezo por pequeños fragmentos, esbozos, apuntes, que al principio no tienen orden ni lógica; son todo lo que me obsesiona sobre el tema general acerca del cual estoy escribiendo. En el proceso, lentamente, voy descubriendo analogías, repeticiones, secuencias que podrían encadenarse, lógicas, y así van apareciendo los primeros esbozos de escenas. A partir de ahí, empieza un proceso de composición parecido al de la música o al del montaje cinematográfico: si pongo una escena A delante de una escena B, eso provoca un eco, y una lógica de la secuencia, que cambia si la pongo delante de una escena C. Así, con un sistema parecido al de "prueba y error" de la física, voy construyendo unidades hasta alcanzar la primera versión de la obra. A partir de ahí, cuando ya conozco la historia, todo es desarrollarla, pulirla, ampliarla o introducirle variaciones; Es un trabajo largo, doloroso a veces, y siempre desquiciante. Pero es lo que me gusta hacer. Para que se hagan una idea: la última que escribí me llevó catorce meses:

**open** cultura

Centro Europeo de Empresas e Innovación de Navarra **cein**

**Una manera práctica, fácil y gratuita  
de acceder a la cultura y el ocio en Navarra:**

**opencultura.com**

consulta nuestra agenda cultural.

**Asómate,...encontrarás muchas secciones de interés.**

Una iniciativa del Foro de Empresas Culturales y de Ocio en Navarra para el desarrollo del sector.  
Más información en [www.opencultura.com](http://www.opencultura.com) o en el teléfono 948 426 036



siete para llegar a la primera versión, y otros siete para hacer las ocho versiones posteriores. O sea, que la que salió a la luz era la versión nueva, y no es la definitiva. Para mí, un texto no es definitivo hasta que no lo haya oído en boca de unos actores y sepa lo que funciona y lo que no.

La última pregunta que trataré de responder es para quién narices escribe el dichoso dramaturgo de treinta y dos años. Pues desde luego que no escribe en exclusiva para un público de treinta y dos años o menos, porque no tiene ni idea de lo que quiere ese público. Creo que a la hora de escribir, uno debe tener presente al público, en el sentido de la teoría de la recepción (¿cómo se va a entender esto? ¿qué cantidad de información debo suministrar al receptor? ¿qué debo ocultar?), pero no debe pensar nunca para quién está escribiendo, (los abonados del teatro municipal de la ciudad que coproducirá la obra, por ejemplo), porque entonces corre el peligro de traicionarse a sí mismo, y a la obra en sí. Por supuesto que uno siempre tiene un espectador ideal en la cabeza, ése al que le encanta todo lo que hacemos y que entiende todo lo que le proponemos. El mío es una persona culta y curiosa, alguien que entiende el teatro como el último espacio político (en el noble sentido de “propio de la polis”) que nos queda para reflexionar en voz alta, que considera que la mayor diversión es la que une placer y reflexión crítica, que está dispuesto a dejarse sorprender y no se siente estafado porque desde el escenario se le pida que colabore en la escritura del espectáculo (no se asusten, que ahora explico esto), un hombre o mujer de su tiempo, abierto a la innovación sabiendo que los temas son eternos, pero la forma de tratarlos no. Al fin y al cabo, una carta de ruptura amorosa, nos duele tanto escrita a mano como a través del correo electrónico, o grabada en el contestador automático. ¿Edad? De ocho a ochenta años.

Ahora les explicaré lo de la colaboración en la escritura del espectáculo. Parece ser que en lo único que coincidimos la mayoría de los que estamos escribiendo teatro innovador es en tratar de establecer una nueva relación con el espectador; es decir, cada uno a su manera, rechazamos convertir al espectador en sujeto pasivo que simplemente contempla una historia perfecta en sí misma; preferimos implicarle activamente en la interpretación y análisis de lo que ve, mediante pistas falsas, versiones que se oponen o contradicen, elipsis violentas, huecos que debe rellenar,... Es decir, queremos que el espectador trabaje también cuando ve el espectáculo. Sanchís, el joven, explica esto diciendo que en realidad, somos los realistas más radicales: en la vida, ninguna historia es nítida, ni perfectamente cerrada, con principio, nudo y desenlace; todas nuestras experiencias vitales son contradictorias, entrecortadas, discutibles. Personalmente, yo me di cuenta a posteriori de que hacía esto porque el mundo en el que vivo está dominado por la interactividad, desde el cajero automático hasta la mínima bobadita de mi ordenador. Es decir, que educado, sin ser consciente de ello, en ese código, tendía a reproducirlo en mi escritura, que cada vez exige más colaboración del receptor. Y es que en un mundo dominado por Internet y que conoce la lógica cuántica, quienes hacemos teatro no podemos seguir anclados en los códigos del siglo XIX.

En fin, espero haberles aclarado con estas ideas cómo es un dramaturgo que tendrá 35 años en el 2000.

*Borja Ortiz de Gandra*

# Los más fuertes

• YOLANDA PALLÍN •

Dramaturga y actriz



Fuerza es una causa física capaz de modificar el estado de reposo o de movimiento de un cuerpo. Pero la fuerza no es la única cualidad de los fuertes. Fuerte es

el que tiene resistencia, además de fuerza activa. El robusto, el corpulento y el animoso son fuertes. También el valiente.

Fuerte es el que tiene la capacidad de mover o de frenar el movimiento, ejerza o no esa posibilidad potencial.

Potencia es la capacidad de ejecutar algo o producir un efecto .

Y también llamamos potencia a cualquiera de las cualidades del alma.

El potente tiene poder ,porque posee la fuerza que hace que las cosas se muevan. Es capaz de generar acciones. O de frenarlas.

Los actores son los elementos más fuertes del teatro.

Entiendo por teatro no sólo un sistema de condiciones y variables abstractas que se alza sobre nuestras cabezas y nos llena de gracia sino todas y cada una de las representaciones que un solo actor puede ejecutar ante al menos un par de espectadores. Parece ser que se ha llegado a la conclusión de que un sólo espectador no se constituye en audiencia teatral.

Antes de los autores de textos y de los directores de espectáculos “eran” los comediantes y el público. El texto y la dirección podrían considerarse categorías implícitas. Tal vez lo sean. Pero la encarnación concreta y la recepción específica competen a los cómicos y al respetable. Fueron y parecen ser. Se mantienen. Ofrecen resistencia.

¿Pero realmente ejercen esa fuerza que mueve las cosas? ¿Poseen la fuerza que acciona, la que interviene en la realidad y la modifica?

Inercia es la incapacidad de los cuerpos para salir del estado de reposo o movimiento sin la intervención de alguna fuerza.

La mujer que habla en *La más fuerte* de Strindberg es una actriz. Interpela en escena a una compañera de trabajo, una colega curiosamente, que no despega los labios durante toda la función.

Actrices. Mujeres fuertes, poseedoras de unas potencias y unas armas expresivas. De unas experiencias en la escena y fuera de ella. De unas opi-



niones y puntos de vista. De una vida.

¿Pero quién es de verdad la más fuerte? Las armas de la señora X son las palabras y las acciones. Las de la señora Y el silencio y las acciones. ¿Palabras, silencio y acciones son los materiales con los que construimos teatro contemporáneo?

El teatro, lo que conocemos por teatro, siempre se percibe como contemporáneo porque se da aquí y ahora. Se escriba cuando se haya escrito. Otra cosa es que lo que intuitivamente nos parece teatro no lo sea. O que el teatro que no maneja las palabras, las acciones y los silencios no provoque ningún movimiento, es decir, no nos interese.

Strindberg no nos dice quién de las dos mujeres es la más fuerte. ¿Porque quién es más fuerte? ¿El que se mueve o el que se resiste al movimiento? Y

surge la duda. La duda es otro de los materiales con los que “algunos” pretenden hacer “algo”. Tal vez propiciar algún deslizamiento, una forma de movimiento primaria.

Un roce. Una caricia. Un bofetón.

El teatro puede ser hoy territorio de los más fuertes. De los que resisten las inclemencias del mundo exterior y defienden el castillo a costa de su vida. ¿Como la señora X defiende su amor ya roto de hecho? ¿O defendiendo su matrimonio? Ambas posturas son lícitas, pero deberían ser fruto de decisiones conscientes.

Tal vez el teatro sea hoy el territorio de los más fuertes, pero no parece ser el de los más valientes. El valiente osa y se expone. No se deja matar. Si muere será por haber arriesgado la vida. Abandona el castillo y provoca una nueva experiencia. Modifica la realidad y por tanto crea. Tal vez gane la batalla y pueda volver al castillo. Tal vez prefiera no volver al castillo. Tal vez los valientes sólo sean locos.

Inerte es el que no puede salir del estado de reposo o de movimiento sin la intervención de alguna fuerza. Si el fuerte, mediante un acto volitivo, no modifica ese estado la inercia se mantiene. El fuerte ha de manejar su fuerza para que sea activa mediante una decisión consciente. Cuanta más fuerza, más importante decisión.

Inerme es el que está desprovisto de armas. De fuerzas.

Pero pudiera ser que el que se cree inerme sólo lo sea en apariencia, o que carezca de esa escasa fuerza que le animaría a mirarse los bolsillos y ver que los tiene cargados de bombas. Debería lanzarlas al exterior, si no terminarían por explotarle encima.

La cuestión esencial es que el teatro no sabe qué tipo de función desempeña todavía en la sociedad.

Esta premisa afecta por igual a los actores, directores y autores, si consideramos ahora el teatro sólo como emisión y no atendemos a la recepción, a la que habremos de volver más adelante por necesidad.

Afecta a todos por igual, pero tal vez a los actores en primera instancia.

Se nos plantean al menos un par de problemas a los que hay que dar respuesta.

En primer lugar, la sociedad en nuestros días está autosometida a una serie de cambios constantes y vertiginosos muy difícilmente aprehensibles, de tal manera que nuestros sentidos pueden considerar que dichos movimientos se dan en terrenos inertes.

Por otro lado, tendemos a equiparar función y utilidad.

Función es el ejercicio de un órgano. Dota de sentido cualquier movimiento orgánico. Organiza la actividad.

Utilidad es provecho o ganancia.

Obsesionados todos por encontrar una función social al teatro pretendemos producir provecho material y a muy corto plazo. La tensión entre lo concreto del "aquí y ahora", que se materializa en el cuerpo del actor, y su incierta proyección futura, en tanto que apuesta, es elemento consustancial a la naturaleza crítica del teatro.

Somos herederos de una concepción del teatro que privilegia la utilidad del naturalismo sentimental.

Stanislavski les dijo a los actores que sólo lo noble y bello tiene poder de atracción. Ellos lo creyeron y no fueron los únicos.

El actor, que es fuerte, corre el peligro de exponer su propio cuerpo y aspira a adornarlo con el lenguaje de lo noble y crear impresiones de belleza. El personaje es su máscara.

El drama naturalista sentimental establece la verdad del personaje en relación a un modelo que existiría en la vida. Este individuo es dueño de su destino y responsable de su felicidad. El personaje que lo representa recibe para existir toda una serie de determinaciones propias que posibilitan su pertenencia a la realidad social e histórica.

Al instrumentalizar la mimesis ésta no sirve ya como examen crítico del mundo, sino para halagar al público y reafirmar la moral positiva del



grupo social al que pertenece. Se nos ofrece una imagen embellecida de esos que podríamos ser nosotros mismos.

El reino del "como si" aparenta olvidar al espectador anulando toda posible huella de estilización. El espectador ha de reconocerse en lo que ve. Si no es así se distancia sentimentalmente. El reino del "como si" no olvida al espectador. Se limita a regalar sus sentidos.

Hay muchos nombres para actividades similares.

El naturalismo sentimental privilegia la intriga, los golpes de efecto y la sorpresa. Pequeños sustos que nos mantienen ilesos.

El hombre es fundamentalmente bueno y el teatro está llamado no a transformar el mundo sino a restituir su transparencia. Es inerte y resistente. Complaciente y cómodo.

La ciencia también lo era hasta hace poco.

El actor se siente dueño de la fisicidad y los sentimientos del personaje. Son suyos porque los siente. Esta circunstancia es gratificante y adictiva. El adicto es dependiente.

Si el adicto es fuerte su dependencia es fuerte.

El empleo no crítico de la escena opone el bien y el mal., pero para reforzar su utilitarismo no distingue entre sujeto y objeto. Postula contenidos útiles mediante personajes útiles, encarnados por actores útiles.

Cada nueva mirada sorprendida está teñida necesariamente por aquello que somos, por nuestra vida, pero no "es" lo que somos.

Sólo podemos representar la experiencia, nunca el discurso. La identificación superficial convierte la posibilidad de catarsis en discurso. La mimesis se vuelve imitación.

El actor encarna, y ha de tomar una decisión consciente respecto a su función en el organismo teatral.

Pueden tener algo propio que decir o pueden repetir lo que otros dijeron.

Los directores y autores corren una suerte similar.

De esas decisiones dependen tantas cosas que los directores de espectáculos y los autores de textos no pueden eludir su responsabilidad. Si nosotros, menos fuertes, tenemos algo que decir sólo podremos hacerlo a través de ellos, la gran fuerza resistente o activa.

Cuando el teatro no sabe qué tipo de función desempeña en la sociedad la irritación que esto provoca repercute en primer lugar en el actor que se niega a defender lo indefendible.

Todos lo hemos oído alguna vez. "Esto no es teatro".

Desde luego. Ningún texto literario lo es. Sólo el actor conducido por el director es capaz de convertir en teatro lo que no lo es por naturaleza.

Los autores de textos literarios, más o menos dramáticos, somos responsables de introducir en ellos índices de dramaticidad que formulen preguntas al ámbito de la escena.



¿Pero quiere el ámbito de la escena ser preguntado?

¿Debe ser preguntado? Tal vez nuestras preguntas no sean lo suficiente activas o fuertes.

Tal vez la nuestra sea otra fuerza resistente.

El actor, decimos, defiende un texto, cuando en realidad la única posibilidad verdaderamente productiva es que el actor se defienda a sí mismo a través del texto. Atravesándolo y dejándose atravesar por él.

Defender es afirmar algo y mantenerlo contra un dictamen ajeno. Requiere un gran despliegue de fuerza activa.

Nadie puede obligar a un actor a que defienda un texto si él no lo necesita.

Interpretar es traducir de una lengua a otra. Interprete, cualquier signo que sirve para conocer efectos y movimientos. El que actúa pone en acción.

Nadie puede obligar al actor a defender un texto como nadie puede obligar al espectador a que genere un movimiento en su mente o sensibilidad. Sensibilidad no es lo mismo que sentimentalidad.

Hasta los informativos de televisión conocen muy bien la diferencia. Y la usan.

Nadie que no posea una cierta fuerza puede movilizar mente y sensibilidad.

Recordemos que algunas fuerzas pequeñas son capaces de romper grandes inercias.

El público, de hecho, está ejerciendo una fuerza concreta sobre el medio abandonando las salas. Es una fuerza grande.

¿Qué responsabilidad le cabe al dramaturgo en relación a este sistema de fuerzas que, paradójicamente, parece no crear tensión?

El teatro es paradójico. ¿Pero tanto?

La estética de la recepción nos enseña que uno de los retos de la dramaturgia contemporánea es el de mutar el espectador real en espectador ideal.

Y seleccionar. Un texto no puede dirigirse a todo el mundo porque terminará por no dirigirse a nadie. Sólo casualmente esto ocurre. Del mismo modo que un actor no suele cantar ópera. Sólo circunstancialmente

podría darse el caso.

Construir desde el texto un espectador y no otro es la decisión que el escritor ha de tomar. Creando huecos a rellenar que propicien la interacción lo desubica, le hace conocer sus incertidumbre y prejuicios para que puedan ser enfrentados. Ofrece información y energía. O debería hacerlo.

Los actores, los elementos más fuertes, o resistentes, junto con el espectador, también debieran ser objeto de nuestra acción constructiva.

O destructiva. Tal vez debiéramos sembrar los textos de "atractores extraños" que generasen "perturbaciones activas".

Acabo de utilizar, como metáfora, una terminología procedente de la Teoría del Caos. No es idea mía sino, influencia directa del maestro José Sanchis. Resulta muy productiva y a la vez misteriosa. Porque yo no soy experta en ciencias.

La Teoría del Caos parte del estudio de sistemas dinámicos particularmente anómalos. El plano ofrecía toda una serie de características especiales que habían sido explotadas hasta la saciedad, pero el espacio tridimensional presentaba serias dificultades en su descripción.

¿Qué hacer?

Pequeñas fuerzas son capaces de romper grandes inercias.

El movimiento del ala de una mariposa hoy produce un diminuto cambio en el estado de la atmósfera. Después de cierto período de tiempo, el comportamiento de la atmósfera diverge del que debería haber tenido.

Lo llaman efecto mariposa.

A veces la dinámica clásica no consigue explicar ciertas naturalezas paradójicas.

Tomar conciencia de estos hechos ha activado una ciencia que aparecía ya como un organismo inerte.

*Yolanda Pallín*

# El personaje novelesco, teatral y cinematográfico

• PATRICE PAVIS •

Profesor de teatro en la Universidad de París-VIII. Autor del célebre "Diccionario del teatro", entre otras obras



Contrariamente a lo que podría parecer una evidencia, no se tiene un acceso directo al personaje, cualquiera que sean los soportes en los que se manifiesta: novela, texto dramático, escena teatral, película o vídeo etc. Se está, en el mejor de los casos, en presencia de efectos del personaje, de marcas materiales, de indicios dispersos, que permiten al lector o espectador hacerse una cierta reconstrucción

del personaje. Una ilusión antropomórfica nos hace creer que el personaje se encarna en una persona, que podremos encontrarlo y que está presente en nuestra realidad. De hecho, no tiene existencia, ni status ontológico más que en un mundo de ficción que nosotros imaginamos y edificamos con fragmentos de nuestro propio mundo referencial.

En este mundo de ficción posible, los personajes nos parecen comprometidos con acciones reales que les dan vida y que confirman su existencia. Así, el personaje se construye pacientemente en el texto novelesco, en el diálogo dramático, en la puesta en escena teatral, en el cine. No se revela de entrada como un hecho indiscutible.

Habiendo visto la diversidad de sus manifestaciones y de los géneros artísticos en los que se puede mostrar, comenzaremos por comparar su status ontológico en la novela, en el texto dramático y la representación teatral y en el cine y el vídeo. Corremos el peligro de cimentar una teoría sobre un modelo ideal de novela, teatro o cine, pero este riesgo debe asumirse para sentar las bases de una teoría de los géneros. El personaje aparecerá, de manera diferenciada, como una construcción propuesta por cada uno de los géneros y ultimada por el receptor. Para atenuar más el riesgo de idealización y de "deshistorización", nos apoyaremos en ejemplos concretos elegidos en función de características anticipadas de cada tipo de personaje.

## I. El status del personaje

### La novela

En la novela como en todo relato, escrito u oral, estamos en presencia o de palabras directamente referidas (semejantes a todo diálogo), o de descripciones del mundo efectuadas por un narrador o por uno o varios personajes. El lector o el oyente se hace una representación mental de diálogos y de descripciones; visualiza y hace audibles las situaciones, construye mentalmente un mundo ficcional. El personaje, así evocado y reconstruido, se acerca o se aleja de la realidad de referencia del lector o del oyente. La novela construye un mundo posible, sugiriendo cómo los actantes, comparables a personas de nuestra realidad, ejecutan las

acciones. El personaje nunca se representa miméticamente, sino evocado por el lenguaje formado por varios discursos: el de los narradores y el de los otros personajes.

### El teatro

Hay una diferencia entre el texto dramático leído y la representación teatral percibida por el espectador confrontado con el espectáculo. Leyendo el texto dramático, el lector realiza, como en la novela, una construcción mental de los personajes. Sin embargo éstos poseen una identidad y unas características bien precisas, puesto que el origen, la sucesión y el empleo de sus palabras están a menudo indicadas por los diálogos y las didascalias (acotaciones). Así se definen poco a poco, en el acto de lectura, los caracteres de los personajes, "que nos permiten decir que los personajes en acción son tales o cuales", mientras que "el pensamiento reside en todas las palabras que pronuncian para hacer una demostración o enunciar una máxima" (1). El lector recibe, transforma en ficción, pronuncia e interpreta interiormente las palabras del personaje que va definiendo progresivamente. Atribuye a cada papel (conjunto de réplicas) un ser que habla y actúa, un protagonista que sitúa en el espacio y en el tiempo y que adorna con un atributo determinado, con una corporalidad y una presencia. En teoría, cada lector se construye el personaje que él quiere; en la práctica, el análisis dramático resume el conjunto de características posibles y las reduce a lo estrictamente necesario.

En cambio, en la representación, el personaje está ya encarnado (o indicado, citado, simbolizado etc.) por el actor que le confiere todos sus rasgos, aun cuando, en el fondo, el significante del personaje (su materialidad escénica), por muy presente que esté, no sea perceptible más que por fragmentos: algunos gritos, una silueta, una sonrisa, una mirada furtiva, una simple parte del cuerpo reenviando metonímicamente al conjunto, etc. En todo caso el personaje parece encarnado por el actor, entregado como un plano a escala 1:1: su cuerpo reenvía en efecto literalmente y por entero al del actor. La permanencia del mismo actor, interpretando el papel, sugiere que el personaje es un individuo estable y único, entero y completo, como a uno le gusta imaginarse una persona. Nos cuesta, en la tradición mimética occidental (aristotélica), aceptar que un mismo actor no se limite a un solo individuo y pueda desempeñar varios papeles o fragmentos de papel, hacer su propio montaje para significar, a la manera de una bailarina de Kathakali, varios personajes, animales, cosas o ideas. El personaje se asocia a la representación mimética de un ser humano. En el teatro "dramático", se supone que el espectador no tiene por qué hacer la distinción entre el

actor y su papel: la relación del actor con su papel no debe en ningún caso ser visible: el actor y el personaje se unen para formar el hombre dramático" (2).

### El cine

En el cine de ficción, que no graba lo real tal cual, sino que lo dispone y se dispone para filmarlo y hacernos creer en otro mundo posible, el status ontológico del personaje no difiere radicalmente de el del personaje de teatro. La diferencia es que el personaje filmico no parece accesible, tocable, presente, como su colega escénico. Y sin embargo, por el mecanismo de proyección -proyección de la imagen y proyección de identificación del espectador con el cuerpo adormecido- el personaje filmico se ve muy bien, encarnado por una persona humana, aunque sólo se perciban en la pantalla fragmentos discontinuos y limitados que nosotros recortamos y reconstituimos según un efecto de persona humana. La ilusión referencial producida por el efecto de lo real de la fotografía y del montaje "verosímil" funciona perfectamente, la representación mimética de las personas es tan precisa que hace olvidar completamente la situación de producción, la construcción del film, la organización del relato y los efectos de dicción del texto y del simulacro de representación. Por esta razón, la teoría del cine, sin duda fascinada y paralizada por este efecto de realidad de la persona humana, no se ha interesado por la construcción que el actor debe hacer del personaje. Los estudios narratológicos han eclipsado especialmente tanto al personaje como al actor, como elementos demasiado evidentes y poco analizables, en provecho del estudio del relato filmico, del montaje y de los procesos cinematográficos. La teoría del cine no se ha preocupado de la relación del actor con su papel. Únicamente lo ha hecho bajo el aspecto mistificador - entontecedor - de la mitología de las estrellas o de su identificación perfecta - Actor' Studio obliga - con sus roles.

Habría dos maneras diferentes de abordar el personaje filmico:

**1º:** Determinar lo que la cámara - el tipo de plano, de encuadre, de montaje, de relación imagen -sonido, etc. - nos revela y nos hace conocer del personaje y además determinar cómo debemos recorrer este dispositivo complejo "al revés" para llegar al actor y a la creación de su papel.

**2º:** Proyectarse en el universo ficcional de los personajes estableciendo su sistema, su esquema actancial, las redes de oposiciones, de similitudes y de diferencias; examinar cómo el actor construye su papel y a qué procesos de interpretación ha recurrido.

Esta segunda manera, sin embargo, necesita de las herramientas de la primera. Las podemos determinar como:

- Los cronotopos (espacio - tiempo - acción) en cuyo interior evolucionan los personajes.

- La vectorización, es decir, la organización secuencial de los significantes y significados del personaje.

- La tipología y la disposición de los vectores: acumuladores, conectores, de ruptura o encadenadores.

El análisis del personaje y el del actor se mezclan sin cesar tal y como se encuentran los comentarios en el discurso filmico y en la habilidad de la interpretación y del papel. Todo esto se puede comprobar fácilmente con el análisis del vídeo de Robert Wilson "La muerte de Molière".

¿Cómo saber que se trata del personaje histórico de Molière? En primer lugar por el título que parece referirse a una persona siempre tumbada y delante de la cual todos desfilan. Su nombre se cita varias veces tal y como lo son los retratos, los extractos de sus obras y los episodios conocidos de su vida. Tanto influye la puesta en escena, la construcción narrativa del film, particularmente las repeticiones - variaciones, la disposición de los elementos en el espacio-tiempo-acción, como el actor que recibe los indicios para la identificación del personaje pero es al espectador al que corresponde dar validez y confirmar esta identificación. Las señales de identificación se reagrupan en el cuerpo del actor (identificación, en el sentido policial del término), esparcidas en la discontinuidad del discurso filmico y después unidas al dispositivo de la puesta en escena. El personaje se construye en diferentes planos al mismo tiempo: por una acumulación de indicios sobre el actor y fuera de él, por efecto de repentino reconocimiento y por un proceso regular y lento de interpretación y de confirmación de las hipótesis del espectador. El personaje está metido en una red muy densa de vectores que contribuyen a una mayor identificación.

Acumuladores: la enfermedad y la muerte son sugeridas por numerosos indicios. El comentario hecho en voz en off pasa de "Molière se muere" a "Molière ha muerto". La acumulación de sufrimientos y de despedidas al moribundo es dramatizada hasta el punto culminante de la muerte, del abrazo final y del entierro.

Conectores: el hilo narrativo se compone de planos a menudo interrumpidos y que desembocan en otras escenas, acelerándose todo hasta la muerte anunciada.

De ruptura: Interrumpe muy a menudo una secuencia apenas esbozada haciendo pasar por sorpresa a acciones siempre inesperadas, aunque unidas al tema de la decadencia física de Molière. Las rupturas temáticas no impiden la construcción de diferentes personas, del mismo Molière y de otras personas que han marcado su vida. Estas rupturas refuerzan incluso la ilusión de una acción real de la que se tomarían únicamente algunos aspectos. La figura de Molière, evocada al principio bajo el aspecto de su pura fisiología, está en perpetua construcción a través de lo que los otros dicen o muestran, a través de la organización secuencial y, por último, a través del relato de esos indicios.

Encadenadores: Estos hacen pasar un motivo, una acción o un personaje de un nivel al otro. Aquí, este autor que se muere es también Heiner Müller del que se oye la voz y es, bajo los rasgos de Wilson, el autorretrato de un dramaturgo que ha marcado su época.

Es evidente que el status del personaje y los medios de estudiarlo difieren de un género a otro, hecho que desanimará a muchos teóricos, pe-



ro animará a los supervivientes a basar la comparación en elementos y ejemplos comparables y por consiguiente a analizar las obras en su contexto histórico. Se tratará de evaluar la manera en que el teatro, el cine y la novela organizan las relaciones entre el personaje, el actor (el que lleva la acción) y el texto (el discurso).

Imaginemos el trinomio siguiente para cada género:

Novela: Narrador/personaje/palabras y narración.

Teatro: Actor/personaje/diálogos, didascalias y puesta en escena.

Cine: Actor/personaje/palabras y discurso filmico.

Las definiciones y las relaciones entre los tres términos indican el tipo de actuación que el actor adopta al interpretar su personaje.

## II. Personaje y actor. Tipo de interpretación.

### La novela

Ciertamente no hay actor en la novela, excepto, quizá, el que el lector imagina para encarnar el personaje con el que se identifica, prestándole y tomándole su cuerpo, incluso soñando con las escenas en las que interviene. Así el lector tiene la posibilidad de llegar a ser actor, ya que mima interiormente ( como diría Marcel Jousse (3) lo que lee y ve in the mind's eye. El lector de novela, prestando imaginariamente a los personajes y al narrador su cuerpo en un acto de reinterpretación ( Jousse), interpreta un papel capital, aunque, evidentemente, es difícil de objetivar y de estudiar este juego de rol, como se haría observando a los actores de una representación o de un film en el que los personajes han pasado ya a la acción. En el mejor de los casos, se puede considerar con Jousse por ejemplo, el estudio de los diversos modos de identificación del lector.

### El teatro

Solamente el actor de teatro se beneficia del feed-back del receptor, que se encuentra siempre, enfrente de la ficción escénica y del personaje, en posición de denegación. ¿Cómo se comportaría el personaje? Le tocará decidir al actor, prestándole, sin poder cambiarlos completamente, sus rasgos, su cuerpo, sus emociones, incluso su actitud interior y su espíritu. Personaje y actor están íntimamente unidos; el actor busca lo que su papel puede querer decir/ hacer, y esto, conforme a su intuición sobre la obra entera, sobre el universo que evoca. El elige, a veces, de acuerdo con el director de escena, uno u otro estilo de interpretación según el tipo de puesta en escena y de visión del mundo, pues la interpretación depende también de nuestras ideas sobre el mundo. Estas ideas no son pues pensamientos abstractos, palabras complicadas, sino formas concretas de representar el cuerpo humano según actitudes, maneras (Decroux), que están en la interfaz ( zona de comunicación) del cuerpo y el pensamiento. La elección de un tipo de interpretación y, por lo tanto, de puesta en escena, procede de y conduce a diferentes maneras de representar el cuerpo, por ejemplo y especialmente:

- exponiéndolo y extrayéndolo de la realidad por el naturalismo.
- designándolo y denunciándolo por el realismo épico;

- abstrayéndolo , estilizándolo y dematerializándolo por la Bauhaus.

- desconectándolo, deconstruyéndolo y convirtiéndolo en un pastiche por el modernismo.

Escogiendo una representación del cuerpo antes que otra, el actor se inscribe en una tipología de puestas en escena, pero siempre queda como maestro de la interpretación ( y de su personaje) puesto que orientará en todo momento, por el uso diferenciado de su cuerpo, la puesta en escena en el sentido y estilo que él desee.

### El cine

La tipología de los estilos de interpretación, corriente en teatro, no se ha traspasado al cine, salvo en la época de las vanguardias experimentales (expresionista, futurista o constructivista). Seguramente se ha considerado que el efecto de realidad del cine narrativo dominante y los efectos de autenticidad imponían el naturalismo psicológico del Actor Studio, que se considera natural pero que está repleto de trucos y de tics tan convencionales como los de los géneros explícitamente codificados, como la farsa o la Commedia dell'Arte . Las investigaciones sobre la interpretación del actor de cine han sido frenadas por el poder del discurso y de la cámara, que , a menudo, están en posición de controlar, dominar, incluso de esclavizar la presencia de los cuerpos. La cámara merma todo lo profilmico, sobre todo los matices de la interpretación de los actores que no son nada si el discurso filmico no ha decidido darles valor. Para un aficionado al cine, es difícil, pero no imposible, proyectarse en el cuerpo de los intérpretes del film para experimentar la vibración kinestésica. Como consecuencia de todo esto, no se encuentran categorías de interpretación válidas a la vez para lo profilmico (en el caso de la interpretación del actor frente a la cámara) y el resultado filmico, después del encuadre, el rodaje y el montaje. El estudio técnico del actor, de su estilo de interpretación, de la aportación de la corporalidad en el sentido del film, ha avanzado bien poco, algunos realizadores ruegan además a sus intérpretes que hagan lo menos posible y sobre todo que no actúen. Para no caer en una comparación estática, poco diferenciada y demasiado genérica del personaje en la página de la novela, en la escena y en la pantalla, sería necesario describir la evolución histórica de los tres géneros en la perspectiva del actor frente a su personaje. No haré aquí más que esbozarlo, pero se constatará desde luego una disolución (pero no una desaparición) de la categoría del personaje a lo largo de la historia, que seguiremos desde el periodo clásico, pasando por la era moderna y hasta la época "post-representacional". Una vista esquemática de las cosas no tiene otra pretensión que proporcionar un cuadro general y un punto de partida para futuros análisis del personaje.

## III. La disolución del personaje

La disolución del personaje es general, pero todavía hay que distinguirla de una destrucción, pues el personaje no se puede desarraigar y ocupar en los trinomios un lugar que hay que redefinir sin cesar.

Daremos algunas citas, para convencernos y para reconstruir este proceso:

### La novela

Balzac: "felizmente Goriot no vio la expresión que se dibuja sobre la fisonomía de Eugène cuando éste coloca su vela en la mesilla" ( Le père Goriot, p. 149(4) .





El personaje clásico es tomado del exterior por un narrador objetivo e imparcial (no vio) que puede en todo momento evaluar los hechos ("felicemente"). Este personaje se construye por las descripciones y juicios del autor y por la interpretación del lector. Uno identifica el personaje y se identifica con él, a través de la mirada del narrador. Uno tiene la ilusión de verlo como se vería un ser real, definido por propiedades universalmente reconocidas: nadie duda de lo que es una vela, una mesilla de noche, incluso una fisonomía, pero la cooperación textual y la interpretación del lector resultan indispensables para el establecimiento pseudo-objetivo del retrato de los personajes: ¿Qué es una "expresión que se dibuja" por ejemplo?. El lector debe observar sin cesar cómo el narrador articula su narración y en qué contribuye a su comprensión del personaje. Si la articulación sujeto narrante/ objeto narrado, se mantiene todavía en este extracto de Balzac y, grosso modo, a todo lo largo del s.XIX, la objetividad novelesca se hace pedazos a comienzos del S.XX y la división Objeto/ Sujeto es puesta en cuestión por la modernidad.

La novela moderna, sin embargo, no se ha liberado totalmente del personaje, lo ha reducido solamente a un mecanismo y lo ha colocado en una dimensión textual. Al menos distingue todavía el objeto y lo humano, incluso embrollados y organizados de la misma manera; después de lo moderno, en lo que se podría llamar lo postmoderno, ya no se puede hablar de ese caso, sino que se prefiere hablar de lo "post-representacional", como podemos constatar en un ejemplo típico aportado por Clarisse Nicoïdski:

"En mi habitación, he visto lo negro, exactamente igual, lo negro de León, de Mamá, del coche, y después ya no sé más. En mi cabeza, canciones caen en el agua del pozo..." (Le désespoir tout blanc, p.165) (5)

Narrador y personaje principal se confunden; su asociación produce una perspectiva nueva donde objeto y sujeto, personaje y acción ya no se pueden diferenciar (sus canciones caen en el agua...). Ya no es el personaje quien produce y domina el lenguaje, es la manera de hablar la que lleva al individuo a la búsqueda de sí mismo, la poesía la que configura el ser humano, en este caso la figura del discapacitado mental. El discurso poético, en esta novela, disuelve las fronteras entre narrador, personaje y palabras dichas. El personaje va construyendo su alma a migajas, debe volverse a pegar a partir de impresiones dispersas, gracias a la búsqueda perdida del sentido de la vida y del tema mental, una búsqueda que es tanto la del sujeto que percibe, en la novela, como la del lector "compasivo".

Estos ejemplos novelescos, que corresponden a momentos históricos y estéticos - clásico, moderno y post-representacional- marcan bien la evolución del personaje hasta su disolución y su re-presentación. Revelan la transformación de un trinomio con atribuciones bien establecidas en un monomio que mezcla y reestructura las categorías tradicionales. La nueva combinatoria asocia corporalidad, enunciación y discurso, un trinomio que se aplica igualmente al teatro o al cine postrepresentacional. En cada uno de los tres géneros, hay un conflicto permanente entre un cuerpo que necesita un lenguaje para expresarse y existir y un lenguaje que tiende a encarnarse en un cuerpo.

#### El teatro

Es en el teatro donde el personaje parece (aunque evidentemente es una ilusión) lo más indiscutible y tangible, puesto que es encarnado o, al menos representado, por un actor que se hace pasar por él. Personaje y actor forman un solo cuerpo, al menos en lo que se podría llamar representación clásica, la que va desde el teatro clásico francés del s.XVII

al teatro naturalista de finales del s. XIX. La diferencia está en la consistencia del personaje, la precisión de la caracterización naturalista o el esencialismo de las figuras clásicas. En los dos casos, el actor coge a su cargo el personaje, pero en grados diferentes: el actor de la tragedia clásica no tiene necesidad más que de movilizar una actitud, una expresión facial codificada, una dicción trabajada; no aparece más que lo esencial del personaje, de manera estilizada y decorosa. El actor naturalista extiende la caracterización a todo el cuerpo, exterior e interior, y busca reconstruir un "como si" que muestre el personaje como si se enfrentara a una situación real. Los diálogos surgen del cuerpo enunciante así como el cuerpo se construye después de la situación inducida por los diálogos y las didascalías.

El señor Brecht afirma: "Un hombre es un hombre (...) Por la noche aquí se desarma un hombre como si fuera un auto, sin perder nada en todo esto (...) y cualquiera que sean las razones por las que se le ha desarmado, uno no puede equivocarse con él". (Bertolt Brecht, "Un hombre es un hombre").

En reacción contra la representación naturalista que busca adormecer las facultades críticas del espectador, Brecht propone un juego marcado por el extrañamiento y el distanciamiento. Siempre hay una distancia perceptible entre el espectador y el actor, así como entre el actor y su personaje. En este extracto de "Un hombre es un hombre", el autor interviene irónicamente para exponer su tesis de la permutabilidad del hombre. El autor puede montar y desmontar el personaje lo mismo que el actor y el conjunto del aparato de producción teatral. Así son disociables el cuerpo y el tema de la enunciación, hecho que abre la vía a todos los intentos de desmontar el personaje y pone en duda toda encarnación del personaje por el comediante. Todo es un montaje de efectos, un mecano gigantesco, una fábrica de textos, de fábulas, de personas. Sin embargo, este montaje no es un desmontaje, esta construcción no es una deconstrucción, pues el resultado es tangible, el proceso y la ideología perceptibles tras la aparente apertura, el monologismo ideológico tras el dialogismo supuesto: estamos todavía en el orden de la representación. Por contraste, la obra post-representacional da el último toque a la disolución del personaje, rompiendo las paredes del trinomio clásico, como lo muestra la última parte de Pas de Beckett.

Beckett: "Amy" ( Un tiempo. No muy fuerte) "Amy" ( Un tiempo). "Sí, madre" ( Un tiempo) "¿ No acabarás nunca de dar vueltas a todo esto?" ( Un tiempo) "¿Esto?" ( Un tiempo). "¿Todo esto?" ( Un tiempo). "En tu pobre cabeza" ( Un tiempo). "Todo esto" ( Un tiempo), "Todo esto..." (6)

"En Pas" - que quiere decir tanto como stop- no se puede llegar a determinar quién habla exactamente, May o la voz de mujer, ni tampoco de qué "esto" habla. El cuerpo que habla no se distingue del personaje, reducido a un tema enunciador, ni del texto disperso entre actantes indefinidos. Cuerpo, tema, discurso ya no constituyen una frontera ni identidad propia. El cuerpo no tiene unos límites precisos, no se reduce a una persona; el origen del tema ya no se puede reconstituir, los discursos parecen elásticos, las interpretaciones extensibles como un devaneo infinito " en la pobre cabeza", que tiene lugar tanto en el texto como en la persona y el personaje. La disolución es tanto la del personaje, la del actor-enunciador como la del texto dramático. Ya no se llega a representar lo que sea - ya sea para visualizar/ imaginar o para delegar/ reemplazar.

¿ Hay que asombrarse de que el cine lleve una misma evolución y pase por un proceso idéntico de disolución, con las mismas tres etapas: clásica, moderna y Post-representacional?



### El cine

A juzgar por su trinomio, es tal vez al cine clásico de Hollywood - el de los años 40 ó 50 por ejemplo- a quien corresponde mejor lo que hemos llamado la representación clásica, por la transparencia de la enunciación. La representación de acciones humanas debe efectuarse en efecto, sin que las formas ofrezcan ningún obstáculo a una apariencia de verosimilitud y a un relato con las reglas del arte. El aparato filmico o dramático observa un estricto equilibrio entre las acciones, las caracterizaciones y las palabras. Los actores deben deslizarse discretamente en sus roles, hacer clara la fábula, observar las reglas de la tensión dramática. Unos medios discretos -miradas, actitudes, silencios y palabras- no deben poner ningún obstáculo al discurso filmico o a la dramaturgia puesta en escena ya que a ellos mismos se les ordena que o sorprendan ni por su complejidad ni por su excentricidad.

A este cine clásico se opone -aunque sea históricamente unos veinte años anterior- un cine de vanguardia que trabaja, depura y solicita sus formas y que se le podría llamar moderno en el sentido de la modernidad vanguardista de un Döblin o de un Brecht. El caso de Eisenstein parece muy indicado para servir de paradigma a este cine moderno. En la época en la que Brecht escribió "Un hombre es un hombre", Eisenstein rueda "Octubre" ( 1928) o "El acorazado Potemkin" ( 1925) . En él también se divide el cuerpo, sometido a las leyes del montaje, la unidad humana es negada en provecho de una carrera jadeante de la historia,



como para obedecer mejor a un discurso auctorial, a un "gestus de entrega" (Brecht). Los personajes están siempre al servicio de un colectivo (el pueblo, la revolución). Los subtítulos de este fresco histórico trocado exigen una lectura políticamente unívoca y correcta; los textos y el discurso filmico reafirman una ideología y una estética controlada centralmente y fácilmente desmontable; el buen sujeto es un sujeto mudo y metido en el orden de la lucha de clases.

Con la muerte de Molière, se constata que las categorías tradicionales del trinomio actor/ personaje/ texto han perdido toda vigencia, al menos en su definición habitual. El personaje - el de Molière y sus contemporáneos - sigue visible pero se alía, para sobrevivir, con otros elementos: el personaje y el actor forman un personaje físico, definido por sus reacciones puramente fisiológicas (tosar, sangrar, llorar, beber y finalmente morir); el personaje y los extractos de textos en voz en off forman un personaje textual, palabras desconectadas de los cuerpos, textos tratados como una materia plástica o pictórica que se extiende sobre la tela como una pintura para llenar los vacíos. El personaje no tiene pues una identidad psicológica, no es más que un "objeto para la medicina", un portador de corporalidad y una figura vacía que rellenan con discursos de origen diverso, citados y aportados por narradores desconocidos.

Coincidiendo los ejemplos de obras novelescas, teatrales y filmicas, según estos tres momentos históricos y estilísticos: clásico, moderno y

post-representacional, hemos podido anotar diferencias entre los géneros, pero también similitudes entre efectos-personajes, comunes a los tres géneros:

El efecto mimético hace coincidir la corporalidad y tema enunciante, creando la ilusión de que el cuerpo hablante produce el texto como el árbol produce el fruto.

El efecto de construcción señala los procesos de creación que se dan a la vez en el actor (que actúa según una técnica dada), el personaje (constituido por una serie de características) y el texto (que fabrica una ficción exigiendo la cooperación textual del lector o del auditor).

El efecto de deconstrucción: vuelve a poner en cuestión la unión natural entre actor y personaje o entre personaje y texto. Elimina las separaciones entre el cuerpo enunciante, el sujeto de la enunciación y los enunciados textuales o visuales.

Así casi se ha acabado con la noción de personaje, puesto que la de persona y la de cuerpo se han vuelto a poner en cuestión y el discurso textual se desborda sobre lo visual, subrayando su dimensión corporal. Casi acabado, puesto que el espectador y el lector todavía no están dispuestos -¿lo estarán alguna vez?- a pasarse sin la noción antropomórfica de personaje, aunque la reemplacen o la completen con la de actante, convirtiendo antiguos héroes o personajes en sujetos actanciales y discursivos más o menos miméticos, humanos y personificados.

El personaje se disuelve, pero el lector o el observador vuelve a pegar siempre in extremis los trozos y se resiste a los efectos de la deconstrucción. Reconstrucción/provocación sería, tal vez, la marca de lo postmoderno y de sus efectos de re-representación, de vuelta a lo figurativo y de rehabilitación de los antiguos procesos.

Recualificando, re-identificando al personaje, reconociendo sus componentes e induciéndole a la asimilación psicológica del lector o del espectador, la novela, el teatro, el film hacen del personaje un eterno resucitado que no ha dejado de apreciarnos y de hacer las delicias de nuestras noches.

1. Aristóteles, "Poétique" (Traduction de Berbard Magnien), Paris, Lelivre de Poche, p. 111
2. Szondi, Peter, Theorie des modernen Dramas (1880-1950), Frankfurt, s/M., Suhrkamp, 1959, p. 15, traduction française de Patrice Pavis, La théorie du drame moderne, Lausanne, l'âge d'homme, 1983.
3. Jousse, Marcel, L'antropologie du geste, Paris, Gallimard, 1974.
4. Balzac, Honoré, "Le père Goriot", (edition de P.G. castex), Paris, Garnier, 1963, p. 149.
5. Nicoïdski, Clarisse, "Le désespoir tout blanc", Paris, editions Aubépine, 1985, p. 165.
6. Beckett, Samuel, "Pas", suivi de Qatre esquisses, Paris, Editions de Minuit, 1978, p. 16.

*Patrice Pavis.*

*(Traducción Maite Pascual, Patricia Bilal)*

# Telebistaren itzalpean

23 urteko Anabel Arraiza

lakuntzarrak

bortz urte daramatza Goenkalen

eta orain dela gutti

estraineko Joseba

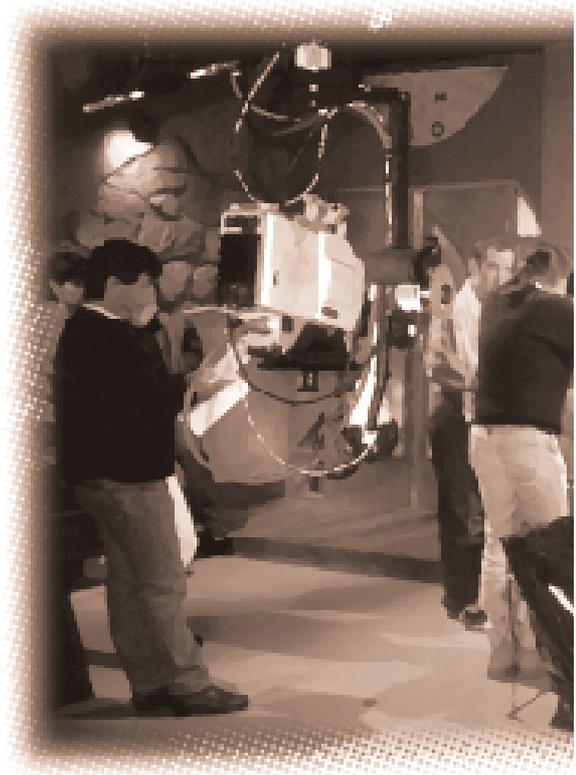
Salegiren Jone Subel

Al Cielo pelikulan ibili da

protagonista.

Gogoan hartuko ditut oroimenaren hari korapilatuak, iraganaren itzaleko bihurtuneak bere horretan atxikitzeko, ahal bezala, bortz urte ez baitira debalde igaro euskarazko telebistan lanean hasi nintzenetik. Goenkaleko saio sugetsua hasi berria zen eta niri Sara izeneko neskatila baten papera egokitu zaitzidan. Gerora, orain gutti akabatu dudana nere estraineko luzemetraia grabatu izan dut, aktorea izan gura duen Jone pertsonajearen albora. Bien arteko zubian bada hauxe duzue nire bakarsolasa, oroimenaren hari korapilatuak hartzeko prest bainago, iraganaren hondarreko bortz urteek utzi dituzten itzaleko bihurtuneak atxikituz zuentzako. Alta, fikzioa da hemen dagoen guztia. Zer da eta antzerkia, edota telebista, edota zeludoidezko zinema gezurra ez bada?

Lagun batek erran zidan aurrenekoz. Nonbait Euskal Telebistarako saio berri bat grabatu behar zutela eta antzezle bila zenbiltzala aditu zuela irrati batean. Hemezortzi urte bertzerik ez nituen eta UBiko ikasketetan nembilen buru belarri. Noski, gaztetasunak ematen duen balentriaz, zergatik ez, saiatzerik bazegoela otu zitzaigun, lagunari eta niri. Eta egia errateko, aitzinetik nozpait aktorea izan nintzela ez nuen ordura bitarte inoiz pentsatu. Arrasto honetan, gehinera, ispilu aurrean farrerako eta negarrerako egokitu nuen nire aurpegia. Dilindan jarri beharreko ile mototsa orraztean ziren horrelako saiakerak, baina orduan urruti nituen telebistaren dir dirrezko ametsak, arras. Baina, kontuak kontu, aukeratu ninduten saio berrirako. Lehendabizko



euskararekin genuen gaitasuna neurtu beharreko froga pasa nuen. Bigarrenik, telebista kamera baten aurrean testu bat irakurri, egoera jakin bat antzeztu eta bertze batean murgildu behar izan nuen. Hiru aste beranduago etxeko telefonoak orru egin zuten. Eskegitakoan ekoiztetxeko arduraduna zegoen haritik bertze aldera eta baiezkoa zuten ezpainetan; niregan pentsatu zutela saio berri horretarako, Sara izeneko neskatila baten rolerako, hain zuzen. Laguna eta UBiko ikasketak bidean gelditu ziren.

Lanbide berrian lehendabiziko egunak ez ditut gogorregi gogoratzen. Akaso Sara eta Anabel bat bertzearengandik nahikoa hurbil zeudelako. Txapasen tabernan lagunekin zuritoak edan, zigarretak erre, ikasketak eta azterketak genituela eztabaidatzeko. Halaxe izan ziren foko azpiko estraineko antzeppenak. Hori bai, arretaz jarraitzen nituen gainontzekoek lan egiteko zuten modua. Jakin banekian aunitz nuela ikasteko. Gainera, ordurako



antzeppen munduan zabal ibilia ziren aktoreak lankide nituen, Jose Ramon Sorozio edo Mikel Garmendia kasu. Eta saioaren hariak aurrera egiten zuen, ikusleagoak ongi hartu baitzuen Goenkale. Arraldeko herria egunero bertaratzen zen Euskal Herriko etxeetako telebistetara eta hortaz, kalean Sara nintzen ni. Noski, atzerriko telebistetako saio arrakastatsu batzuen antzera, gurean ere korapilatzen ziren lotu beharreko guztiak, eta batzuk hiltzen ziren, eta bertze batzuk gaiztotu, gaixotu, haserretu, ezkondu, banandu eta aberastu. Bepiztu? Tira. Nire kasuan Sara Xabier izeneko mutil batekin hasi zen eta mutila elbarri gelditu. Aita maltzurra zuen Sarak eta egun batean Arralden agertu zen. Berarekin hasi ziren nire zorigaitzak. Pentsa. Lantegiko nagusiarekin oheratu behar izan nintzen diru zorraz xahutzeko. Orain, hala ere, pozik nabil Mikelekin. Ama izateko irrikitan nago.

Niri dagokion aditz pertsona hala irugarrena erabili: Ama izateko irrikitan dago Sara, ez ni. Bortz urte asko dira eta Sara nirekin hazi da. Alta, niri, Anabeli, oso erraza egiten zait bat eta bertzea banantzea. Arazoa gehiago ikusleagoan dago. Jakin badakit jende askorentzat Goenkaleko Sara naizela eta honexegatik egunero ia kasik erretzeko arriskuaz galde egiten diot neure buruari. Ez ote naizen gaugergero erre. Alabaina, oraindik jarraitzen

dut, bai. Gainontzeko lanek duten zurruntasuna eskaintzen baitu horrelako batek: Egunero lana eta hilabetearen bukaeran soldata, hala beharrez. Langabeziaren arriskua hor dago, karrikaren bertze hegalaria, geurean ere. Eta aukeran, noski baietz, bertze pertsonajeetarako prest egonen nintzateke, baina telefonoak ixildu du bere irrintzia. Batzuk ausartu dira eta antzerkian hor dabilta, jo eta su. Madrileraino jausi egin duten euskal aktoreak ere gero eta gehiago dira. Hartara, fantasiakoa dela gure mundua uste dezake norbaitek. Ez zaio akaso arrazoa faltako. Bertze batzuen haragian bizi izateak baduelako magiaren izpiak. Motelak batzutan, biziak noizbehinka. Baina fantasiar urri dabilen mundua ere bada, foko azpian gehienbat. Erran nahi baita egunero berrrogei minutuko saio bat grabatzeak ardura eskatzen duela, nekea. Aldiz, fokopean ere poza eta atsegina! Horrelakoa da azken buruan antzerkia: irria eta malkoa.

Poza orain. Horrela, irratian ere entzun omen zituen Joseba Salegi zuzendari altsasuarrak nire erranak eta ahotsagatik apropos ikusten ninduela Jone pertsonajearendako, hots, Jone sube al cielo bere luzemetraierako protagonista. Bildu ginen hurrengo batean eta aktorea izan gura zuen Jone izanen nintzela zuen erabaki. Ni, noski, pozez lehertzeaz pelikula batetan protagonista izatea antzele guztien ametsa baita, ziurrenik. Aitzitik, hemen dator aitorpena, ez nintzela gauza izanen beldurrez nengoen. Ez baita berdina telebista eta zinema, baten erritmoa eta bestearena. Zinema geldoagoa da eta sekuentzia bera ere grabatzeko gehiago dira planoak. Ondorioz, nire beldurraren berri eman nion Josebari. Akaso, beharbada, agian... Luze eta zabal ibili ginen solasean eta azkenean komentzituri egin nuen pelikula. Horrela, zuzendariarekin izandako elkarrizketetan pertsonajearen nondik norakoak ikusi nituen, zer zen Joneren atzean Josebak aurkitu nahi zuena. Esperientzia ikaragarria ez bairik gabe eta oraindik orain, izugarritzko aukera izan dela uste dut. Bigarren baten irrikitan, horrenbertzez.

Bortz urteko tarte honetan bada horrelaxe zirriborrazten dira nire oroitzapenak. Telebistaren dir dirra. Lagun bat. Iragarkia. Zuritoak Txaparen tabernan. Giltzurrintetako gaixotasuna. Telefonoa berriz. Joseba Salegi. Jone. UBI amaitzeke. Lakuntzatik Donostira. Guztia inoiz pentsatu ez arren noizpait antzele izanen nintzela. Gehienera, dilindan paratu beharreko ile mototsa orrazten nenbilela barrerako eta negarrerako irudikatzen nuela aurpegia, ispilu aurrean. Baina horrelakoa agertu zait oroimenaren itzala telebistaren botoia sakatu dudala. Bai.

Anabel Arraizarekin buruturiko elkarrizketa baten ondorioz izkiriaturiko fikziozko bakarsolasa da.

## Memoria de actividades de la ENT: Curso 98-99

Durante el curso 98-99 la Escuela Navarra de Teatro ha impartido Estudios de Arte Dramático, especialidad de Interpretación, en sus tres niveles, a un total de 47 alumnos. Las clases se imparten en los locales de la E.N.T. y en el centro Cultural de Navarrería, espacio cedido por el Ayuntamiento de Pamplona.

### Otros cursos y talleres

- ▲ Talleres de Iniciación a Técnicas Teatrales: para adolescentes, jóvenes y adultos, en castellano y en euskera, subvencionados por el Ayuntamiento de Pamplona, de octubre a abril. Se organizaron 5 grupos en castellano y 2 en euskera. El total de matriculados ascendió a 114. Los talleres concluyeron con muestras en la sala de la E.N.T.
  - ▲ Talleres de Juego Dramático, para niños y niñas de 4 a 12 años, en castellano y en euskera, subvencionados por el Ayuntamiento de Pamplona. Se formaron dos grupos de cada edad (uno en cada idioma) y el total de participantes ascendió a 45 niños. Los talleres concluyeron con muestras en la sala de la E.N.T.
  - ▲ Talleres de juego dramático y dramatización con marionetas en euskera y castellano para niños y niñas de 1º de Primaria y para niños y niñas de 5º de Primaria, en colegios públicos de Pamplona, en horario lectivo, en castellano y en euskera, patrocinados por la Dirección de Educación del Ayuntamiento de Pamplona y coordinados e impartidos por la Escuela Navarra de Teatro. Este curso el programa se desarrolló solamente durante el tercer trimestre, con 29 grupos de 1º y 9 grupos de 5º.
  - ▲ Talleres de Dramatización y Dramatización con marionetas en Colegios de Elizondo, organizados por la Coordinadora cultural del Ayuntamiento e impartidos por Elena Amondaráin y Luis Francisco Ruiz .
  - ▲ Talleres de Dramatización para niños en el colegio de Huarte, organizados por la Coordinadora Cultural del Ayuntamiento e impartidos por Nanna Sánchez y Javier Celestino.
  - ▲ Aula de Teatro de la Universidad Pública de Navarra: el aula en sus dos niveles, ha contado este curso por la participación de 56 alumnos (30 en primer nivel y 26 en el segundo). Los alumnos de 2º estrenarán en torno a la apertura del curso próximo un espectáculo que reúne dos piezas de Darío Fó: "No hay ladrón que por bien no venga" y "Los muertos se facturan y las mujeres se desnudan". Los alumnos de 2º nivel del curso pasado han estado de gira con su puesta en escena "La zapatera prodigiosa", de García Lorca, tras las representaciones del 13 y 14 de noviembre en la sala de la E.N.T., en la Universidad de Burgos, en la Universidad de Alicante, en la Universidad de Murcia, en la Universidad Carlos III de Madrid, en la Universidad del País Vasco y han participado en el Encuentro de grupos jóvenes organizado por el Departamento de Deporte y Juventud del Gobierno de Navarra, donde han obtenido el tercer premio.
- Entre el 25 y el 28 de marzo tuvo lugar el 1º Encuentro de Teatro Universitario organizado por la Universidad Pública de Navarra, con la participación de las Universidades del País Vasco, de Santiago de Compostela, de Burgos y Autónoma de Madrid.
- ▲ Talleres de Escritura de Guión para cine: Iniciación al guión y guión de vanguardia (en el cine), organizados por la Asociación de guionistas de Euskadi, la E.N.T., el Aula de Teatro de la Universidad Pública de Navarra, y la Dirección de Cultura del Gobierno de Navarra. Se han impartido dos talleres, repartidos en dos niveles, para un total de 25 alumnos, del 16 al 27 de noviembre, e impartidos por Eliseo Altunaga y Solange Irene Soria profesores de la Escuela Internacional de Cine de S. Antonio de los Baños (Cuba).
  - ▲ Cursos organizados por el Departamento de Formación del Profesorado de la Dirección de Educación del Gobierno de Navarra:

**Cursos de impostación de la voz**, dirigidos a maestros de primaria en Pamplona y Tudela. Impartidos por Assumpta Bragulat.

**Cursos de Dramatización para maestros de Educación Infantil**, impartidos por Maite Pascual en el CAP de Estella.

**Cursos de Dramatización y Coeducación en la Enseñanza Infantil y Primaria en los CAP de Tudela** (Tudela, Cabanillas y S. Adrián), Lecároz, Pamplona, Estella y Tafalla, impartidos por: Fuensanta Onrubia, Nanna Sánchez, Elena Amondaráin,

Belén Álvarez y Maite Pascual.

### SALA

- ▲ Programación de Teatro-Otoño, 1998, edición número 13: entre el 12 de octubre y el 20 de diciembre, en la sala de la E.N.T., patrocinada por la Institución Príncipe de Viana, con un total de 11 espectáculos de compañías y artistas estatales e internacionales.
- ▲ Programación "Antzerki aroa", fruto del convenio con el Departamento de euskera del Ayuntamiento de Pamplona, de octubre a mayo, con un espectáculo al mes en euskera en la sala de la E.N.T.
- ▲ En febrero tuvo lugar el ciclo "Clásico 99", con tres espectáculos de teatro clásico (4 representaciones), organizado por la E.N.T. y la Universidad Pública de Navarra, con la colaboración de la Fundación Gayarre.
- ▲ Producción del espectáculo "Gerta Daiteke", de Encarni Genua, texto ganador en la VII edición del Concurso de Textos Teatrales dirigidos a público infantil. Se presentó el 18, 19, 25 y 26 de noviembre en la E.N.T. y el 4 de diciembre en el Festival Internacional de Marionetas de Tolosa (3 representaciones)
- ▲ Los alumnos de 3º de Interpretación de la E.N.T. representaron del 26 al 30 de diciembre y del 2 al 4 de enero "En el reino de Amargundia", de Raúl Omar Echegaray, texto ganador del VII Concurso de Textos Teatrales Dirigidos a Público Infantil.
- ▲ Los alumnos de 3º realizaron una muestra del taller de técnicas corporales, impartido por el profesor Iosu Múgica. Taller que participó también en el Programa Danza -Escena 99, organizado por la Dirección de Cultura del Gobierno de Navarra.
- ▲ Los alumnos de 1º realizaron una muestra de su trabajo en la asignatura de interpretación. Los alumnos de 2º también mostraron sus trabajos de interpretación.
- ▲ La sala de la E.N.T. ha acogido diversos espectáculos de danza dentro de la programación Danza Escena 99, y los espectáculos con motivo de la celebración del día mundial de la danza, en abril y mayo.

### OTRAS ACTIVIDADES

- ▲ Del 15 al 18 de marzo tuvo lugar el Seminario organizado por la Universidad Pública de Navarra y la Escuela Navarra de Teatro dentro del convenio de actividades firmado por ambas entidades, con la colaboración de la Caja de Ahorros de Navarra, bajo el título "El teatro contemporáneo y la crítica", con la participación de Manuel García Martínez, Eduardo Pérez-Rasilla, José Luis Alonso de Santos, José Henríquez y Rafael Ponce, como ponentes.
- ▲ 3ª Semana de Cine y Teatro Infantil, patrocinada por Caja Pamplona en los Golem, del 5 al 9 de abril. La animación corrió a cargo de los alumnos de 3º de la E.N.T.
- ▲ Los alumnos de 2º realizaron varias sesiones de Cuentacuentos en los Centros Culturales del Ayuntamiento de Pamplona durante la Navidad y en abril (14, 21 y 28) en homenaje a la desaparecida Gloria Fuertes.

### PARTICIPACIÓN EN CONGRESOS

- ▲ Nanna Sánchez y Fuensanta Onrubia participaron en el Congreso y Festival de "Teatro y personas con discapacidad", en Almagro, organizado por ANADE, del 12 al 15 de mayo.
- ▲ Emy Ecay y María José Sagüés participaron en el Congreso sobre "El autor Teatral en el s.XX", organizado por el INAEM y realizado en la Casa de las Américas en Madrid.
- ▲ Maite Pascual participó en el Encuentro de Escuelas de Teatro en Burgos, organizado por la Escuela de Teatro de Burgos y la Consejería de Cultura de Castilla y León.
- ▲ Amelia Gurucharri y Maite Pascual participaron en el Encuentro Internacional de Escuelas de Teatro organizado por la escuela de Teatro de Santander y la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Cantabria.
- ▲ Maite Pascual participó en el Encuentro de Directores de Aulas de Teatro Universitarias organizado por el Aula de Teatro de la Universidad Carlos III de Madrid.

# Nafarroako Antzerki Eskolaren jardueren txostena: 98-99 ikasturtea

Nafarroako Antzerki Eskolak Arte Dramatikoko Ikasketetako Interpretazio espezialitate-ari dagozkion hiru mailak 47 ikasleri eman dizkio 98-99 ikasturtean. Klaseak NAEn aretoetan eta Iruñeko Udalak utzi digun Navarrería Kultur Zentroan eman dira.

## BERTZE ZENBAIT IKASTARO, TAILER ETA ANTZERKI GELA

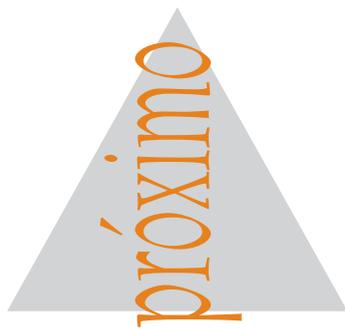
- ▲ Antzerki Tekniken Hastapenak izeneko tailerra: nerabe, gazte eta helduendakoak, euskaraz zein erdaraz, Iruñeko Udalak diruz lagunduak, urritik apirilera bitartekoak. Erdarazko 5 talde eta euskarazko bi sortu ziren. 114 pertsonak egin zuten matrikula. Tailerren akaberan zenbait saio egin ziren NAEn aretoan.
  - ▲ Antzerki Josteta tailerrak, 4 eta 12 urte bitarteko neskako-mutikoendakoak, euskaraz nahiz erdaraz, Iruñeko Udalak diruz lagunduak. Adin bakoitzean bi talde sortu ziren (bata euskaraz eta bertzea erdaraz) eta, orotara, 45 haurrek hartu zuten parte haietan. Tailerrei akabera emateko zenbait saio egin zen NAEn aretoan.
  - ▲ Antzerki Josteta eta Txontxongilen bidezko Dramatizazio tailerrak: Lehen Hezkuntzako 1. eta 5. mailetak neskako-mutikoendakoak, Iruñeko ikastetxe publikoetan, eskola orduetan, euskaraz eta erdaraz, Iruñeko Udaleko Hezkuntza Zuzendaritzak lagundu eta Nafarroako Antzerki Eskolak koordinatu eta eman zituenak. Ikasturte honetan bakarrik hirugarren hiruhilabetekoan garatu zen programa, 1. mailan 29 talde eta 5. mailan 9 sortu zirelarik.
  - ▲ Dramatizazio eta Txontxongiloen bidezko Dramatizazio tailerrak, Elizondoko zenbait ikastetxetan, Herriko Etxeko Kultur Koordinatzaileak antolatutako eta Elena Amondarain eta Luis Francisco Ruizek emanak.
  - ▲ Dramatizazio tailerrak haurrendako, Uharteko ikastetxean, Udaleko Kultur Koordinatzaileak antolatu eta Nanna Sánchez eta Javier Celestinok eman zituztenak.
  - ▲ Nafarroako Unibertsitate Publikoko Antzerki Gela: tailer honetan, bi mailetan, 56 ikasleek hartu dute parte (30ek lehenbiziko mailan eta 26k bigarrenan). Hurrengo ikasturtean bigarren mailako ikasleek ikuskizun bat estreinatuko dute, Darío Fó-ren ondoko bi antzezlan bilduko dituenak: No hay ladrón que por bien no venga (Ez da onik ekartzen ez duen ebaslerik) eta Los muertos se facturan y las mujeres se desnudan (Hilak fakturatzen dira, emaztekiak biluzten). Joan den urtean bigarren mailan ariturik ikasleek, F. García Lorcaren La zapatera prodigiosa (Zapatagile harrigarria) izeneko lana azaroaren 13 eta 14an NAEn aretoan antzeztu ondotik, Espainian barnako bira egin dute eta aipatu antzezlanak ondoko lekuan antzeztu: Burgosko Unibertsitatea, Alacanteko Unibertsitatea, Muciako Unibertsitatea, Madrilgo Carlos III Unibertsitatea eta Euskal Herriko Unibertsitatea. Honetaz gain, Nafarroako Gobernu Kirok eta Gazteriaren Departamenduak antolaturikako Gazte Taldeen Topaketetan ere parte hartu dute.
- Martxoaren 25 eta 28ren bitartean Nafarroako Unibertsitate Publikoak antolatu zituen Unibertsitate Antzerkiaren 1. Topaketak egin ziren eta haietan ondokoek hartu zuten esku: Euskal Herriko Unibertsitatea, Santiago de Compostelakoa, Burgoskoa eta Madrilgo Universidad Autónoma.
- ▲ Zinema gidioak idazten ikasteko tailerrak: zinema gidioaren eta abangoardiako zinema gidioaren gaineko hastapenak, Euskadiko gidoi idazleen Elkarteak, NAEk, Nafarroako Unibertsitate Publikoko Antzerki Gelak eta Nafarroako Gobernu Kultur Zuzendaritzak antolatutakoak: bi tailer emanak dira azaroaren 16tik 27ra bitartean, bi maila, orotara 25 ikasleek hartu dute parte eta San Antonio de los Bañosko (Cuba) Nazioarteko Zinema Eskolako irakasle diren Eliseo Altunaga eta Solange Irene Soriak eman zituzten.
  - ▲ Nafarroako Gobernu Hezkuntza Zuzendaritzako Irakasleen Hobekuntzako Atalak antolaturiko ikastaroak:
  - ▲ Ahotsa inpostatze ikastaroak: Iruñean eta Tuteran ari diren Lehen Hezkuntzako irakasleendakoak. Assumpta Bragulat-ek emanak.
  - ▲ Dramatizazio ikastaroak: Haur Hezkuntzako irakasleendakoak, Maite Pascualek Lizarrako IPZn emanak.
  - ▲ Dramatizazio eta Hezikidetzeta Haur eta Lehen Hezkuntzan izeneko ikastaroak. Ondoko herrietako IPZetan: Tuteran (Tútera, Cabanillas eta San Adrián), Lekaroz, Iruñean, Lizarra eta Tafalla, eta ondokoek emanak: Fuensanta Onrubia, Nanna Sánchez, Elena Amondarain, Belén Álvarez eta Maite Pascual.

## NAEn ARETOKO PROGRAMAZIOAK ETA NAEn EKOIZPENAK

- ▲ 1998, Udazkeneko Antzerkia izeneko programazioa, 13. edizioa: urriaren 12tik abenduaren 20ra NAEn aretoan. Vianako Printzea Erakundeak lagundua. Espainiar Estatuko nahiz nazioarteko zenbait talde eta artistaren 11 ikuskizun bildu zituen.
- ▲ "Antzerki aroa" izeneko programazioa: Iruñeko Udaleko Euskara Atalarekiko hitzarmenaren emaitza, urritik maiatzera, hilabetean NAEn aretoan euskarazko ikuskizun bat.
- ▲ Otsailean "Clásico 99" izeneko zikloa egin zen eta bere baitan antzerki klasiko hiru ikuskizun eman ziren (lau saio). NAEk eta Nafarroako Unibertsitate Publikoak antolaturik eta Gayarre Fundazioak lagundurik.
- ▲ Encarni Genuaren "Gerta daiteke" izeneko ikuskizunaren ekoizpena. Encarni Genuarena den antzezlan honi Haurrendako Antzezlan VIII. Lehiaketan lehendabiziko saria eman zioten. Azaroaren 18, 19, 25 eta 26an NAEn antzeztu zen eta abenduaren 4an Tolosako "Txontxongilo Nazioarteko Jaialdian" (3 saio).
- ▲ NAEko Interpretazioko hirugarren mailan dabilzanek abenduaren 26tik 30era eta abenduaren 2tik 4ra Raúl Omar Echeagarayren "En el reino de Amargundia" ("Amargundiaren erreinuan") izeneko lana -Haurrendako Antzezlan VII. Lehiaketan lehenbiziko saria- antzeztu zuten.
- ▲ 3. mailako ikasleek saio bat eman zuten, Iosu Múgica irakasleak emaniko "Gorputz-teknika" tailerren ikasi zutena erakusteko xede. Tailer honetakoek Nafarroako Gobernu Kultur Zuzendaritzak antolaturiko "Dantza-Eszena 99" programan ere parte hartu zuten.
- ▲ 1. mailako ikasleek Interpretazio ikasgaiari ikasirikoa erakutsi ziguten. "2. mailako ikasleak ere interpretazio lanetan aritu zitzaizkigun.
- ▲ NAEko aretoan zenbait dantza-ikuskizun eginak dira: alde batetik, "Dantza-Eszena 99" programaren baitakoak eta, bertzetik, dantzaren nazioarteko eguna zela eta, apiril eta maiatzean egin ziren ikuskizunak.

## BERTZE ZENBAIT JARDUERA

- ▲ Martxoaren 15etik 18ra "El teatro contemporáneo y la crítica" (Antzerki garaikidea eta kritika) izeneko Mintegia izan zen. Mintegi hau Nafarroako Unibertsitate Publikoak eta Nafarroako Antzerki Eskolak antolatu zuten, bi erakunde hauek egin zuten jarduerak eratzeko hitzarmenarekin bat, Nafarroako Kutxa laguntzaile izan zutelarik. Hartan, Manuel García Martínez, Eduardo Pérez-Rasilla, José Luis Alonso de Santos, José Henríquez eta Rafael Ponce aritu ziren mintzalari.
  - ▲ Haurrentzako Zinema eta Antzerkiaren 3. Astea apirilaren 5etik 9ra bitartean izan zen Golemetan, Iruñeko Kutxa laguntzaile. Girotea NAEko 3. mailako ikasleek hartu zuten beren gain.
  - ▲ Egunerrian eta apirilean (14, 21 eta 28an) Iruñeko Udalaren Kultur Zentroetan 2. mailako ikasleak Kontu kontalari aritu ziren, Gloria Fuertes zendu berriaren omenez.
- ## ZENBAIT BILTZARRETAN PARTEHARTZEA
- ▲ Nanna Sánchezek eta Fuensanta Onrubiak Almagron egin zen Antzerkia eta minusbaliotasuna duten pertsonak izeneko Biltzar eta Jaialdian hartu zuten parte. Jardunaldi hauek maiatzaren 12tik 15era izan ziren Almagron, ANADEK antolatutakoak.
  - ▲ Emy Ecayk eta María José Sagüések Antzerkigilea XX. mendean izeneko Biltzarrean hartu zuten parte. Biltzar hau INAEMek antolatu zuen eta Madrilgo Ameriketako Etxean egin zen.
  - ▲ Maite Pascualek Antzerki Eskolen Topaketetan hartu zuten parte. Topaketa hauek Burgosen izan ziren, Burgosko Antzerki Eskolak eta Gaztela eta Leóngo Kultur Kontseilaritzak antolaturik.
  - ▲ Amelia Gurucharrik eta Maite Pascualek Antzerki Eskolen Nazioarteko Topaketetan hartu zuten parte. Topaketa hauek Santanderko Antzerki Eskolak eta Kantabriako Komunitateko Hezkuntza eta Kultur Kontseilaritzak antolatu zituzten.
  - ▲ Maite Pascualek Unibertsitateko Antzerki Gela-Zuzendarien Topaketetan hartu zuten parte. Jardunaldi hauek Madrilgo Carlos III Unibertsitateko Antzerki Gelak antolatu zituen.



# Curso

Año Académico

1999/2000

## ESTUDIOS DE ARTE DRAMÁTICO

### CLAUSTRO DE PROFESORES

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

Profesores Invitados: Denis Rafter, Konrad Zschiedrich, Ramón Vidal, Pablo López.

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

**DPTO. DE TÉCNICAS VOCALES.** Assumpta Bragulat, Javier Pérez. Profesores Invitados: Constanze Rosner, Luis Miguel Alonso.

**DPTO. DE TÉCNICAS CORPORALES.** Amelia Gurucharri, Patxi Fuertes. Profesores Invitados: Becky Siegel, Iosu Múgica, Pablo López.

### ÁREAS DE CONOCIMIENTO Y ASIGNATURAS QUE SE IMPARTEN

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

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

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

**TÉCNICAS CORPORALES** Expresión Corporal, Danzas Populares y de salón, Danza

Contemporánea, Improvisación Coreográfica, Acrobacia, Mimo y Tai-Chi.

**OPTATIVAS** Se ofertan diferentes asignaturas cada año académico: Doblaje, Marionetas, Esgrima, Escritura de Guiones, Producción, Pedagogía Teatral, Maquillaje, etc.

### TITULACIÓN

Certificado de Estudios

### CONDICIONES DE INGRESO

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

### PRUEBAS DE ACCESO

Prueba escrita sobre los textos previamente establecidos por la ENT.

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

Entrevista personal.

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

### INSCRIPCIONES

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

**REQUISITOS PARA LA INSCRIPCIÓN:** Se deberá adjuntar dos fotografías tamaño carné,

fotocopia del DNI o pasaporte y rellenar el cuestionario entregado en la ENT.

**HORARIOS:** todos los días de 9 a 2 p.m. Los miércoles también de 4 a 8 p.m.

### HORAS LECTIVAS

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

### ORGANOS COLEGIADOS DE LA ENT

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

### CONSEJO DE DIRECCIÓN

Dirección Académica: Maité Pascual

Dirección Técnica: Javier Pérez Eguaras

Dirección Administrativa: María José Sagüés

Secretaría : Amelia Gurucharri

### INFRAESTRUCTURA

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

## OTROS CURSOS

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

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

▲ Cursos de impostación de la voz para profesionales.

▲ Matrícula: SEGUNDA QUINCENA DE SEPTIEMBRE.

## ACTIVIDADES

▲ Convenio con la Universidad Pública de Navarra: Aula de Teatro, Congresos, Investigación, etc.

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

▲ Revista Teatro/Antzerki

▲ Centro de Documentación e Investigación.

▲ Cursos de Verano.

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

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

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

## PROGRAMACIÓN DE SALA

INTEGRADA EN LA COORDINADORA DE SALAS ALTERNATIVAS.

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

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

▲ Programación de espectáculos de las compañías que lo solicitan.

▲ Producciones propias.

▲ Otras actividades y programaciones.

## OTROS SERVICIOS

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

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

▲ Hemeroteca.

▲ Videoteca.

▲ Archivo de carteles y programas.

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

# Heldu den ikasturtea

1999/2000

## Ikasturte Akademikoa

### ARTE DRAMATIKO IKASKETAK

**ANTZEZPEN DPTUA.** Aurora Moneo, María José Sagües, Patxi Larrea, Emilia Eca, Javier Pérez.

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

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

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

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



### EZAGUTZA ALO- RRAK ETA EMATEN DIREN GALAK

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

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

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

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

**HAUTAZKOAK** Ikasturtero gai ezberdinak eskaintzen dira: Bikoizketa, Txontxongiloak, Esgrima, Gidoiak Idaztea, Ekoizpena, Antzerki Pedagogia, Makilajea, e.a.

### TITULAZIOA

Ikasketa Agiria.

### SARTZEKO BALDINTZAK

Batxilergo edo LH ikasketak, edo 18 urteik gorakoa izan eta SARBIDE PROBAK gainditzea.

### SARBIDE PROBAK

Aldez aurretik NAEk aukeratutako testuen inguruko idatzizko proba.

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

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

### IZEN EMATEAK

Probak egiteko, ekainaren bigarren hamabostaldian eman beharko da izena.

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

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

### ESKOLA ORDUAK

900 ordu ikastaroko (egunean 6 ordu: 9etatik 15:30etara, barnean ordu erdiko atsedaldia).

### NAEKO ORGANOKO-

#### LECIATUAK

Gobernu batzordea, Eskola batzordea, Departamentuak eta Irakasleen Klaustra.

#### ZUZENDARITZA KONTSEILUA

Zuzendaritza akademikoa: Maite Pascual.  
Zuzendaritza teknikoa: Javier Pérez Eguaras.  
Zuzendaritza administratiboa: María José Sagüés.  
Idazkaria: Amelia Gurucharri.

### AZPIECITURA

Gela kopurua: 4

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

### BESTELAKO KURTISOAK

▲ Gazte eta helduentzako Antzerki Tekniken hastapenei buruzko ikastaroak (euskaraz eta gaztelez).

▲ Haurrentzako Dramatizazio tailerrak (euskaraz eta gaztelez).

### JARDUERAK

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

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

▲ Teatro / Antzerki aldzakaria.

▲ Dokumentazio eta Ikerkuntza Zentroa.

▲ Udako ikastaroak.

▲ NAEko ikasleek antolatutako erakusketak.

▲ Arte Eskolarekiko hitzarmena.

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

### ARETOKO PROGRAMAZIOA

▲ Udazkeneko Antzerkia (Nafarroako Gobernu Kultura Zuzendaritzarekin hitzartuta).

▲ Euskarazko programazioa (Iruñeko Udalarekin hitzartuta).

▲ Eskatzen duten konpainien ikuskizunak programatzea.

▲ Ekoizpenak.

▲ Beste jarduera eta programazioak.

### BESTELAKO ZERBITZUAK

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

▲ Hemeroteka.

▲ Bideoteka.

▲ Kartel eta programen artxiboa.

▲ Nafarroan historian zehar izan den antzerkiari buruzko dokumentazioa.