

# T.A

t e a t r o

a n t z e r k i



**Cursos de verano, memoria de actividades y próximo curso**

**Ciclo de conferencias "Teatros, vidas, compromisos..."**

**"Las Aves", de Aristófanes, obra del Taller fin de carrera**

- 
- 3  Editorial / Editoriala
- 
- 4  Fabio Mangolini. Director del Taller de Teatro del último curso de la ENT
- 
- 8  Cursos de verano  
Udako Ikastaroak
- 
- 12  Pepa Plana, de profesión: payasa
- 
- 13  Eusebio Calonge, autor teatral de La Zaranda
- 
- 14  Lluís Masgrau  Borja Cortés
- 
- 15  Conferencias “Teatros, vidas, compromisos...”
- 
- 16  Carme Portaceli. Mein Kampf: Mi lucha
- 
- 18  Alex Gerediaga. Teatro: un acto de fe
- 
- 24  Jaume Melendres. El anillo de compromiso
- 
- 28  Eduard Fernández, actor de cine, teatro y televisión
- 
- 32  Memoria de actividades de la ENT. Curso 2005-06  
NAEren jardueren memoria. 2005-2006 ikasturtea
- 
- 34  Curso próximo / Heldu den ikasturtea
-

# Editorial

Siempre de paso

**E**l que piense que cumplir 20 años es haber llegado a algún sitio, se engaña. No se llega porque la meta no es el fin. Por mucho que parezca que la alcanzas, ella vuelve al horizonte infinito.

El teatro, como el pensamiento, también está “siempre de paso”. Lo malo sería que a un paso no le siguiera otro. Pero de momento seguimos haciendo camino. Como los cómicos de los caminos. Se van haciendo millas, se van cumpliendo años.

Siempre se sale de algún sitio y todos los viajes tienen un comienzo. La Escuela comenzó el suyo en 1985. Parece que 20 años es una fecha crítica o redonda, será por el tango. ¿quién no ha dicho alguna vez: que veinte años no es nada?. Quizá no para una piedra, ni para una estrella. Pero una escuela de teatro no es una piedra. No. La escuela late.

No hay razón para detenerse en el viaje. Hay que seguir andando, navegando, volando, soñando. La escuela es joven. Todavía está en el paraíso, vive el presente y no mira atrás. Puede ser que haya vivido ya sus mejores años, los años de la niñez y de la juventud. ¿Quién sabe? ¿Quién sabe cuándo acabará el viaje? No hay destino. Lo importante es el viaje.

Esta escuela que cogió el testigo de los viejos cómicos, que ni se imaginaban en qué se iba a convertir el teatro ni a donde iba a llegar el mundo, pretende seguir siendo el refugio para muchas personas que buscan como niños un beso en forma de palabra o de gesto en un escenario, que les quite la pena, un paisaje donde reconocerse y un cobijo donde reír y llorar, intentando salvarse de ese “primer mundo”, enfermo terminal de mentiras, tristeza y sería frivolidad.

El teatro puede ser la “píldora de la felicidad” para aplacar las preguntas que abaten el ánimo. Y aunque no tiene respuestas tiene un efecto placebo que ayuda a vivir y a convivir con la tragedia, que, con la comedia, es la esencia de la propia vida. Para tener la seguridad de permanecer, hay que morir. Todo lo han dicho ya los poetas.

Se cumplen 20 años porque te amparan, te acompañan con su aliento y su soplo, gentes que se resisten al cambalache. Eso es lo que importa. Gracias a los que invierten, no su dinero, sino su aliento en impulsar nuestras velas.

# Editoriala

Beti iragaitzaz

**H**ogei urte betetzea inora ailegatzea dela pentsatzen duen horrek bere buruari engainatzen dio. Ez da ailegatzen, helmuga bukaera ez baita. Helmuga eskura duzula ematen du une batez, baina zerumuga amaigabetara bueltatzen da berriro.

Antzerkia ere, pentsamendua bezala, “beti iragaitzaz” dago. Urrats baikoitzaren ondoren beste bat ez bada, akabo. Baina oraingoz bidea egiten jarraitzen dugu. Bideetako komikoek bezala. Miliak egiten, urteak betetzen. Atera, inondik atera behar da beti, eta bidaia guztiak hasiera dute. Eskolak bereari ekin zion 1985ean. Hogei urte, data kritikoa edo borobila ematen du, tangoa dela eta, omen. Nork ez du inoiz esan: hogei urte ez dela ezer? Harri batentzat ez, beharbada, ez eta izar batentzat ere. Baina antzerki eskola bat ez da harri bat. Ez. Badu bihotzik.

Ez dago bidaian gelditzeko arrazoirik. Ibilitzen, nabigatzen, hegan egi-

ten, amets egiten jarraitu behar dugu. Eskola gaztea da. Oraindik paradisuano dago, oraingoa bizitzen du eta ez du atzera begiratzen. Baliteke urterik hoberenak bizituak izatea jada, haurtzaro eta gaztaroaren urteak. Batek daki. Batek daki bidaia noiz bukatuko den. Norakorik ez dago. Garrantzitsua bidaia da.

Eskola honek lekukoa hartu zuen komiko zaharrendik, antzerkia zer bihurtuko eta mundua noraino ailegatuko imajinatzen ere ez zuten horiengandik. Eskola honek aterpe izaten jarraitu nahi du lagun askorentzako, pena kentzeko asmoz eta humeak balira bezala eszenatoki batean hitz edo keinu itxura duen musu baten bila dabilzan horientzako, nork berea ezagutzeko paisaia eta barre eta negar egiteko babes baten bila aritzen direnentzako, horrela salbatu nahian gezurrez, tristuraz eta azalakeri serioz gaixotu den “lehenbiziko mundu” horrengandik.

Antzerkia “zorionaren pilula” izan daiteke, gogoa lurrera bota nahi duten galderak baretzeko. Eta erantzunak ez eduki arren, plazebo efektua dauka, lagungarri zaiguna gu bizitzeko eta tragediarekin bizitzeko, komediarekin batera biziaren funtsa den tragediarekin bizitzeko. Iraunduko dugula seguru egoteko, hil behar. Poetek esan dute dena jada.

Hogei urte dira, babesten zaituztelako, arnasaz eta adorez laguntzen dizutelako, trukadari aurre egiten dioten horiek. Hori da garrantzitsua. Gure haize-oihalak bultzatzeko arnasa –ez dirua– inbertitzen duten horiei esker.

## TEATRO-ANTZERKI.

Revista de la Escuela Navarra de Teatro. Nafarroako Antzerki Eskolaren aldizkaria

Número 26 Zenbakia. Mayo 2006 Maiatza

Tirada: 3.000 ejemplares. Difusión gratuita

Depósito Legal: NA/620/1995. I.S.S.N.: 1137-828 X

### Consejo de Redacción:

Fuensanta Onrubia, Aurora Moneo, Maite Pascual, Javier Pérez Eguaras, Patxi Fuertes, Amelia Gurutxarri, Assumpta Bragulat, María José Sagüés, Patxi Larrea, Emi Ecay, Ramón Vidal

## Coordinación y diseño:

HEDA Comunicación

### Impresión:

ONA Industria Gráfica.

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

Página web: [www.laescueladeteatro.com](http://www.laescueladeteatro.com)  
Correo electrónico: [info@laescueladeteatro.com](mailto:info@laescueladeteatro.com)



# TALLER FIN DE CARRERA

El Taller Fin de Carrera de la Escuela Navarra de Teatro representará este año “Las Aves”, de Aristófanes. El espectáculo, dirigido por el prestigioso director y pedagogo Fabio Mangolini, se representará en la sala de la calle San Agustín los días 26, 27, 28 de mayo y 2, 3 y 4 de junio.

Y si los pájaros han nacido antes que los dioses y que la tierra, y que son más antiguos que todos, es a ellos a quienes les toca reinar...

Aristófanes, “Las Aves”

Cuando Aristófanes escribió “Las Aves”, no imaginaba que su obra iba a seguir siendo representada dos mil cuatrocientos años después. No lo podía imaginar ya que el teatro es efímero de por sí, es el único arte que se consume haciéndose.

Aristófanes nos dice que dos hombres deciden escaparse de Atenas para huir al mundo de las aves, no porque tengan un alto ideal moral, distinto, sublime, no, qué va... es que en Atenas se pagan demasiados impuestos.

Si fuera hoy en día, los dos hombres que protagonizan “Las Aves” del ateniense Aristófanes intentarían civilizar aquel mundo salvaje, volverlo, por medio de un sano positivismo, a una condición mejor. Es eso lo que hoy se hace con una naturaleza incontaminada: se civiliza. Justo lo que pasa en la obra de Aristófanes, parece mentira. Se van los dos a construir su propia utopía y se convierten en reproductores del poder del cual dicen escaparse. ¡No me vengas a decir que todo esto pasa hoy en día porque no me lo voy a creer! Y si así fuera... pues no tendríamos más remedio que reírnos de todo ello.

¡Eso nos queda!

Fabio Mangolini

la escuela  
teatro - antzokia

Las Aves  
ARISTOFANES

DIRECCION/DIREKZARITZA  
FABIO MANGOLINI

Maiatzak 26, 27, 28 de mayo/Ekainak 2, 3, 4 de junio  
20 h. Taquilla abierta a las 6,30/Irteak 6/Noizak

Escuela Navarra de Teatro/Mafarroako Antzerki Eskola  
C/ S. Agustín, 5 31002 948 22 21 26 www.escueladeteatro.com info@laescueladeteatro.com

TALLER FIN DE CARRERA 

Fabio Mangolini

# «La máscara no esconde, sino que hace explotar al actor»

Fabio Mangolini, director de teatro, actor y pedagogo, ha sido el encargado de conducir este año a las alumnas y alumnos del último curso de la Escuela Navarra de Teatro en el montaje teatral de “Las Aves” de Aristófanes, con el que cerrarán su paso por ella. Mangolini es especialista en Commedia dell'Arte, mimo y expresión corporal en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid de la Real Escuela de Arte Dramático (RESAD) desde 2004.

¿Cómo está siendo la experiencia del taller con los actores de la ENT?, ¿qué impresión te han causado?

Es un grupazo de seis chicas y tres chicos que tienen una energía increíble. Son muy buenos todos. A la gente que sale de aquí y que continúa su preparación en la RESAD se le nota la profesionalidad; para ellos es un trabajo profesional. Hay materia: son muy buenos, tienen mucha potencia, son fieras.

¿Por qué elegiste “Las Aves” de Aristófanes?

Las Aves trata sobre las utopías. En este momento se han destrozado: el poder es más importante que las ideas y va más

allá que ellas. Las Aves es una obra muy divertida y habla de la posibilidad de pagar duro por las falsas utopías del poder y se puede adaptar para decir cosas. Hay un gran contemporaneidad. El autor, Aristófanes, nunca ganó premios porque criticaba al poder y al sistema. Se presentó en el año 414 a. C. en Atenas. La obra que fue reconocida en la época no ha trascendido y, en cambio, Aristófanes tuvo fortuna en los siglos posteriores.

¿El argumento sigue siendo entonces un tema actual?

Los actores llegan a lo clásico a través de esta obra sin que les resulte algo lejano. Precisamente es más cercano porque es clásico. Aristófanes es, dentro de una pseudo-




**TALLER FIN DE CARRERA**


democracia, un hombre fuera de las pautas de entonces y decía lo que quería a través de la sátira: a través de ella, se puede descubrir los vicios de quienes dirigen la sociedad. A través de los códigos teatrales se llega de forma más sutil al mismo resultado. Se escribió en época de guerra. Querían exportar la democracia y cuando no lo conseguían, mataban a todo el mundo y arrasaban las ciudades, ¿suena de algo, no? No ha cambiado. Y Aristófanes vivía en esta época. Nosotros vivimos en el lado de los que exportan la democracia y es interesante el otro

lado, al que llega. La historia cuenta cómo dos personajes salen de Atenas y entran en este mundo. Reconponen el mundo del cuál escapan.

¿Cómo es la adaptación que se ha llevado a cabo de la obra?

Hacemos un collage de traducciones: el texto es distinto, no está publicado. En la adaptación hay un crescendo: el protagonista es al principio un peregrino que huye, después se hace rey, después dictador y por último emperador. Hay un personaje que es un ex humano: la Abubilla,

## Breve currículum

Fabio Mangolini ha trabajado, como actor, en Europa, América y Japón. En Italia, fundó en 1998 la compañía Terrae Humanae.

Imparte cursos de Commedia dell'Arte en Italia, Francia, España, y en distintas ocasiones ha sido profesor en Bélgica, Alemania, Irlanda, Noruega, El Salvador, Japón y Estados Unidos.

Últimamente ha dirigido «Si o vello Sinbad volvese as illas» de A. Cunqueiro para el Centro Dramático Gallego de Santiago de Compostela (nueve premios «Maria Casares») y «Novecento» de Alessandro Baricco para el Théâtre Le Public de Bruselas.



TALLER FIN DE CARRERA 

rey de Atenas. Se escapa y quiere convencer a las aves de que construyan una ciudad entre el mundo de los humanos y el de los dioses: algo contra naturaleza. Las aves entran al juego, aunque con reservas: lo hacen y ven que hay manera de ser una especie entre dioses y humanos. Los dioses no están de acuerdo, pero Prometeo interfiere y se apañan.

¿Cómo era la puesta en escena de la obra antiguamente y cómo va a ser la de la ENT?

La puesta en escena en la Antigua Grecia se realizaba en el teatro griego con coro, escena, etc. En la obra había dos espacios y uno de ellos era un bosque para el que parece ser que en Atenas se utilizaban los árboles del bosque cercano al teatro. El texto se recitaba en verso, que ahora y en castellano no es así, y los actores fundamentales eran tres. Había un ruiñeñor con doble, un flautista que interpretaba la música en directo... Nosotros vamos a representar la obra con un coro más bufonesco, con percusiones o flautas interpretadas por los mismos actores. Emplearemos unas máscaras para caracterizar a las aves, y para los dioses utilizaremos protuberancias. Es un mundo de bufones. En cuanto al decorado será material de basurero: restos de un pasado en el que renace la naturaleza sobre ese anti-desarrollo. El mundo natural que aplasta al mundo industrial. Trabajamos el plano grotesco para entrar en este mundo salvaje.

¿Qué aspectos fundamentales son los que van a aprender los jóvenes actores a través de este montaje teatral?

Vamos a trabajar lo cómico y lo grotesco. Y lo corporal: hay que metamorfosear el cuerpo en animal, entrar en un cuerpo diferente. No hay



## TALLER FIN DE CARRERA

nada naturalista, es otro registro. No usamos la lengua cotidiana. El espacio es un mundo surreal. Las máscaras nos llevan a un mundo fuera de lo real.

¿Eres partidario del algún método?

Mi formación es de actor corporal y me he acercado al texto poco a poco. El acercamiento debe ser vivo: los métodos son imposiciones de unas técnicas. El actor debe digerirlos y aprovechar lo que ha aprendido y sacarlo al escenario.

¿Prefieres dedicarte a la dirección o a la formación de actores?

Para mí enseñar y dirigir entran en la misma lógica: es dar lo que has aprendido, trasladar tu experiencia.

¿Ahora trabajas en algún otro montaje?

Sí, en Madrid junto con la RESAD, en una obra de Nigel Williams: *Enemigo de clase*, que se estrena el 13 de junio y que después se moverá, y en Italia represento dos monólogos: *Novecento*, una obra que retomo, y *El lazzo de la mosca*.

Has sido profesor de Commedia dell'Arte y de técnica de máscara en la Escuela Internacional de Mimodrama de París Marcel Marceau y lo es ahora en la RESAD de Madrid. ¿Qué aporta a un actor este tipo de teatro?

Hay una mezcla de todo. El juego es fundamental. A través de las técnicas corporales se puede construir un personaje, improvisar. La máscara no esconde, sino que hace explotar al actor. Las máscaras de la Commedia dell'Arte necesitan actores de bases sólidas y de grandes cualidades: es un teatro total donde la interpretación, la técnica de máscara, el canto, la acrobacia, la pantomima, la esgrima... se mezclan en un ritmo que es propio de este género teatral.

¿Qué ámbito se descuida más en la formación de actores?

Hace falta formar a los directores de escena, ya que hay muchos que no saben hacerlo y los actores están perdidos. Por otro lado, hay una idea antigua del teatro: en las escuelas no se enseña a trabajar los performances, por ejemplo, no se atienden otros intereses, y sería interesante trabajar para los actores de mañana.

¿Con qué futuro profesional se van a encontrar los alumnos de la Escuela al terminar sus estudios?

Zeami decía: "para ser actor se necesita talento, un buen maestro y mucha suerte". Yo creo mucho en la primera y en la segunda, y entonces, con el trabajo, la suerte llega. En Madrid si vales hay un abanico amplio en el teatro institucional, mientras que fuera de la capital tiene más posibilidades el teatro independiente.

¿Qué consejo darías a los jóvenes actores que empiezan su carrera profesional?

El actor debe tener el máximo de la lucidez en el escenario: sabe que está ahí y es consciente de la relación con el público, de que hay una proyección de lo que hace. El trabajo con los compañeros es también muy importante. Muchas veces los actores actúan para ellos mismos y se olvidan de esta tercera dimensión.



## Ficha Las aves

**Aristófanes**

Intérpretes/Antzezleak

Mireia Arbizu

Erkuden de Andrés

Maite Mendegia

Beatriz Miró

Eneko Otermin

Jesús Pellicer

Ainoa Ruiz

Javier Sanz

Mónica Torre

Iluminación y sonido / Argiztapena eta soinua

Luz Y Fer

Sonido/Soinua

Trauma Acústico

Vestuario/Janzkera

Isabel Morales

Escenografía / Eszenografia

ENT / NAE

Dirección / Zuzendaritza

Fabio Mangolini

Producción / Produkzioa

ENT / NAE

Taller Fin de Carrera  
2006ko Ikasketen Bukaerako Tailerra

TALLER FIN DE CARRERA 

## “Las Aves”, de Aristófanes

En *Las Aves* encontramos un país imaginario: el Reino de las Aves y de los Pájaros. El argumento, una ficción poética en clave de comedia, pretende ser una especie de burla a la República ideal de Platón, además de contener un duro ataque contra los vicios de las clases sociales altas.

Cuenta cómo dos atenienses, los ciudadanos Evélpides y Pistetero (nombres que responden respectivamente al significado de "Buena Esperanza" y de "Fiel Amigo") deciden expatriarse, cansados de vivir entre pleitos, intrigas y procesos. Guiados, el primero por un grajo, y el segundo por una corneja, se van al Reino de las Aves para fundar allí una ciudad que les convenga. El jefe de aquellos parajes es Abubilla, hoy ave, pero que antes había sido humano. Abubilla recibe cordialmente a los recién llegados y a petición de ellos, convoca a las aves. Recelosas al principio, no tardan ser seducidas por la elocuencia de Pistetero a quien, como buen discípulo de los sofistas, no le cuesta gran esfuerzo convencerlas de que antiguamente habían sido las dueñas de la Creación, ya que los dioses son quienes les han usurpado ese dominio universal. Y por ello les incita a que recuperen su supuesto poder.

### Una crítica de la corrupción en la Antigua Grecia

En *Las Aves*, además de ridiculizar la mitología griega, Aristófanes muestra a un político ambicioso y fracasado que logra servirse de los pájaros para satisfacer sus aspiraciones "imperialistas". Antes de la llegada de Pistetero, un aventurero ateniense, las aves llevaban una existencia algo primitiva pero feliz y despreocupada, que transcurría como "una perpetua fiesta de bodas".



El autor arremete en *Las Aves* contra la organización jurídica de Atenas, donde no existía una magistratura profesional. Aparte del Areópago, el ejercicio de la justicia correspondía exclusivamente a los jurados, los cuales se elevaban al número de seis mil, cifra considerable si se tiene presente que en tiempos de Aristófanes la población de Atenas era de unos veinte mil habitantes. Todo ciudadano, que tuviera al menos treinta años, podía ser designado para ejercer las funciones de jurado. Pericles, a fin de indemnizarlos por el tiempo que consagraban

a sus funciones, les concedió la suma de un óbolo, lo que movió a los más pobres y a los vagos a ver en las funciones jurídicas un medio de ganarse la subsistencia sin gran trabajo. En cambio, las gentes acomodadas se desinteresaban de sus funciones, de modo que los tribunales quedaron en manos del pueblo sin cultura, manipulado por los demagogos que lo dirigían.

El día en que Cleón aumentó la paga a tres óbolos, el mal empeoró pues los tribunales pasaron a ser un instrumento manejado por los demagogos, quienes se aprovechaban de los resentimientos de la multitud para desembarazarse de sus enemigos políticos y realizar lucrativos negocios.

El poeta trata, según sus convicciones, como en su obra *Las Avispas*, de explicarle claramente al pueblo la situación y demostrarle que lejos de tener en sus manos el poder, como cándidamente se lo imagina, es el juguete de un puñado de desaprensivos que se reparten el pastel sin dejarle al pueblo más que las migajas.

# Cursos de verano 2006

## CUERPO Y EMOCIÓN

- **Profesor:** Roberto Roméi
- **Fechas:** del 21 al 25 de agosto
- **Horario:** de 10 a 2

## INTRODUCCIÓN AL KOODIYATTAM

- **Profesor:** Kalamandalam Ravindran
- **Fechas:** del 28 de agosto al 1 de septiembre.
- **Horario:** de 10 a 2

## LA INTERPRETACIÓN DE LOS CLÁSICOS: LA PALABRA EN ACCIÓN

- **Profesor:** Prof.: Ernesto Caballero
- **Fechas:** 28 de agosto al 1 de septiembre
- **Horario:** de 16:30 a 20:30

## BUFONES: CUERPOS DEFORMES Y MENTES DEFORMES PARA ACTORES DEFORMES

- **Profesor:** Patxi Larrea
- **Fechas:** del 4 al 8 de septiembre
- **Horario:** de 10 a 2



Cursos dirigidos a estudiantes y profesionales del teatro o la danza

### MATRÍCULAS

Las fechas de matrícula son del 12 al 30 de junio Y del 1 al 17 de agosto

Todos los cursos son de 20 horas

El precio/curso es de 180 euros

**TELÉFONO:**  
948 22 92 39

**CORREO ELECTRÓNICO:**  
info@laescueladeteatro.com  
(Asunto: cursos de verano)

**WEB:**  
www.laescueladeteatro.com



# 2006eko Udako ikastaroak



## CUERPO Y EMOCIÓN

- **Irakaslea:** Roberto Romei
- **Egunak:** Abuztuaren 21etik 25era
- **Ordutegia:** 10etatik ordu bietara

## INTRODUCCIÓN AL KOODIYATTAM

- **Irakaslea:** Kalamandalam Ravindran
- **Egunak:** Abuztuaren 28tik irailaren 1era
- **Ordutegia:** 10etatik ordu bietara

## LA INTERPRETACIÓN DE LOS CLÁSICOS:

### LA PALABRA EN ACCIÓN

- **Irakaslea:** Irakaslea: Ernesto Caballero
- **Egunak:** Abuztuaren 28tik irailaren 1era
- **Ordutegia:** 16:30etik 20:30era

## BUFONES: CUERPOS DEFORMES Y MENTES DEFORMES PARA ACTORES DEFORMES

- **Irakaslea:** Patxi Larrea
- **Egunak:** Irailaren 4tik 8ra
- **Ordutegia:** 10etatik ordu bietara

Antzerki edo dantza ikasle eta profesionaleri zuzendutako ikastaroak

### IZEN-EMATEAK

Ondoko hauek dira izena emateko epeak: ekainaren 12tik 30era, eta abuztuaren 1etik 17ra

Ikastaro guztiak 20 ordukoak dira

Ikastaro bakoitzeko ordainsaria 180 eurokoa da

### TELEFONOA:

948 22 92 39

POSTA ELEKTRONIKOA:  
[info@laescueladeteatro.com](mailto:info@laescueladeteatro.com)  
 (Gaia: udako ikastaroak)

### WEB:

[www.laescueladeteatro.com](http://www.laescueladeteatro.com)

Pepa Plana, de profesión: payasa

## «Los clowns son poetas en acción»

**El pasado verano, Pepa Plana estuvo en la Escuela Navarra de Teatro para contar su decálogo, sus diez pensamientos sobre quién es y cómo actúa un clown en el escenario. «Los payasos son como poetas en acción. Con una sola mueca expresan todo un mundo de sensaciones. Buscan la esencia de lo más pequeño para narrar una historia universal. Por eso, su mayor éxito radica en su fracaso, en su bondad y en su propia honestidad». Plana nos habló también sobre los orígenes de esta profesión y su llegada al teatro procedente del fantástico mundo del circo.**

### Historia de un payaso

El payaso o “clown” no es un personaje que nace en el circo. Sus orígenes se remontan a la Comedia del Arte. Nace así una figura que hace reír. Es el mozo de pista borracho, que de beber tanto vino tiene la nariz roja e hinchada. Entonces se llamaba Augusto y se caracterizaba por ser un ignorante. Por el contrario, Blanco era el payaso listo, el sabio. Completaba el trío el Contra-Augusto, el más tonto todavía porque admiraba al tonto y quería imitarle. “Esta es la estructura del circo: el listo y los dos tontos en escena, que no hacen sino exasperar al listo por mucho que se empeñe en enseñarles cómo hay que hacer las cosas”.

En contra de muchas profesiones artísticas, el payaso vive su momento dorado a eso de los 50 años. “La edad es la que da experiencia, peso, reflexión y parece que una persona muy joven todavía no posee estas virtudes acentuadas. El tonto también resulta más gracioso ya a cierta edad porque a pesar de haber vivido sigue manteniendo intacta esa dosis de ingenuidad e ignorancia que provoca en el espectador la carcajada”.

El payaso del teatro viene del circo, es, como dice Pepa Plana, “un superviviente del circo”. “Cuando el circo cae en decadencia, el payaso sale de ese mundo y se va al teatro. En el circo sus funciones eran cortas, de unos 15 minutos, sólo programadas para pasar de un número a otro. En el teatro tiene todo el tiempo del mundo y le gusta trabajar en redondo para llegar al público por igual, para dejarse ver de todos los lados porque todos ellos muestran una parte de su comicidad”.

### El papel de la payasa

Pero Pepa Plana recuerda que el mundo del circo no es sólo del hombre. La mujer payasa tiene su propio espacio, completamente antagónico. “Las mujeres en el circo son estupendas, inteligentes, fantásticas, llenas de lentejuelas, cabalgando elegantemente. Como una mujer, que también en el circo es la que se encarga principalmente de la educación de sus hijos, va a hacer el tonto. Por eso si alguno de los payasos masculinos se pone enfermo, la mujer será quien le sustituya pero siempre pa-

ra hacer el papel del listo, el de la cara blanca y bien perfilada. No es hasta primeros de la década de los 70 cuando aparecen las primeras Augustas en Italia e Inglaterra”.

Un mundo de ilusión en el que el espectador puede abarcar cualquier edad. “El payaso del circo o del teatro actúa para cualquier tipo de público, no importa la edad. Originariamente, el payaso hace su trabajo para los adultos y con su risa denunciaba cosas muy graves. Encima es tan honesto diciendo la verdad que, aunque te afecte lo que escuchas, eres incapaz de enfadarte con él”.



La actriz diferencia al clown del bufón. Si el segundo es malvado, el primero es entrañable. “Nunca hay una mala intención en su conducta poco adecuada, por eso siempre actúa de una forma justificada. El payaso no quiere hacer daño”. Pepa Plana define a los payasos como poetas en acción. “Con lo esencial, el clown expresa todo un mundo. Marcando una mueca, está contando una guerra mundial. Busca la esencia de lo más pequeño para narrar una historia universal. Por eso, el mayor éxito del payaso es su fracaso”.

### Decálogo del clown

Plana cursó estudios en Arte Dramático en la Escola Joseph Ixart (Tarragona), es licenciada en Arte Dramático por el Institut del Teatre (Barcelona) y directora del Festival de Mujeres Payasas. *De Pe a Pa*, *Giuletta* o *Picnic* son algunas de las obras en que ha trabajado y que más éxito de crítica y público han cosechado.

Apasionada desde niña por el mundo de las máscaras, esta mujer risueña, de apariencia frágil, no parece rondar los 40 años de edad. Sus marcados gestos y sus vivos ojos verdes no la alejan ni en su imagen externa del mundo de la farándula. “Hemos pasado de no poder echar mano de nada para estudiar el mundo del payaso a encontrarnos con una plaga de cursillos de iniciación por todos lados. El mundo del payaso está en plena efervescencia”.

En el curso que impartió el pasado verano en la ENT, Pepa habló de su profesión y puso sobre el escenario sus “diez pensamientos payasos para una semana”, todo un decálogo del buen hacer del clown: creador, rutinario en sus gestos, provocador, buscador de complicidades, emocional, lleno de problemas, lógico, optimista, bondadoso y absolutamente soñador.

Eusebio Calonge, autor teatral de La Zaranda

# «El teatro no es más que recrear la vida en un escenario»

Bajo el sugerente y evocador título de “Orientaciones en el desierto”, Eusebio Calonge, dramaturgo andaluz vinculado desde hace más veinte años al grupo La Zaranda, colectivo jerezano con el que ha recorrido más de treinta países en tres continentes, recaló el verano pasado en Pamplona para dar un curso en la Escuela Navarra de Teatro. Difícil de saber si actúa o se comporta así con todo el que le rodea, su tono constante de broma se torna en actitud seria cuando quiere enfatizar que lo suyo no es dar cursos al uso. “Yo he venido a contar aquí mi propia experiencia teatral, que no es más que subirse a un escenario y recrear la vida, pero no puedo marcar ninguna pauta porque la creación está en el interior de cada uno de nosotros”.

No define la dramaturgia como una disciplina. Ni tan sólo como un oficio. “Si acaso este curso, que en realidad no me gusta llamarlo como tal, no quiere más que derribar todos los oficios teatrales, acabar con esa muralla conceptual hecha de diferentes especializaciones: autores, actores, escenógrafos... una cacharrería que no hace más que limitar el espíritu del teatro entendido como creación”.



Calonge lleva a sus espaldas una extensa experiencia teatral. Su nombre va ligado a La Zaranda y su obra, a muchos de los textos teatrales de este grupo: *Perdonen la tristeza*, *Obra póstuma*, *Cuando la vida eterna se acabe*, *La puerta estrecha*, *Ni sombra de lo que fuimos*, y el más reciente, *Homenaje a los malditos*. Las obras de su compañía teatral, en sus habituales giras por el Estado, han recalado en más de una ocasión en Pamplona, un público fiel y amante de un estilo de hacer teatro más vanguardista.

## Hacer obvio lo invisible

“Prefiero hablar de encuentro más que de curso porque yo no me siento maestro. No vengo aquí a enseñar nada. Lo que cuenta está en el interior de las personas. Si acaso puedo ayudar a sacar ese mundo interior hasta un escenario teatral, donde la vida adquiere una forma propia”. Los cursillistas que se han sumado a las experiencias de Calonge eran gente de diferentes oficios dentro del mundo del teatro. “A estas personas con las que me encuentro siempre les pregunto inicialmente lo mismo. Les digo qué significa para ellos el teatro. A partir de ahí, quiero hacer un trabajo con ellos práctico, basado en el teatro como esencia y espíritu. Busco explicar lo inexplicable, hacer obvio lo que parece invisible sobre el escenario”.

En el teatro, el público juega un papel esencial. “El público es el testigo. No hay que anteponerle ningún pensamiento, ninguna ideología. Hay que buscar un público limpio, dispuesto a sentir”.

## Exterminio teatral

La visión artística de Calonge rompe convencionalismos. “No creo en las ayudas que pueda dar el Estado al teatro. La realidad es que hay un ánimo gubernamental en este país de exterminar a las compañías teatrales. Se prima en todo caso un teatro banal, sucio y mercantilista. Se cierran salas teatrales y se usa la televisión para envanecer el punto de vista de la gente. La televisión amordaza al teatro, aunque se concedan después ayudas a esta actividad artística. Se abre una vía, por un lado, cuando previamente ese camino ha sido abortado”. Calonge resume esta situación en “la hipocresía del Estado que dice estar a favor de la libertad de creación pero que, en el fondo, sólo busca el control de las conciencias”.

## Explorando en el desierto

“Orientaciones en el desierto”, nombre que Calonge acuñó para su curso en la Escuela Navarra de Teatro que tuvo lugar en agosto de 2005 y en el que participaron una veintena de jóvenes, evoca diferentes mundos sobre el escenario. “Busco nuevos puentes entre creación, fe y pensamiento, por donde las ideas puedan volver a comunicar un mensaje trascendente. Animo a recuperar la escucha interior, la llamada que nos precede; la vocación, a la que incorporamos nuestro oficio; elevar la obra teatral donde ni el comercio ni la propaganda puedan contaminarla”.

En esencia su trabajo es abrir nuevos caminos a las jóvenes promesas teatrales sin dar nada por establecido. “El teatro es rescatar la emoción, entender la esperanza como riesgo, hacer circular ideas, comunicar la experiencia y mostrar las inquietudes en torno a la creación dramática”.

Insiste Calonge en que “el teatro es arte y no ciencia y esto quiere decir que la racionalidad no puede encerrarlo entre definiciones o conceptos. Hablar de teatro no es hablar de sistemas, ni métodos, ni de fórmulas, laboratorios o talleres. Aquí nada es aplicable científicamente. Todo nace del interior y nada está predeterminado. Quizás lo válido para uno no lo sea para otro. Por eso yo estoy aquí para ayudar a explorar caminos, pero no para marcarlos porque yo mismo los desconozco”.

Lluís Masgrau, dramaturgo catalán

## La antropología teatral o el manejo del cuerpo en escena

Hablar de antropología teatral trajo el pasado verano hasta la Escuela Navarra de Teatro al dramaturgo catalán Lluís Masgrau, especializado en el estudio del actor y en el teatro del siglo XX. Masgrau es doctor en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona, donde presentó una tesis sobre los fundamentos técnicos del Odin Teatret, foro en el que ha seguido colaborando como asistente de Eugenio Barba, “uno de los hombres de teatro más importante en el panorama internacional, un gran pedagogo que hoy puede presumir de mantener una compañía teatral de más de cuatro décadas en activo”.

La antropología teatral trabaja en la confrontación de grandes maestros occidentales y orientales. “Es una disciplina bastante reciente, que arranca en la década de los ochenta. En esencia, estamos ante la primera disciplina creada para estudiar directamente el trabajo del propio actor.

Apoyándose en estos paradigmas, esta disciplina ha desenmascarado algunos prejuicios seculares que gravitaban sobre el arte del actor. Además

ha propuesto nuevas lecturas de los grandes maestros occidentales, como Stanislavski, Meyerhold, Copeau o Artaud; y ha conseguido dar un enfoque innovador al ya tradicional estudio de las grandes tradiciones clásicas orientales. “Tratamos de enfocar el trabajo del actor de forma comparativa: Oriente frente a Occidente, buscando los principios comunes entre ambas”.



### Observar el cuerpo

Un componente fundamental de esta disciplina es la presencia escénica del actor, “analizando cómo actúa su fisiología, cómo manipula su cuerpo, especialmente su columna vertebral, cómo juega con su peso corporal, su musculatura. Es el estudio de la puesta en escena del propio cuerpo”.

Lluís Masgrau insiste en el que aprendiz de actor debe fijar su atención en ver cómo se comporta el ser humano cuando hace teatro. “En un escenario es necesario verter la máxima energía para llevar a cabo incluso la acción más pequeña, justo lo contrario que lo que ocurre en la vida”.

El curso en Pamplona partía de un trabajo teórico que no pretendía ceñirse a ninguna tradición ni a ninguna corriente teatral o método concreto. “Siempre busco con los participantes de mis cursos hacer análisis biográficos de los actores y los personajes que van a representar. El vídeo es también una herramienta muy útil de trabajo, para observar como se desenvuelve el actor en el escenario”. En segundo lugar, se utiliza el enfoque empírico, explorando qué es lo que hace el actor con su propio cuerpo fuera y dentro del teatro.

Borja Cortés, actor y profesor

## Los match de improvisación: juego, teatro y deporte

El actor madrileño Borja Cortés se encargó de dirigir las sesiones tituladas “Match de improvisación y técnicas de improvisación teatral” dentro de los cursos de verano 2005 de la ENT, un acercamiento a esta peculiar manifestación de la escena en la que conviven expresión artística, competición y espectáculo.

Los Match de improvisación son una estructura de espectáculo que inventaron en Canadá en 1977 Robert Gravel e Yvone Leduc, dos actores que se plantearon por qué los espectáculos de hockey sobre hielo tenían tanto éxito y llenaban las gradas mientras los teatros no despertaban un entusiasmo similar. Gravel y Leduc, explica Borja Cortés, inventaron esta estructura “teatral y deportiva a la vez, un espectáculo de teatro basado en la competición entre dos equipos que deben improvisar respetando unas reglas. Es un espectáculo en el que además hay un árbitro, un público que vota las improvisaciones, un marcador en el que se reflejan estos votos y un ganador final”.

Los Match de improvisación son una síntesis de juego, teatro y deporte. “El elemento lúdico está muy presente, y de hecho la competición es en realidad más parte del espectáculo que una competitividad entre los dos equipos. Al fin y al cabo son dos elencos de actores que quieren hacer un buen espectáculo”.

### Trabajar la improvisación

Según Borja Cortés, “la competición fuerza al actor a dar lo mejor de sí mismo y es parte del espectáculo que engancha al público”. Aunque los Match tienen muchas aplicaciones en el mundo de la pedagogía o en el mundo de las empresas, a Cortés lo que le interesa “es la cuestión artística y la improvisación como espectáculo teatral”.

El curso de Pamplona tuvo dos pilares básicos: uno constituido por las técnicas de improvisación teatral y otro para conocer el match, su funcionamiento, sus reglas, sus penalizaciones, practicar y jugar match. “El match no es el único espectáculo de improvisación, aunque sí es el que más se conoce y que hacen casi todas las compañías que trabajan improvisación, por lo que es un buen punto de encuentro para poder actuar con gente de otras ciudades y países. Pero, luego, cada compañía de las que nos dedicamos a la improvisación ha creado sus propios espectáculos de improvisación, sin esa parte competitiva, de los tiempos y las reglas”.

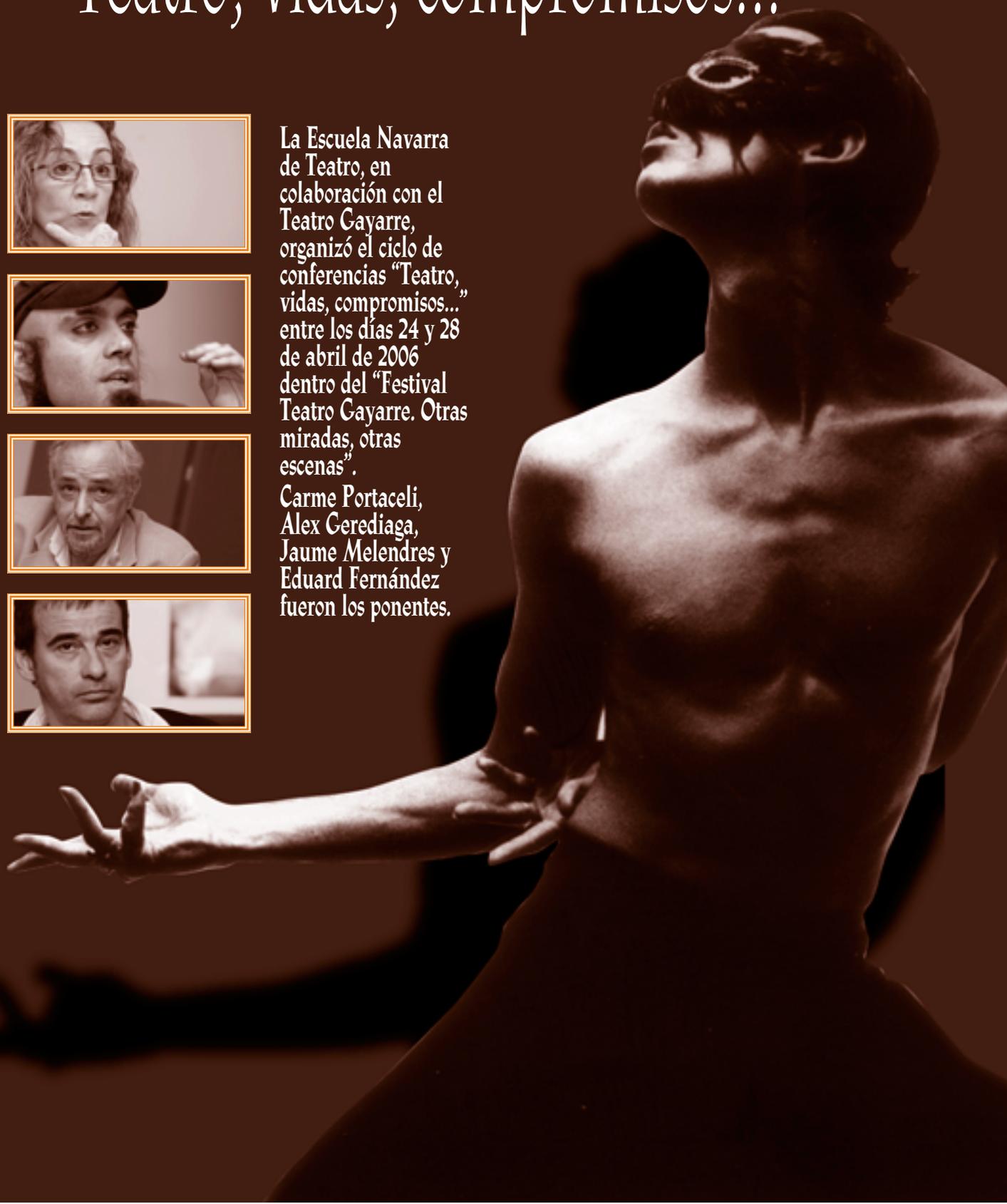


# Ciclo de conferencias "Teatro, vidas, compromisos..."



La Escuela Navarra de Teatro, en colaboración con el Teatro Gaiarre, organizó el ciclo de conferencias "Teatro, vidas, compromisos..." entre los días 24 y 28 de abril de 2006 dentro del "Festival Teatro Gaiarre. Otras miradas, otras escenas".

Carme Portaceli, Alex Gerediaga, Jaume Melendres y Eduard Fernández fueron los ponentes.



# Mein Kampf: Mi lucha

• CARME PORTACELI •

El título de esta ponencia es debido a un montaje que yo hice del *Mein Kampf* de Tabori en el año 1999 y que supuso un cambio en mi carrera; un cambio externo, porque yo continuaba haciendo el mismo tipo de teatro desde hacía años: un teatro básicamente contemporáneo con el que yo andaba buscando un lenguaje expresivo "total", por expresarlo de alguna manera, en donde el texto es siempre la base, pero el cuerpo y la banda sonora y la expresión en general, en su totalidad, es todo uno. Por supuesto el espacio escénico y la luz son parte elemental en ello.



o empecé queriendo hacer cine. De hecho incluso hice una especie de documental-ficción que se llevó el premio de la Semana Internacional de cine de Barcelona, o algo así, no recuerdo bien cuál era el nombre del festival.

Entré al Institut para hacer unos cursos de audiovisuales (no había aún la especialidad de Dirección, que es muy reciente) y en un ejercicio cogí a unas alumnas de interpretación y las dirigí en unos monólogos para la pantalla. Aquí me atrapó la dirección de actores y entré en una especie de pasión por el teatro, que siempre me había interesado pero que quizás mi ascendencia burguesa me había hecho ni siquiera plantear como una posibilidad.

A partir de aquí fui a hablar con Fabià Puigserver para pedirle una ayuda de dirección. De todo lo que pasaba por esos momentos en Barcelona, el Teatre Lliure era lo que más me interesaba, el lugar con el

que me sentía más identificada. Hacía un teatro diferente, más esencial, con un lenguaje más vivo; era una compañía estable de entre 8 a 10 actores —entre los que estaban Anna Lizaran, Lluís Homar, Imma Colomer...—. Era el año 2001, en verano. Le dije a Fabià que quería trabajar con él, ser su ayudante, que yo quería ser directora y que era a su lado donde yo quería aprender. En aquel momento me respondió: Y qué quieres que haga yo con un ayudante? Me fui tristísima y decidí montar, con unos alumnos del Institut *El águila de dos cabezas*, de Cocteau, en el teatro del Institut. El día del estreno, de pronto, vi la cabeza de Fabià entre el público, un gorro de lana que era Lluís Pasqual (estaba muy resfriado) y, creo, o igual eso lo soñé, Anna Lizaran. Casi me dio un ataque. Nadie me dijo nada cuando acabó la función.

Al cabo de unos días, Fabià me llamaba para pedirme que fuera su ayudante porque tenía que irse a Canadá tres semanas durante los ensayos y necesitaba alguien que le diera confianza para cuidar a su criatura.

Hago toda esta introducción para decir que tuve un aprendizaje privilegiado porque además de asistir a todos esos ensayos (fueron tres años de ayudantías) lo más importante que aprendí allí, que me marcó para toda la vida, fueron estas tres o cuatro cosas:

- Que el teatro es una forma de vivir.

- Que el espíritu de equipo es básico, de hecho el teatro siempre es un trabajo en equipo, lo que no significa que cada uno no tenga su sitio, su rol. (Aquí hay que hablar de las compañías estables que tan importantes fueron para el desarrollo del teatro en Catalunya y que existen en todos los países europeos: Alemania, Finlandia, Suecia, Rusia, Holanda, Francia... Gracias a su existencia existen personas como Pina Bausch. Dan estabilidad y continuidad que es imprescindible para el trabajo creativo).

- Que el teatro está vivo, es vida, se relaciona con el público, forma o tendría que formar parte, como en tantos países europeos, de la vida de la gente, que no es un sistema de estrellas.

- Que la creatividad y la imaginación es la base de las soluciones escénicas, no sólo los medios.

Siempre he creído que el teatro es aquel lugar donde una comunidad, libremente reunida se muestra a sí misma; donde una comunidad libremente reunida ve unos gestos, escucha unas palabras con las que está de acuerdo o con las que discrepe; donde la sociedad a la que todos pertenecemos se ve reflejada; el teatro es el espejo de nosotros mismos.

Si he hablado de una forma de vida es precisamente eso: es querer ahondar en nosotros mismos y poner los medios para hacerlo; es reflexionar sobre qué y cómo es el mundo que nos rodea, es expresar nuestra reflexión, nuestra visión, nuestra crítica por medio de la expresión, de la poesía, del arte. Y esa es la esperanza, la reflexión.

Creo que el compromiso de un ser humano con su tiempo es necesario siempre; uno no puede pasar por aquí así, como si tal cosa. La actitud de cada persona es como un grano de arena en un sentido o en otro.

Tenemos una gran responsabilidad al subir a un escenario porque todo lo que pasa en él está lleno de contenido, por eso mismo hay que ser prudente y honesto. Vivimos malos tiempos para el arte; el mercado marca unas leyes y las impone porque tiene medios para hacerlo y porque de esta manera, imponiéndolas, conseguirá más, más de todo, más poder, ergo más dinero. (Hoy me explicaban que en una cadena de TV bastante importante, no puedo decir cuál, han prohibido que en un programa cultural se pronuncien las palabras CULTURA y ARTE; según ellos, para que no baje la audiencia).

Yo no he hecho nunca teatro para trabajar, siempre he trabajado para hacer teatro. El mundo está en constante evolución, y las personas también. Y por eso creo que es muy importante investigar el lenguaje para poder expresar mejor lo que queremos decir con cada obra que montamos, con cada papel que encarnamos.

La dirección de un espectáculo encierra muchos aspectos; la LECTURA es el más importante porque, a partir de ella, la obra dice una cosa u otra, se dirige hacia un sitio u otro, subraya unas cosas u otras. Lo que, para

«Creo que el compromiso de un ser humano con su tiempo es necesario siempre; uno no puede pasar por aquí así, como si tal cosa. La actitud de cada persona es como un grano de arena en un sentido o en otro»

ti, quiere decir esa obra, hace que todo conduzca a ese discurso final, que todo signifique eso.

Lo siguiente es el EQUIPO HUMANO con el que cuentas para que todo vaya donde crees que tiene que ir, para crear ese mundo poético que acabará llegando al corazón del espectador. Cuanta más complicidad haya con ese equipo, mejor será el resultado, más fácil será llegar a ese lenguaje que descubrirás que es el que explicará mejor esa obra.

Poco a poco he ido haciendo mi vida en el teatro. Jamás he dejado de hacerlo, jamás he dejado de generarlo. Me gusta y lo disfruto muchísimo, con el sufrimiento natural que eso implica casi siempre. Creo que es como todo, como un acto de amor, que hay que hacerlo de dentro para afuera, no de fuera a dentro. Yo he trabajado mucho,

he sido muy prolífica y, por supuesto me he encontrado el famoso techo de vidrio por ser mujer: la invisibilidad y la exigencia excesiva. Pero he seguido disfrutando, buscando y trabajando.

He montado cerca de 36 ó 38 obras en mi vida y todas menos cinco o seis son de teatro contemporáneo. El teatro contemporáneo me ha dado una manera de entender y de explicar los textos y de concebir el lenguaje escénico.

Ha habido obras, entre estas 36 ó 38, que me han resultado redondas, que más cerca estaban de lo que yo quería decir: *La Misión*, *Mein Kampf*, *Cara de foc*, *Sopa de pollo con cebada*, *Genova 01*, *La casa de Bernarda Alba*...

Pero todas ellas me han enseñado muchas cosas y han dejado una huella que ha sumado en la siguiente. El teatro es como la vida (aunque no es la vida) uno va aprendiendo y caminando y lo importante no es el objetivo, es el camino.

## Carme Portaceli



# Teatro: un acto de fe

• ALEX GEREDIAGA •

Egun on, buenos días.

Me vais a permitir que estos cuentos sobre nosotros que os voy a contar hoy por invitación y cortesía de la Escuela Navarra de Teatro, empiecen con la manera que tenemos nosotros de contarnos el cuento a nosotros mismos y a todo ese maremagnum de instituciones, programadores etc que también piden que les cuenten cuentos. Así solemos definirnos en los papeles que hay que entregar para poder hacer eso que uno quería hacer al principio, precisamente para no perder demasiado tiempo entre papeles: teatro. Esto solemos poner en esos papeles:



La **Fábrica de Teatro Imaginario FTI** nace en 1998 en Mina Espazio (Bilbao) como laboratorio de investigación teatral. En la fábrica trabajamos desde entonces en un teatro rescatado de nuestro imaginario; que se origina en el juego y se construye desde un equipo: música, espacio, vestuario, texto, iluminación, objetos, actor/ bailarín... El objetivo es perderse y encontrarse en el laberinto teatral, y entre tanto crear en nuestra Fábrica ese Teatro que siempre hemos Imaginado.

Sirva esto de orientación más bien inútil, porque lo que realmente nos importa de este barco que decidimos un día llamar Fábrica de Teatro Imaginario, no es tanto definirnos artísticamente, como no alejarnos demasiado de eso otro, más grande y más importante, que es la experiencia vital de trabajar en equipo haciendo lo que uno imagina y quiere.

## El ASTILLERO 1997-2000

### Mina espazio

**Mina Espazio** se inauguró en un antro de mala muerte de Bilbao el mismo día que se inauguró el Guggenheim. A nosotros nos gustaba mucho más el primero. **Mina Espazio** fue un **espacio de encuentro**, donde personas que proveníamos de diferentes ámbitos, con inquietudes más o menos inquietantes, nos convocábamos casi diariamente allí durante tres años haciendo suceder conversaciones, acciones, reflexiones o simplemente buenos momentos, que no es poco. Pero también, no os creáis, tenía mucho de trabajo serio e ilusionado. Aquel era un lugar donde mostrar, experimentar, y lo más importante: compartir el teatro, la mú-



sica, la literatura, un lugar donde expresarnos como creadores y como personas.

Desde el compromiso personal, desde lo que cada uno decide entregar, aportar y regalar, se proponen y se accionan mecanismos de participación y colaboración en pequeños proyectos, obras de teatro, acciones, talleres, conciertos, etc. Era el lugar del no lugar, de la utopía como rumbo, más que como estancia o espacio.

En cada uno fue creciendo allí ese compromiso con uno mismo y su vocación, y en cada uno fue desvelándose no ya la vocación, sino el oficio de actor, de músico, de escritor, de artista plástico, etc. Todo eso se compartió gracias a la existencia de Mina espacio. De conversaciones, propuestas, manifiestos...etc. del tiempo y el trabajo compartido surge un colectivo, una energía propia y reconocible. Más tarde en aquel antiguo refugio de guerra, en aquella antigua carpintería reconvertida en astillero de barcos pirata, nacería, entre otros proyectos, la Fábrica de Teatro Imaginario, por iniciativa de Ander Lipus y Aitor Agiriano, quienes organizaron unos talleres de teatro y música, en los cuales el único requisito era la búsqueda comprometida del oficio. Así nació un primer grupo de actores, a los que Lipus propuso un primer proyecto de creación: 8 olivettis poéticos. Se partía de una intuición, de nuestra fe en ella y de nuestra ilusión. No cabía pedir nada a cambio, debía nacer de la necesidad de cada uno, no había dinero, y eso convertía la apuesta en vital y comprometida. Si no qué diablos hacíamos allí ensayando en pleno invierno, entre paredes de hormigón húmedas y frías, entre escombros, tardes, noches y muchas madrugadas. La oportunidad de desear algo nos había unido, hallábamos en ello un sentido.

Os leo la sinopsis que solíamos poner en los papeles que os decía antes, luego lo que importaba era otra cosa.

### 8 olivettis poéticos

Bilbao 1999. La redacción de un periódico olvidado: ocho espíritus burlescos guiados al juego y la chanza por un entrañable punky-cibernético y su insecta conciencia, resucitan la locura del teatro y mueren víctimas de su pureza. Un aviso de lo efímero de la realidad dramática a manos de la eterna mirada del espectador.

**Mina espacio** dio cobijo a esta locura y fue escenario de su estreno y presentación. Fueron 7 funciones seguidas sobre un escenario que nosotros mismos habíamos creado, sobre cubos de pintura sobre los que colocamos unos tablones negros en cuyo centro sobresalía una columna. El público rodeaba el escenario 360 grados. Era teatro circular. La experiencia vital de juntar a un equipo de 11 actores en un escenario, más 8 guionistas, más escenógrafos, cartelistas, iluminadores etc, contrastaba con alguna que otra carencia. Por poner un ejemplo, nunca habíamos ensayado el final de la obra. De hecho la primera vez que lo hicimos fue en su estreno 27 de Mayo de 1999, en Bilbao.

La mayoría de nosotros no éramos conscientes de lo que habíamos creado, pero sí de la increíble sensación que aquel viaje por el otro mundo nos había dejado. Tres meses después representamos los 8

olivettis poéticos en **La fundición**, durante dos fines de semana consecutivos. La repetición del viaje nos enseñó a viajar cada vez más conectados y entendiendo la obra como tal. Hoy creo que aquellas funciones nunca volverán, fueron sin duda como el primer amor para nosotros, incondicional y apasionado. Gracias a su milagro existe hoy la Fábrica de Teatro Imaginario, y lo que con el tiempo vamos perdiendo de un lado, lo vamos ganando, creo, en otros.

Como parte de su honda expansiva nace casi de continuo CAJA XXI KUTXA. Una Macro-Insatención teatral creada para una sola función en el Kursaal de Donostia. Esta auténtica locura a modo de experimentación, contó con la participación de más de 100 actores, artistas plásticos y músicos, incluido un coro de 60 personas, que cobraron exactamente 5.000 pesetas por su trabajo. Una aventura que nos ayudó a conocer la capacidad que poseemos para realizar cualquier locura en la que como equipo creamos. Me vais a permitir que os cite un proverbio africano que nos ayudó bastante a no volvernos locos con estos proyectos (todavía):

**“No sabían lo que era imposible, así que lo hicieron”**  
(Proverbio africano)

## EL NAUFRAGIO

Invierno del 2000 - 2002

La intensidad de aquellos primeros años, de aquel sueño, acabó en un despertar que, visto desde el día de hoy, no deja de ser, en mi opinión, demasiado duro, demasiado real. Aquel invierno del 2000, y aún me es difícil recordarlo, la muerte de un compañero y la locura en su forma más literal (que no literaria), clínica y cruel nos visitaron repentinamente, y marcaron sin duda el devenir de la compañía. En aquella época estábamos preparando la versión en euskera de los 8 olivettis poéticos, así que os leo un pequeño texto del Apocalipsis que pusimos en boca de uno de los personajes. Creo que es bastante adecuado para explicar aquel hundimiento y no demasiado exagerado.

**Maga:** “El sol se oscureció como si vistiera luto; la luna se volvió como de sangre; las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra, como higos aún verdes sacudidos por un viento impetuoso; el cielo se replegó sobre sí mismo como un pergamino gigantesco se enrolla, y todos los montes y las islas sintieron estremecerse sus cimientos”. **8 olivettis poéticos.**

El grupo estaba de repente herido, y como las desgracias nunca viene solas, ese mismo invierno del 2000, el excelentísimo Ayuntamiento de Bilbao (y perdón por lo de excelentísimo) ordenaba el cierre de **Mina Espazio**. Por supuesto no se molestaron en abrir nada parecido, el presupuesto suponemos ya se lo habían gastado en titanio. Todo esto sin rencor, tampoco queremos





montar un drama. En fin, habíamos perdido la luz, y los acontecimientos se sucedían anunciando el hundimiento. La disyuntiva era clara: fe o muerte. Había que descubrir si aquella crisis en pleno corazón de la Fábrica, se trataba de un túnel con orificio de entrada y de salida, o de un agujero sin fondo. Pintaba negro, y aún más negro después de que descubriéramos que quien tenía la responsabilidad del dinero, un dinero que no era para nadie, pero un dinero para todos, lo “perdía”, o lo necesitaba para pagarse el gas o la piscina.

Así llegó el verano de 2001 y, haciendo recuento, teníamos: 23.000 pesetas, y un texto: **Mundopolski extragedia y rebelión** que Jon había escrito desde su maldita Holanda o *Neverland.*, junto con Unai Garate. Aferrarnos y resistir, o claudicar. Como quien dispara al aire su última bala, conseguimos seducir a Sabino Alkorta, quien nos hizo ver la necesidad de gestionar todo aquello que hacíamos y, aún más, se hizo cargo de ello, como pudo y con mucha paciencia. Un tipo responsable y ordenado frente a 15 caóticos con ganas de decir algo, tremenda desventaja. Hoy es el día en que somos conscientes de que todo aquel periodo de oscuridad fue fundamental para entender nuestro compromiso, y sobre todo sirvió como base poética de nuestros próximos montajes. Teníamos algo que contar, algo nuestro y verdadero. En aquel momento sólo podíamos hablar de revoluciones que se tambaleaban, de utopías que se venían abajo. Pero no del todo, había esperanza y palpito. Os leo la sinopsis de aquella obra:

Un wáter de Polonia, el rincón de la memoria. Un payaso trotskista, nostálgico y depresivo, y una niña revolucionaria, ferozmente alegre; cruzan sus destinos en una dialéctica del humor y la desesperanza, la alegría y el desencanto. La batalla por el sentido solicita guerreros dispuestos la chanza. La corifea, testigo locuaz, guía la trama y limpia el escenario víctima de los pormenores del combate. **Mundopolski.**

## LA RECONSTRUCCIÓN DEL BARCO, Y LA TRIPULACIÓN

Primavera 2002- 2003

Con el estreno de Mundopolski, habíamos superado la desesperanza, habíamos vuelto a crear teatro en equipo, se iban recuperando fuerzas y seguíamos aprendiendo tropiezo a tropiezo. Así, en la primavera de 2002 llegaba desde Chile Yuri Sam, otro texto de Jon. Yuri Sam, un chamán que ha perdido los privilegios de vivir, vuelve del otro mundo para ensalzar la vida. Como véis, una vuelta de tuerca más en la teatralización de nuestra pulsión y nuestra experiencia vital. Este texto daría lugar un año más tarde a un ritual a modo de oración, que universalizó (con perdón) nuestro teatro, en tanto en cuanto se mezclan en su apuesta escénica expresiones culturales, folclóricas y religiosas de nuestra tierra y otras provenientes del la comunidad indígena mapuche, del teatro- danza



Kathakali de la India, o del las danzas balinesas. Quizá por todo ello, este montaje nos ha dado la oportunidad como compañía de viajar por países del mundo (Argentina, EEUU, Egipto, Irán...), y hacerlo además representando nuestro teatro en euskera, su versión original.

En cuanto a la organización de la compañía, en este momento la tripulación quedaba finalmente ordenada en un núcleo de 7 personas que adoptamos la responsabilidad de capitanear el barco, y un equipo de polizones (más de veinte y menos de cuarenta) que fieles nos ayudaban y nos siguen ayudando a emprender nuestros viajes por el extenso mar de la creación teatral, y el tal vez más extenso de la gestión empresarial. Se comenzaba a establecer un hoja de ruta, teníamos un barco, y lo que es más importante: compartíamos su rumbo.

Os leo un pequeño texto en euskera que daba entrada a la obra Yuri sam y que fue musicada y cantada por Mikel Laboa. Esto último fue un placer irrepitible y una de esas cosas que hacen que los naufragios acaben mereciendo la pena.

Ixo!, ixo! saguzarrak lotan daude,  
amets erotikoak franko dituzte saguzarrek eta ixo! arren, lotan daudela.  
Zeintzuk dira haien begiak,  
begi xume itsuak badituzte,  
begiak.  
Zein da haien norabidea  
noraeza ez bada,  
noraeza.  
Zein da haien iparra  
hegoak ez badira,



hegoak.  
Zein da haien metafisika,  
metafisikarik badute,  
ez badute.  
Ixo! Saguzarrak lotan daude.  
Yuri Sam

## EL RUMBO

2004-2006

El rumbo venía dado por nuestra necesidad de responder a algunas preguntas:

¿Qué queremos hacer?  
¿Cómo lo queremos hacer?  
¿Para qué lo hacemos?

La respuesta a estas preguntas, va conformando una política propia, esa que nosotros mismos inventamos, la que nos sirve como guía, una política en la que cada uno de nosotros veamos reflejados nuestros deseos, nuestro sentido vital. Hoy día seguimos buscando respuestas y, sobre todo, seguimos preguntándonos, para acordar el rumbo y los puertos comunes a los que queremos arribar. De momento estamos bastante de acuerdo en que tenemos tres rumbos consensuados, tres puertos colectivos en la Fábrica: **la Creación teatral, La Formación y la Investigación.**

### La formación e investigación

La Fábrica de Teatro Imaginario crea unos Encuentros internacionales anuales en la ciudad vizcaína de Orduña y otros íntegramente en euske-



ra en el pueblo de Aulestia, también en Bizkaia. Procuramos convocar a estos encuentros en Orduña a profesores y alumnos de cualquier parte del mundo para intentar crear un punto de reunión para la investigación de nuevas formas teatrales y la formación de todo aquel que tenga interés en eso que hasta el momento haya encontrado en el teatro. La versión de Aulestia es algo parecida, con la diferencia de que tratamos de averiguar cuales son las maneras de pronunciar el teatro que nos son propias. Simplemente no queríamos perder la vista en el mundo sin acabar de indagar en lo nuestro. Los primeros alumnos e interesados en seguir aprendiendo somos, por supuesto, nosotros. Estos Encuentros han estado dirigidos hasta ahora al actor (este año trataremos de formar otro grupo de músicos y otro de directores de escena/dramaturgos), partiendo del convencimiento de que el teatro y sus artes o disciplinas asociadas necesitan urgentemente de plataformas de promoción e investigación que, desde dentro del teatro, trabajen por profundizar e investigar en sus potencialidades, con un ojo puesto en la creación propia, y el otro en las tradiciones teatrales de otros lugares del mundo.

Se trata, en fin, de intentar investigar por nosotros mismos (y esta vez cuando digo "nosotros" no me refiero sólo al equipo de la Fábrica, sino al conjunto de profesores y asistentes a estos encuentros, entre los que, por cierto, ha habido unos cuantos alumnos de la Escuela Navarra de Teatro, de los que guardamos un recuerdo inmejorable) y profundizar en eso que suele llamarse el arte del actor, y no conformarnos exclusivamente con lo que grandes creadores e investigadores hayan dicho o dejado de decir sobre el actor. En cualquier caso, una cosa no quita la otra, y no me puedo resistir a leerles un sugerente texto de T. Kantor sobre el actor

### El actor

retrato desnudo del hombre,  
expuesto a todo lo que llega,  
silueta elástica.

### El actor en las ferias,

exhibicionista desvergonzado,  
simulador que muestra lágrimas risas,  
el funcionamiento de todos los órganos,  
las cumbres del pensamiento, del corazón y las pasiones,  
del vientre, del pene,  
con el cuerpo expuesto a todos los estimulantes,  
todos los peligros, y todas las sorpresas;  
ilusión,  
modelo artificial de su anatomía y de su mente,  
renunciando a la dignidad y el prestigio,  
atrayendo el desprecio y la burla,  
tan cerca de la basura como de la eternidad,  
rechazado por lo que es normal y normativo en una sociedad.

### Actor

viviendo solo en lo imaginario,  
llevado a un estado de insatisfacción crónica  
y de descontento ante todo,  
lo que realmente existe fuera del universo de la ficción,  
que lo lleva a una nostalgia perpetua,  
que lo obliga a una vida nómada.

### Actor de feria,

errabundo eterno sin lugar en el mundo,  
buscando vanamente un puerto  
con todos sus bienes en el equipaje:  
sus esperanzas, sus ilusiones perdidas,  
que son su riqueza,  
y su carga,  
una ficción que defiende celosamente hasta el fin  
contra la intolerancia de un mundo indiferente.

## RITOS (2003-2006)

No podíamos dejar de citar el proyecto ritos como una de las herramientas para la investigación que utilizamos. Ritos representa tanto un ritual en el interior de la **Fábrica de Teatro Imaginario** (donde ninguno de los integrantes del equipo cobra ni un céntimo por su trabajo) así como un ritual que implica a los otros de los pueblos o barrios elegidos cada año. Intentamos crear una efímera ocupación teatral de esos pueblos y barrios, y propiciar el trueque entre el equipo de la Fábrica de Teatro Imaginario y las asociaciones, grupos culturales, grupos de teatro amateur y, en fin, todos aquellos agentes culturales que estén dispuestos activamente a participar de uno, dos, o tres días de intensa actividad teatral en su propio pueblo. El valor y necesidad del hecho teatral que defendemos cada año en Ritos, es una afirmación vocacional y desinteresada que nos ayuda a recordar por qué hacemos teatro, y por qué



lo hacemos en equipo. Procuramos con este proyecto acercarnos cada año a las manifestaciones artísticas populares vivas en cada pueblo o barrio que visitamos y rescatar de ellas cosas que no deberían subestimarse a la hora de hacer una obra de teatro profesional. En todo caso, para evitar el efecto “elefante-en-una-cacharrería” cada vez que entramos con nuestra caravana de comediantes en un pueblo o barrio con la intención de crear un ritual colectivo, no dejamos de repetirnos este texto una y otra vez. Os lo dejo escrito:

El sentido del ritual es verdaderamente profundo.

Aquel que trate de entrar en él con el tipo de percepción que  
Distingue lo duro y lo blanco, lo igual y lo diferente,  
Se ahogará allí.

El sentido del ritual es verdaderamente grande.

Aquel que trate de entrar en él con las torpes y necias  
teorías de los fabricantes de sistemas morirá allí.

El sentido del ritual es verdaderamente elevado.

Aquel que trate de entrar en él con las violentas y arrogantes  
maneras

de aquellos que desprecian las costumbres comunes y se  
consideran

por encima de otros hombres conocerán  
allí su caída.

Xunzi (siglo III a.c.)

## LA CREACION

Por último está la creación. La consigna que seguimos con toda la fe que nos permiten los tiempos, es la de trabajar en equipo y seducirnos



mutuamente, hacer avanzar paralelamente en el proceso de creación todas las dramaturgias que forman parte del hecho teatral: iluminación, música, texto, vestuario, escenografía, trabajo de actores, dirección. Contar lo que pensamos y lo que sentimos con un compromiso lo más radical posible entre vida y teatro, nos ayuda a saber que aquello que estamos construyendo va a ser algo propio. No es momento, ni creo que tengamos tiempo antes de que decidáis echarme por pesado, para desvelar cada una de las fases y tareas que llevamos a cabo en cada proceso. Creo que lo importante está dicho, y es esa consigna - algo larga- que acabo de citar.

En todo caso y para terminar con la no del todo exhaustiva cronología de las creaciones que hemos desarrollado hasta el momento, creo que conviene citar **Fitola Balba, Karpuki tui**, el poemario escrito por Jon Gerediaga, que, en mi opinión, guarda la semilla de nuestras creaciones en estos años. Partiendo del agujero o tunel del año 2.000 que trata poéticamente en la primera parte, pasa a iluminar algo el ambiente en una segunda parte con un poco más de esperanza y eso en euskera suele llamarse *bizipoza*. Precisamente por eso, porque ese libro no está alejado de la misma trayectoria humana y vital de la Fábrica, decidimos crear un recital, donde el actor se despoja de su personaje y se desnuda entre palabras, apoyado en videocreaciones y la música inspirada en sus poemas.

Junto a Fitola Balba, Karpuki Tui, ese mismo año 2004 se estrena, **Kaputen Kanta**.



Hay unos versos del poeta Ángel González que sintetizan bien lo que nosotros intentamos balbucear en Kaputen Kanta:

Para vivir un año es necesario  
Morir muchas veces mucho

Y esta otra es la sinopsis de la obra. Como véis mucho más torpe que los versos de González:

El canto de los muertos. El canto de las muertas. La celebración del final. El réquiem feliz. IVI y DORA, el violín y la trompeta, llegan a un espacio con forma funesta y fondo bailón. Estas grotescas plañideras, lejos de lamentar la muerte de todo lo que muere, celebran todo los finales, ajenos y propios, como condiciones para un nuevo principio.

Ya en 2005 y después de un proceso largo y digamos doloroso, se estrena por fin

**Au revoir Triunfadores** comedia triste de lo nuevos tiempos, hasta la fecha el último montaje de FTI. Un montaje que quizá no nazca tanto de un primer palpito vocacional, sino de un deber para con el oficio. Sin embargo, una vez obligados por el oficio, no dejamos de aprovechar la inercia para hablar precisamente de eso que nos estaba suponiendo vitalmente, experiencialmente ese oficio: el desencanto, el cansancio, la dificultad de mantener la coherencia, en el arte, y en la vida. De la inercia nació, eso sí, el palpito. La ausencia total de esto último hubiera sido un certificado de defunción o de hundimiento final y definitivo. Y sin embargo creo que seguimos bastante convencidos de que todo esto que empezó en 1998 en **Mina Espazio**, a la sombra del gran museo americano, sigue mereciendo la pena.

Os dejo con algunas citas de la última obra, Au revoir, Triunfadores. Creo que no fallan del todo en explicar esta especie de rebelión casi inútil y casi desesperada -de no ser por la esperanza- que es montar una compañía y crear el teatro que siempre hemos imaginado.

**Nihilista1:** "Uno sabe que el camino no siempre es fácil, y no siempre está libre de obstáculos, es como todo, basta que tengas una meta para que todo sea más jodido. Si no hay meta no hay obstáculos". **Au revoir triunfadores**

**Hombre bala:** "Eso es el circo, niña, un barco pirata con el viento en contra". **Au revoir triunfadores**

Todos hemos remado mucho para llegar hasta aquí, ustedes y nosotros hemos remado como esclavos en galeas. En estos nuevos tiempos, estimado público, seguir vivo es un acto de fe. **Hacer teatro también. Au revoir triunfadores**

Gracias a la Escuela Navarra de Teatro por invitarnos a contar nuestros cuentos, y a todos vosotros por aguantar nuestras nostalgias del pasado y nuestros sueños. Sí, todavía nuestros sueños. Eskerrik asko.

Alex Gerediaga

# El anillo de compromiso

• JAUME MELENDRES •

Hace unas semanas, cuando ya había adquirido el firme compromiso de charlar, hoy y aquí, sobre el compromiso, vino a verme un joven y prometedor escritor de teatro.

Está trabajando en una obra que trata del encuentro entre un dramaturgo -joven e impetuoso como él- y otro dramaturgo al que él mismo calificó de viejo (sin rubor ninguno) cuando me pidió que le sirviese de modelo o, al menos, de orientación. Quería saber de primera mano cómo piensa, cómo habla, cómo se comporta un viejo -no dijo anciano, pero tampoco dijo maduro-, un viejo autor por cuya trayectoria sentía -aclaró en seguida- respeto y admiración como intelectual comprometido.



e sentí de repente, y por primera vez en mi vida, tal como deben sentirse las modelos que posan desnudas frente a un pintor dispuesto a no dejarse perder ni una sola arruga de su piel, ni un solo claroscuro de su ser, ninguno de sus gestos y, en ese caso, ninguna inflexión de voz. Y así, preso de emociones contrastadas, me siento ahora, lo confieso: como un manual de instrucciones parlante, como un experto en compromisos al que se consulta del mismo modo que se acude a un corredor de bolsa,

a un gurú, a un tarotista o, más modernamente, a un coach. Esta -quiero subrayarlo- es una (o la) diferencia fundamental entre los comprometidos de mi generación, que andábamos a ciegas (simplemente lo hicimos sin preguntar a nadie) y las personas actualmente interesadas en el tema, infinitamente más cautelosas que nosotros, tal vez por aquello de que antes de comprar conviene estudiar a fondo la relación calidad-precio. ¿Y si en el envase del compromiso hubieses colorantes (o decolorantes) peligrosos para la salud física, para la mental y, sobre todo, para la monetaria?

Hecha esta confesión preliminar, entremos en materia, hablemos del compromiso del artista y preguntémosnos, ante todo, sin caer en fastidiosas erudiciones, qué significa la palabra. Según el sabio etimólogo Joan Corominas, “comprometer” es un derivado de “meter”, y por lo tanto, equivale a co-meter, o sea, a meter en común alguna cosa, una prenda o, como dicen los franceses, un “gage”, palabra de la que se deriva “engagement”, es decir, “compromiso”. Dicho de otro modo, para que exista compromiso deben existir dos partes contratantes y, además, mutuamente ‘prendadas’, no en el sentido de enamoradas, sino en el de corresponsables de un resultado incierto: ambas ponen sobre el tapete una prenda equivalente.

Esa es, grosso modo, la etimología. Pero la práctica social del compromiso va más allá: el compromiso sólo existe verdaderamente si sus contrayentes lo hacen público, si hay testimonios o deja rastros fehacientes. De aquí nacen los rituales de boda, los de bautizo, incluso los de muerte, actos que siempre alguien debe certificar -es decir, dar por cierto-, cosa que lamentablemente olvidaron Romeo y Julieta, convencidos de que bastaba un compromiso íntimo, alcanzado entre sábanas de seda y pájaros canoros. Más aún: el verdadero compromiso, contraído en un acto puntual, debe ponerse de manifiesto de modo constante y tangible. De aquí que los judíos se circunciden para afirmar su compromiso con la Torá; que las mujeres africanas se ablacionen (o sean ablacionadas) para poner de manifiesto su pertenencia a una comunidad que, aunque las oprime, al menos las reconoce como objetos sexuales; de aquí que los curas se tonsuren, que los políticos se vistan de negro o gris marango y que el Papa de Roma se vista como una niña de primera comunión. Un compromiso debe ser permanente -incluso ETA lo reconoce- y no hay nada más permanente que el tatuaje corporal, la inscripción en la piel. Me di cuenta precisamente en la Francia de los años sesenta, cuando en la empresa donde yo trabajaba como economista, nadie se creía que yo estaba casado porque no llevaba en mi dedo anular el anillo de compromiso. Les presenté mi mujer en carne y hueso, pero no sirvió de nada: desde luego, no ponían en duda que hubiese una mujer en mi vida, incluso

guapa, lo dudoso era mi relación legal con ella. Les mostré los papeles, el libro de familia, y fue peor: entonces, si era verdad que estaba casado, ¿por qué lo ocultaba a los ojos del mundo? ¿Acaso me avergonzaba? ¿Quería aprovecharme de las secretarías incautas? Al fin, cedí. Cedimos los dos -lo mismo le ocurría a ella en su trabajo-, fuimos a una tienda de bisutería e inscribimos en nuestras manos el tatuaje de personas casadas. Fue una gran lección. Comprendí, entre otras cosas, que el enorme prestigio de que gozaban en la sociedad francesa Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir -paradigmas de la infidelidad conyugal consentida-

residía precisamente en el hecho de que lucían su anillo de compromiso de mutua fidelidad.



*“Si elevamos esta anécdota a categoría, podríamos concluir que la mayor utilidad artística de un compromiso es romperlo porque da lugar a obras maestras. Y en el caso de Goya, desde luego, es verdad.”*

Vistas así las cosas, el compromiso del artista no existe. En primer lugar porque no tiene un interlocutor real. Ni el arte, ni la sociedad, ni la literatura, ni el teatro se comprometen a nada cuando nosotros nos comprometemos con ellos, de modo que el compromiso se queda en promiso, en promesa por parte de una de las partes. En realidad, ni se inmutan, ignoran olímpicamente nuestras buenas intenciones y siguen su plácido o caótico curso. Y eso es así porque no podemos comprometernos con entes abstractos. Y en segundo lugar, ese compromiso no existe porque nadie lo imprime en su propio cuerpo -con una única excepción: los románticos, que crearon y lucieron ostentosamente el uniforme del artista bohemio, aunque, según la mayor parte de historiadores, llevarlo ni siquiera era garantía de dedicarse realmente a la creación artística.

En realidad, la mayor parte del copioso discurso sobre el compromiso del intelectual o del artista es pura hojarasca, un composit de frases ampulosas que alcanzan su zénit en la frase de resonancias lapidarias “fulano de tal se comprometió con su época”, o “con su tiempo”. ¿Cómo puede una persona humana comprometerse con un lapso de tiempo, con un puñado de hojas de calendario? Alguien dirá: la frase sólo es absurda si la tomamos en sentido literal, usted debiera saber que cuando usamos este tipo de metonimias todo el mundo sabe a qué nos referimos. Pero no es verdad: muchas metonimias y metáforas, han sido elaboradas con el único propósito de introducir entre la población alfa-

betizada una interesada confusión ideológica, es decir, para que no sepamos a ciencia cierta a qué nos referimos. ¿Fue Goya un artista comprometido con su época o tan sólo con los afrancesados?

Pongo el caso de Goya porque me parece altamente significativo del llamado compromiso en el terreno del arte. Goya, en efecto - como buen liberal y hombre sensible-, en seguida se puso de parte del rey Pepe Botella impuesto por Napoleón, a quien juró amor y fidelidad. Luego vino la llamada guerra del francés y, tras la victoria, en 1814, de la España caciquil, inquisitorial y negra frente a los partidarios de la libertad, la igualdad y la fraternidad, Goya -temeroso de las represalias-, para congraciarse con el regresado Fernando VII, pintó una de sus obras maestras: *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808*. Esta pintura es, en realidad, la obra de un renegado que, después de mostrar que no había sabido nadar en la buena dirección, intentó (vanamente) salvar la ropa. Si elevamos esta anécdota a categoría, podríamos concluir que la mayor utilidad artística de un compromiso es romperlo porque da lugar a obras maestras. Y en el caso de Goya, desde luego, es verdad. Y en otros muchos, probablemente. Pero es una verdad que no nos resulta útil porque, con un poco de habilidad y un mucho de retórica, cualquier anécdota puede ser elevada a la categoría de categoría: ni el compromiso (con alguien o con algo), ni su ruptura tienen nada que ver con la calidad estética de las obras, que es lo que, a fin de cuentas, cuenta. Que Zola publicase en 1898 la famosa carta abierta *J'accuse*, en defensa del judío Dreyfus, es importante para la historia del antisemitismo, pero no lo es en absoluto para la historia del arte. Y también es del todo indiferente, desde el punto de vista del arte, que el pintor Théodore Géricault provocase un enorme revuelo político al exponer en el



*“Queda claro que, desde el punto de vista del arte, el único compromiso relevante es el que el artista contrae consigo mismo, es decir, con los valores morales que sustenta y que presiden su obra, aunque no estén presentes en su vida”*

Salón de 1819 su extraordinaria tela *Los naufragos de La Medusa*, obra que fue considerada un ataque a la reinstauración borbónica (y su autor, un artista comprometido) cuando, al parecer, Géricault no sólo buscaba el reconocimiento público como pintor de cuadros históricos de grandes dimensiones (491 x 716 cms), sino que para mayor inri esperaba que su cuadro fuese adquirido por el mismo gobierno francés al que, sin querer, ponía en evidencia.

Como puede verse, estoy a punto de caer en la misma trampa que acabo de denunciar: la tentación de pasar cuentas, de dictar sentencias morales dignas del más puro cotilleo moral. Porque, de hecho, el discurso sobre el compromiso del artista y del intelectual, que antes he calificado de hojarasca, se centra sobre todo en la misma curiosidad morbosa que preside los programas rosa de la televisión: para los historiadores del arte carroñeros, lo más interesante de los artistas comprometidos es averiguar (y divulgar urbi et orbi) si han sido fieles o infieles a su compromiso. Si el comunismo fuese hoy una amenaza real para la derecha integrista, es seguro que algún mariapatño hincharía las venas de su escote para denunciar a gritos que Marx se acostaba con su criada y que

el vampiro Brecht explotaba sin escrúpulos a sus amantes con la connivencia de su esposa, Helena Weigel.

Supongo que a estas alturas queda claro que, desde el punto de vista del arte, el único compromiso relevante es el que el artista contrae consigo mismo, es decir, con los valores morales que sustenta y que presiden su obra, aunque no estén presentes en su vida. La mejor representación gráfica que conozco de este tipo de compromiso es el relativamente pequeño cuadro (unos dos palmos cuadrados) pintado por Carl Spitzweg en 1839, que lleva por título *El pobre poeta* y que, al parecer, es el cuadro alemán preferido por los alemanes y el segundo en su ranking internacional, después de la *Gioconda*.

Vemos en él una miserable buhardilla donde un hombre está acostado sobre un escueto colchón, probablemente de paja. Debe ser invierno, porque se ha acostado vestido, y sin duda llueve porque, atado al techo con cuerdas, tiene abierto un paraguas para protegerse de las goteras. Hay algunos libros por el suelo, y encima de uno de ellos un tintero. La pluma (de ganso) la tiene en la



sino en el hecho que sacrifica -quema- su obra menor **para crear su obra mayor**. Un autor de best-sellers nunca lo haría, puesto que genenarlmente son las obras menores las que le proporcionan los mayores beneficios. Y como todo el mundo sabe, un autor de best-sellers es lo más opuesto a un artista comprometido -salvo con su cuenta corriente, claro está.

Pero no necesariamente el autor de best-sellers es el paradigma del no compromiso, al menos en el sentido en que yo lo entiendo, en el sentido de no comprometer nada propio. En las antípodas del pobre poeta pintado por Carl Spitzweg hay muchos otros poetas, pintores, novelistas, arquitectos, y dramaturgos que hacen obras de una cierta calidad formal pero sin comprometerse más allá de la forma, que suele ser la que está de moda. Conocí a uno de ellos hace ya algunos años. Había escrito la obra ganadora de un prestigioso premio de cuyo jurado yo formaba parte y, en ella, aparecía Romy Schneider, la actriz de la que yo me enamoré dos veces: la primera, siendo yo todavía un pobre adolescente granuloso y papanatas, cuando ella encarnó la melífula edulcorada Sissi; la segunda, cuando, después de un largo período de invisibilidad, reaparació en las pantallas (y desnuda en Interview) con todos los encantos de una mujer-actriz madura.

En el acto de concesión del premio vi por primera vez al autor de la obra. Ante mi sorpresa, era un hombre muy joven, tan joven que me parecía imposible que la Schneider fuese su referente masturbatorio. Le pregunté cuál era su interés por Romy Schneider, en parte molesto porque quería soplarle la novia, y en parte halagado porque su obra era una confirmación del atractivo suprageneracional de Romy. Me acerqué a él y le dije. "¿Cómo puede ser que a ti también te guste Romy si casi podrías ser mi hijo?" El joven autor me contestó: "La Schneider no me interesa para nada. Una amiga mía me pasó un dossier de prensa sobre esta actriz y pensé que podía utilizarlo para escribir una obra". Se alejó de mí juntando los dedos índice y pulgar -como el pobre poeta del cuadro de Spitzweg-, pero entre ambos dedos no había ni pulgas ni sílabas, sólo un canapé. Desde luego, aquel joven autor y director ha seguido un curso a todas luces triunfante, pero este 'desde luego' no significa que la ausencia de compromiso sea la condición suficiente del éxito, tal como demuestran Dario Fo y Fernando Pessoa, por ejemplo; supongo

boca porque con una mano sostiene un fajo de papeles y la otra la tiene en el aire frente a sus ojos, con el índice y el pulgar tocándose y los otros tres dedos en vertical ligeramente encorbados. Vista la miseria circundante, algunos exégetas del cuadro, han afirmado que el hombre está aplastando una pulga, pero lo más probable es que esté contando las sílabas de un verso, no en vano del protagonista de la tela es un poeta. Hay en la composición un cierto sentido del humor que la salva de caer en el tópico, en el elogio de la pobreza extrema como estímulo a la creación al que tan proclives son las administraciones públicas, los editores y los marchantes de arte. Pero la singularidad del cuadro, aquello que a mi modo de ver lo convierte en el paradigma del artista comprometido, se halla en el ángulo sudoeste del lienzo. Aprovechando que un pálido sol entra por la ventana, ahora la estufa está apagada pero en su boca abierta hay unos papeles dispuestos a ser utilizados como combustible en cuanta anochezca. Y, en el suelo, esperando turno, dos paquetes más. Su título manuscrito (que lamentablemente no puede leerse en la reproducción) es la clave del cuadro: Operum menor. Fasc. III y IV.

*"Brigitte Bardot es una gran paladina de las focas, pero también lo es del racista Le Pen. Hecho el cómputo, y lamentándolo mucho por las focas -a las que amo y respeto profundamente-, yo preferiría que B.B. fuese una actriz 'no comprometida'"*

(yo mismo no estoy muy seguro del sentido de mi frase) que quiere decir que el compromiso es la condición necesaria siempre que entendamos el compromiso en el sentido antes indicado, el de respetar por encima de otras consideraciones, por legítimas que sean, los propios principios éticos y estéticos: es exactamente lo que se necesita para escribir o montar lo que el mercado exige en cada momento, aunque después funcione o no funcione. El anillo de compromiso son las obras.

Dicho esto, volveré, sin embargo, y para acabar, al artista comprometido en el sentido habitual de la palabra, es decir, apoyando una causa no artística (humanitaria, política), o impulsando movimientos cívicos. Es cierto que un artista puede apoyar este

En síntesis, el compromiso de este pobre poeta no reside en su capacidad de renunciar a los placeres y lujos del mundo, a un puesto de funcionario en la Academia de las Bellas Artes, por ejemplo,



tipo de causas, y contribuir a que otros ciudadanos lo hagan, pero esa actitud sólo es significativa en la medida en que es un personaje que goza de notoriedad pública o, como diríamos ahora, de **mediaticidad**, exactamente igual que un deportista, una modelo, un presentador de televisión, un cocinero, Miss Universo. Sin embargo, ni siquiera esto es una virtud absoluta, pues todo depende de la causa o causas que se defiendan: por ejemplo, desde su mansión en la Costa Azul, Brigitte Bardot es una gran paladina de las focas, pero también lo es del racista Le Pen. Hecho el cómputo, y lamentándolo mucho por las focas -a las que amo y respeto profundamente-, yo preferiría que B.B. fuese una actriz 'no comprometida'. O comprometida, tan sólo, en el silencio, un silencio roto de vez cuando por las potentes lanchas de ricos y de traficantes de droga que se divisan -se convierten en divisas- desde sus ventanales.

Aunque yo pueda sospechar que el interés de B.B. por las focas y su odio a los inmigrantes forman parte de un mismo sistema de pensamiento, he sacado a colación su figura para poner de manifiesto que el compromiso, aunque automáticamente lo asociemos a posiciones de izquierdas o progresistas, puede ser de signo totalmente contrario o responder a posiciones contradictorias. Pero lo peor que puede ocurrir con el compromiso es que algunos hagan de él un bandera. Y peor aún: una coartada.

Por supuesto, militar en determinadas causas puede resultar oneroso (o muy oneroso) en términos de carrera profesional. Ya sabemos lo que ocurrió bajo el terror de la Inquisición, bajo el terror nazi o en la época de la caza de brujas de Macarthy; empezamos a saber algunas de las cosas que ocurrieron durante el franquismo e incluso (aunque menos) durante la democracia: según quien

ostente el poder, determinadas militancias éticas o políticas se pagan con el ostracismo. La realidad es ésta: aunque sea difícil demostrar la existencia de las listas negras (porque se blanquean con la mera negación de su existencia), estas listas existen tanto en los despachos de los empresarios como en las oficinas de la Administración. Estas listas han sido utilizadas por algunos artistas, o por sus cómplices en la función pública, no para destruir a los adversarios ideológicos, sino a los contrincantes profesionales, y creo que estoy en buena posición para afirmarlo. Pero el peor, el más abyecto uso que se puede hacer del compromiso político es convertirlo en coartada para afirmar públicamente, tal como ha hecho recientemente Albert Boadella, que el fracaso en Barcelona de su última creación (su *Quijote*) se debe a un boicot de los espectadores ante su compromiso con la extrema derecha catalana españolista: Boadella ilustra la posibilidad de que el compromiso pueda servir como bandera de la mezquindad. Desde luego, Boadella no está a la altura de su categoría artística.

En conclusión: dejemos el compromiso político al margen del arte y reivindequemos el compromiso moral, el compromiso ético, aquel que se establece -y se respeta- entre los impulsos contrarios de un mismo ser humano y creador.

Pamplona, 27 abril 2006

*Jaume Melendres*

# Eduard Fernández, actor de cine, teatro y televisión

El actor catalán Eduard Fernández participó en el coloquio con los alumnos de la Escuela Navarra Teatro que cerró el ciclo "Teatro, vidas, compromisos..." Eduard Fernández habló de Hamlet, de su relación con el cine y el teatro, de su amor por la profesión, de los momentos duros, de las inseguridades y, también, del éxito.



En su currículum figuran 4 años formando parte del grupo Els Joglars, trabajos como mimo y la participación en películas como *El método*, de Marcelo Piñeyro, *Obaba*, de Montxo Armendáriz, *Cosas que hacen que la vida valga la pena*, de Manuel Gómez Pereira

o *El Embrujo de Shangai*, de Fernando Trueba. Por su interpretación en el film *Fausto 5.0*, dirigida por Isidro Ortiz y *La Fura dels Baus*, obtuvo el Goya al Mejor Actor de 2001, y por su aparición en *Los lobos de Washington* y en *Son de mar*, fue nominado al Mejor Actor Revelación y al Mejor Actor de Reparto en los Goya respectivamente, entre otras muchas distinciones que han reconocido la calidad de su interpretación.

Ahora trabaja en dos montajes teatrales: *La tempestad* y *Hamlet*, obra que fue representada en abril en el teatro Gayarre y a la que asistieron los alumnos de la ENT. Eduard Fernández compartió su vi-

sión de la profesión de actor y desveló su modo de enfrentarse al reto de interpretar a Hamlet.

*"Me gusta empezar sin una idea preconcebida"*

Me gusta mucho llegar el primer día y no saber nada: empezar sin una idea preconcebida. Para preparar el papel de Hamlet me ayudó un libro que se titula *La invención de lo humano* que habla de la obra de Shakespeare. Decidí tomar por cierta una frase del libro: "Hamlet es demasiado inteligente para ser un personaje". Entonces Hamlet no es un personaje, es una persona. Yo soy un actor; Hamlet soy yo. Me gusta mucho lo dramático. En un momento dado Hamlet dice en el texto: "a partir de ahora me voy a comportar de un modo estafalario". Hay un mundo hipócrita que quiere desvelar. Tiene pocas ganas de matar, se lo toma sin pasión, como yo si digo "visca España", "visca Cataluña" o "visca

el Barça”, así, con apatía, con un cierto aburrimiento, pensando “sí, claro, ya veo lo que hay que hacer, matar a uno, a otro...”

Hemos realizado una visión de Hamlet que va más hacia el humor. Que otros lo hagan o lo hayan hecho más serio no me afecta, hay que quitarse eso de encima. Lo hago así porque creo que el teatro va por ahí. Shakespeare era popular, escribía para que la gente se riera, pensara. Llevamos pocas funciones y parece que llevaríamos toda la vida. Hemos ensayado mucho: ha sido un proceso de tres meses y medio. Según el día de la representación hay un cierto cambio y creo que eso es bueno: en función de cómo lo vives y del público lo vas adaptando.

Para esta representación de Hamlet se ha reducido el texto, ya que el original dura cuatro horas, pero no hay morcillos, es todo texto de Shakespeare. A mí me gusta el texto clavado, incluso en cine. Con respecto al decorado, donde ensayábamos teníamos la coreografía montada. El espacio es importante: el tomar la media del espacio. Lo mejor es que se decida la escenografía ya antes de empezar, si no, cuando llevas ya muchos ensayos te ponen una mesa en medio del escenario, cuando ya se ha ensayado sin ella. La parte que más nos costó fue la lucha final, siempre faltaba o sobraba alguien.

En la obra, una actriz baila un aurrezku. No es que aquí se baile aurrezku, en Cataluña una sardana y en Aragón una jota: juro que fuimos a Bogotá y también allí lo bailó, aunque no sabían “qué clase de danza medieval” era esa.



*Me encuentro tan a gusto en el cine como en el teatro. En el primer plano puedes decir cosas que en el teatro no. En teatro el ritmo es tuyo, en cine, es del director y del montador. El director te pide: “hazlo un poco más triste” luego “un poco más”, y si no hay feeling con él, puede montar primero rosa, luego verde y luego amarillo, y piensas ¿cómo se le ocurre hacer eso? En el teatro el poder lo tienes tú. Además lo maravilloso del teatro es que no te tienes que ver: uno casi siempre se ve mal.*

*“En teatro el ritmo es tuyo; en cine, es del director y del montador”*

Me encuentro tan a gusto en el cine como en el teatro. En el primer plano puedes decir cosas que en el teatro no. En teatro el ritmo es tuyo, en cine, es del director y del montador. El director te pide: “hazlo un poco más triste” luego “un poco más”, y si no hay feeling con él, puede montar primero rosa, luego verde y luego amarillo, y piensas ¿cómo se le ocurre hacer eso? En el teatro el poder lo tienes tú. Además lo maravilloso del teatro es que no te tienes que ver: uno casi siempre se ve mal.

Otro aspecto bueno del teatro es que con cada músculo que ejercitas o lo que trabajas por dentro, en los ensayos, te vas poniendo a tono. El papel de Hamlet, por ejemplo, cansa mucho. Pero con el ensayo te vas acostumbrando a llegar allí cada día. Vives la intensidad de la obra desde el principio. Conocer gente es también lo bonito del teatro. Con algunos actores hay feeling y con otros

no, y las relaciones personales influyen en la obra. Tengo muy buenos amigos actores con los que no me entiendo en el escenario, y al revés. Y una dificultad del teatro es que trabajas para el que está cerca y para el que está lejos: tienes que llegar a muchos lugares.

La gente, cuando la ruedan, “da o no da”; transmites o no, y eso es muy cruel. En teatro también pasa. Lo que suele decirse de que “para transmitir, sentir”, no es así necesariamente. En el cine se echa de menos el calor del público, el aplauso. Pero lo ves de otra manera, el trabajo es otro, si haces una escena muy sentida, te vas y hasta mañana. Eso es triste, pero es así. En el teatro terminas y te aplauden, es el fin de fiesta: algo bonito.

A menudo en cine no ensayas nada: el mismo día, los movimientos y las luces. El personaje lo dejo muy abierto para ver qué quiere el director: para *Obaba* tuve que estar muy abierto para hacer lo que Montxo Armendáriz quería. Yo soy instrumento del director,



para que pase al espectador. Debo contarle con su sensibilidad y aportar la mía. En cine tienes que hacértelo tú, ensayar mucho en casa. Y al final del rodaje muchas veces cambiarías esa escena.

El teatro está hecho para representar: el escritor es la excusa para que otro lo haga. Los teóricos del teatro me parecen una cosa rara, como los jóvenes del PP. Uno te dice que el personaje no es así, ¿y por qué sabe que no es así? Puede ser un estafador. Cada uno puede decir lo que crea, pero hay preconcepciones.

*“Tengo la fantasía de que soy el peor y no saben cómo decírmelo”*

Soy un actor dramático y cómico. La comedia es más difícil que el drama, pero la dificultad radica más en quién dirige y en la obra en sí que en el género. En cine es más difícil escribir una buena comedia. Interpretar sin hacer el tonto y que haga gracia: eso es maravilloso.

Para preparar un personaje hago, pruebo, empiezo. Es difícil fijar algo con vida porque sigue creciendo; lo fijo está muerto. Antes de actuar lloro un rato para abrirme y me concentro para estar abierto y suelto. Y hay que estar muy suelto. Escucho a Lou Reed, del que soy muy fan, y doy vueltas por el escenario. Hay modelos que hacen cine, pero para ganar un Óscar, o para hacer una carrera profesional hay que ser actor. Para hacer teatro, más te vale que seas actor.

Antes de ver que una obra funciona, en ocasiones me he desanimado. Los actores tenemos un ego “de aquí a Francia”. Yo tengo la fantasía de que soy el peor y no saben cómo decírmelo. En *Los Lobos de Washington* hasta les leía los labios al director y al produc-

*“Para preparar un personaje hago, pruebo, empiezo. Es difícil fijar algo con vida porque sigue creciendo; lo fijo está muerto. Antes de actuar lloro un rato para abrirme y me concentro para estar abierto y suelto. Y hay que estar muy suelto. Escucho a Lou Reed, del que soy muy fan, y doy vueltas por el escenario. Hay modelos que hacen cine, pero para ganar un Óscar, o para hacer una carrera profesional hay que ser actor. Para hacer teatro, más te vale que seas actor.”*

tor: “díselo tú que eres más amigo”. Pensaba que me iban a echar: “van a perder un montón de dinero por mi culpa”, “cuánta gente va a perder el tiempo por mi culpa”, “tengo mala voz”, etc. Ahora he adquirido más seguridad o más cordura, no lo sé. Sí que me planteo si lo hago bien.

Una vez me quedé en blanco y el nervio fue tal, que recuerdo no saber dónde estaba el público, me desorienté por completo. Me salvó un compañero. Le dije “tengo una bajada de tensión, me voy del escenario” y él me cogió la mano. Al salir de escena me dijo “estás blanco”, “claro, ya te lo he dicho”; pero él me había entendido que tenía una pequeña depresión.

*“Me gusta el actor que trabaja para estar desarmado”*

He rechazado papeles. Al principio era muy difícil, buscaba excusas. Ahora tengo muchas ofertas y para elegir me baso en un buen guión, en los compañeros, en que me guste el personaje... De un mal guión no sale una buena película. Trabajo mejor por la noche, soy muy nocturno, a las 9 ó 10 está bien, aunque interpretar un Hamlet a las 3 de la mañana...

No he dirigido ni me gustaría dirigir, a pesar de que tengo edad y tablas, y conozco el lenguaje de los actores. Todos somos delicados; en el caso del actor, debe mostrarse y ser vulnerable. Me gusta el actor que trabaja para estar desarmado, para ser vulnerable.

En este trabajo se trata de hacer teatro, tener pasta y además ser feliz y hacerlo bien. La fama, “adónde has llegado” es más una imagen exterior, tú mismo no lo percibes tanto, lo vives igual. Creo que se trata de ser feliz y rico, no necesariamente se le pone más ilusión cuando uno es pobre, cuando está empezando y no tiene los mismos recursos. A mí me gusta mucho este trabajo.

# Memoria de actividades de la ENT. Curso 2005-2006

Durante el curso 2005-2006, la Escuela Navarra de Teatro ha impartido Estudios de Arte Dramático, especialidad de Interpretación, en sus tres niveles, a un total de 36 alumnos. Las clases se imparten en los locales de la ENT.

## OTROS CURSOS Y TALLERES

### TALLERES EN COLEGIOS DE NAVARRA EN HORARIO LECTIVO

- ▲ Talleres de juego dramático y dramatización con marionetas en euskera y castellano para niños y niñas de 1º y 5º de Primaria de los colegios de Pamplona, en ejecución del proyecto ganador en el Concurso Público del Ayuntamiento de Pamplona. En el programa participaron 65 grupos.
- ▲ Talleres de juego dramático y dramatización con marionetas en euskera y castellano para niños y niñas de primaria en los colegios públicos de Barañain, Alsasua, Baztán, Huarte y Larrainzar, en colaboración con los respectivos ayuntamientos.

### OTROS TALLERES

- ▲ Talleres de juego dramático para niños de 4 a 12 años en la ENT, 3 grupos en euskera y 3 en castellano: 90 participantes.
- ▲ Cursos de Iniciación a las Técnicas Teatrales para 3 grupos de jóvenes (2 en castellano y 1 en euskera), y 4 de adultos (3 en castellano y 1 en euskera): 110 participantes.
- ▲ Curso de iniciación a las técnicas teatrales en colaboración con el Área de la Mujer del Ayuntamiento de Barañain.
- ▲ Talleres de juego dramático en la ludoteca de Tafalla.
- ▲ Curso de Expresión Dramática para profesores en Pamplona, Tudela y Lekaroz, para el Negociado de Formación del profesorado del Departamento de Educación.
- ▲ Cursos de Impostación de la voz para el Negociado de Formación del profesorado del Departamento de Educación.
- ▲ Cursos de verano 2005: Match de improvisación y técnicas de improvisación, con Borja Cortés; Creación Dramática "Orientaciones en el desierto", con Eusebio Calonge; Clown con Pepa Plana e Introducción a la antropología teatral de Eugenio Barba, con Lluís Masgrau.

aciones en el desierto", con Eusebio Calonge; Clown con Pepa Plana e Introducción a la antropología teatral de Eugenio Barba, con Lluís Masgrau.

- ▲ Talleres de Teatro de las Aulas Culturales de la Universidad Pública de Navarra.
- ▲ Talleres para la Universidad para mayores Francisco Indurain.

## SALA

### PROGRAMACIONES ESTABLES

- ▲ Programación de Teatro-Otoño, edición número 20, en colaboración con la Dirección General de Cultura del Gobierno de Navarra, de octubre a diciembre.
- ▲ Teatro en Navidad: Producción de la Escuela Navarra de Teatro.
- ▲ Antzerki Aroa: en convenio con el Departamento de Euskera del Ayuntamiento de Pamplona, de octubre a mayo.
- ▲ 2006 CATES en enero: campaña escolar de teatro para niños en castellano.
- ▲ 2006 GOLFOS en febrero y marzo.
- ▲ Teatro infantil y campaña escolar en euskera, en abril. Producción del Ayuntamiento de Pamplona y la ENT.

### OTRAS PROGRAMACIONES

- ▲ Espectáculos del certamen "Teatro de aquí" del Ayuntamiento de Pamplona.
- ▲ Muestras de Teatro de Institutos del Gobierno de Navarra.
- ▲ Alquiler de la sala por parte de distintas asociaciones.

## PRODUCCIONES PROPIAS

- ▲ Teatro infantil en Navidad: *A franquear en destino*, texto ganador del XIV Concurso de textos teatrales dirigido a público infantil modalidad castellano, interpretado por los alumnos de Tercer curso.
- ▲ Teatro infantil en euskera: *Bakeroak nekez erortzen dira muturrez aurrera*, texto ganador del XIV Concurso de textos teatrales dirigido a



público infantil modalidad euskera, interpretado por exalumnos.

- ▲ *Las aves*, espectáculo fin de carrera interpretado por los alumnos de Tercer curso, con dirección de Fabio Mangolini.
- ▲ Visitas escolares al teatro Gayarre: programa dirigido a alumnos de 4º curso de Primaria con el espectáculo *Las maravillas del teatro*, proyecto promovido por el Teatro Gayarre y el Área de Educación del Ayuntamiento de Pamplona, y realizado por la Escuela Navarra de Teatro, con un total de 1.107 alumnos.
- ▲ Muestras de alumnos de Arte Dramático de la ENT, de las distintas áreas de formación: cuerpo, voz, autoescuela e interpretación, a lo largo del curso.
- ▲ Muestras de fin de talleres de niños, jóvenes y adultos, en mayo.

## OTRAS ACTIVIDADES

- ▲ XV Concurso de textos teatrales en euskera y castellano, dirigidos a público infantil.
- ▲ Ciclo de conferencias: Teatros, vidas, compromisos... en colaboración con la Fundación Teatro Gayarre.
- ▲ Asistencia a Ferias.
- ▲ Revista T/A: números 25 y 26.
- ▲ Servicio de Biblioteca, videoteca y hemeroteca.
- ▲ Centro de documentación Teatral e Investigación.



2005-2006 ikasturtean Nafarroako Antzerki Eskolak Antzerki Ikasketak eman ditu, Antzezpena espezialitatean, hiru ikasmaitetan, 36 ikasleri osotara. Eskolak NAEren lokaletan ematen dira.

### BESTELAKO IKASTARO ETA TAILERRAK

NAFARROAKO IKASTETXEETAN ESKOLAORDUETAN EGINDAKO TAILERRAK

- ▲ Txotxongoekin egindako joko dramatiko eta dramatizazio tailerrak, euskaraz eta gaztelaniaz, Iruñeko ikastetxe publikoetako Lehen Hezkuntzako 1. eta 5. mailako haurrentzat (Iruñeko Udalaren lehiaketa publikoan irabazle izandako proiektua gauzatu). 65 taldek hartu zuten parte programan.
- ▲ Txotxongoekin egindako joko dramatiko eta dramatizazio tailerrak, euskaraz eta gaztelaniaz, Lehen Hezkuntzako maila ezberdinetako haurrentzat, Barañain, Altsasu, Baztan, Uharte eta Larraintzako ikastetxe publikoetan, aipatu herrien Udalekin elkarlanean.

### BESTE TAILER BATZUK

- ▲ Joko dramatiko tailerrak 4tik 12 urte bitarteko haurrentzat, 3 talde euskaraz eta beste 3 gaztelaniaz: 90 parte-hartzaile.
- ▲ Antzerki Tekniken Hastapenei buruzko ikastaroak 3 talde-gazteentzat (2 gaztelaniaz eta 1 euskaraz), eta 4 talde-helduentzat (3 gaztelaniaz eta 1 euskaraz): 110 parte-hartzaile.

# NAEren jardueren memoria: 2005-2006 ikasturtea

- ▲ Antzerki Tekniken hastapenei buruzko ikastaroa, Baranaingo Emakumearen Alorrarekin elkarlanean.
- ▲ Dramatizazio tailerrak Tafallako ludotekan.
- ▲ Adierazpen dramatiko ikastaroa irakasleentzat Iruñea, Tuter eta Lekarotzen, Nafarroako Gobernu Hezkuntza Departamentuko Irakasleen Prestakuntzako Bulegoarentzat
- ▲ Ahotsaren Oreka, Nafarroako Gobernu Hezkuntza Departamentuko Irakasleen Prestakuntzako Bulegoarentzat.
- ▲ 2005eko udako ikastaroak: "Match de improvisación y técnicas de improvisación", Borja Cortesekin; "Creación dramática. Orientaciones en el desierto", Eusebio Calongerekin; "Clown", Pepa Planasekin; eta "Introducción a la antropología teatral de Eugenio Barba", Lluís Masgraurekin.
- ▲ Nafarroako Unibertsitate Publikoko Kultura Geletarako tailerrak.
- ▲ Helduentzako Francisco Indurain Unibertsitaterako tailerrak.

### ARETOA

#### PROGRAMAZIO IRAUNKORRAK

- ▲ Udazkeneko Antzerki Programazioa, 20. aldia, Nafarroako Gobernu Kultura Zuzendaritzarekin elkarlanean, urritik abendura.
- ▲ Antzerkia Eguberrietan: Nafarroako Antzerki Eskolaren ekoizpena.
- ▲ Antzerki Aroa: Iruñeko Udaleko Euskara Departamentuarekin hitzarturik, urritik maiatzera.
- ▲ "2005 Cates" urtarrilean: Haurrentzako antzerki kanpaina, gaztelaniaz.
- ▲ "2005 Golfos" otsailean eta martxoan.
- ▲ Haurrentzako antzerkia euskaraz, apirillean. Iruñeko Udalaren eta NAEren ekoizpena.

#### BESTELAKO PROGRAMAZIOAK

- ▲ Iruñeko Udalaren "Bertako Antzerkia" lehiaketako ikuskizunak.

- ▲ Institutuen Antzerki Erakustaldia, Nafarroako Gobernukoa.
- ▲ Hainbat taldek alokatu dute aretoa.

### GURE EKOIZPENAK

- ▲ Haurrentzako antzerkia Eguberrietan: *A franquear en destino*, Haurrentzako antzerki testuen XIV. lehiaketako irabazlea, gaztelaniazko modalitatean, hirugarren mailako ikasleek antzezturik.
- ▲ Haurrentzako antzerkia euskaraz: *Bakeroak nekez erotzen dira muturrez aurrera*, haurrentzako antzerki testuen XIV. lehiaketako irabazlea, euskarazko modalitatean, ikasle ohiek antzezturik.
- ▲ *Las aves*, ikasketen bukaerako tailerra, hirugarren mailako ikasleek antzezturik Fabio Mangoliniren zuzendaritzapean.
- ▲ Ikastetxeek Gayarre antzokira eginiko bisitak: Lehen Hezkuntzako 4. mailako ikasleei zuzendutako programa, *Las maravillas del teatro* ikuskizuna barne, Gayarre Antzokiak eta Iruñeko Udaleko Hezkuntza Alorrak sustatuta eta Nafarroako Antzerki Eskolak egina, dena 1.107 ikaslerentzat.
- ▲ NAEko Antzerki ikasleen erakustaldiak, prestakuntza arloei loturik: gorputza, ahotsa, autoeskola eta antzezpena, ikasturtean zehar.
- ▲ Haurren, gazteen eta helduen tailer amaieraren erakustaldiak, maiatzean.

### BESTELAKO JARDUERAK

- ▲ Haurrentzako Antzerki testuen XV. lehiaketa, euskaraz eta gaztelaniaz.
- ▲ Hitzaldi zikloa: "Teatros, vidas, compromisos...", Fundación Teatro Gayarrekin elkarlanean.
- ▲ Antzerki ferietara joan izana.
- ▲ T/A aldizkaria: 25. eta 26. zenbakiak
- ▲ Liburutegi, bideoteka eta hemeroteca zerbitzuak.
- ▲ Antzerkiari buruzko dokumentazio eta ikerketa zentroa.

## Antzeppen ikasketetan sartzeko probetarako izena emateko epea hasi da

### SARBIDE PROBAK.

- Idatzizko proba bat egingen da testu baten iguruan. Testua ariketa hasiko den unean emanen da.  
- NAEen ematen diren ezagupen eremuekin erlazioaturiko lan aste bat. Aurkezten direnek ondoko hauek ekarri beharko dituzte: laneko arropa (txandala edo antzekoa). Eta erantsita dauden bakarrizketeei dagokionez, bat aukeratu beharko da eta buruz ikasi.  
- Probak irailaren 11tik 15era egingen dira.

### IZEN-EMATEAK.

Probetarako izen-emateak ekainaren 12tik irailaren 1era egingen dira (oporrak direla eta uztailean itxita).

### IZEN-EMATEKO BETEKIZUNAK.

Txarteletakoen tamainako bi argazki eta NAREN edo pasaportearen fotokopia bat erantsi beharko dira eta NAEen emaniko galdera sorta bete. 6 euro, azterketa egiteko eskubideei dagokiena.

# Heldu den ikasturtea

2006/2007 Ikasturte Akademikoa

## ARTE DRAMATIKO IKASKETAK

### IRAKASLEEN KLAUSTROA

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

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

**AHOTS TEKNIKEN DPTUA.** Assumpta Bragulat, Javier Pérez. **Gonbidaturiko irakasleak:** Constanze Rosner eta Marisa Serrano.

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

### EZAGUTZA ALORRAK ETA EMATEN DIREN GALAK

**ANTZEZPENA.** Jolasa, Dramatizazioa, Improbisazioa, Antzeppen Teknikak, Mozorro Neutroa, Karakterizazioa, Klown eta Tailerrak.

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

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

**GORPUTZ TEKNIKAK.** Gorputz Adierazpena, Herri Dantzak, Dantza Garaikidea, Koreografi Improbisazioa.

**HAUTAZKOAK.** Ikasurterro gai ezberdinak eskaintzen dira: Bikoizketa, Txontxongiloak, Esgrima, Gidoiak Idazketa, Ekoizpena, Antzerki Pedagogia, Jantziteri Disenua, Txontxongilo-tailerrak, Makilajea, Eszena-argiztapena, Comedia dell'Arte, Mimoa, Interpretazioa kameraren aurrean, e.a.

### TITULAZIOA

Ikasketa Agiria.

### ESKOLA ORDUAK

900 ordu ikastaroko.

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

### ZUZENDARITZA KONTSEILUA

Zuzendaritza akademikoa: Fuensanta Onrubia.

Zuzendaritza teknikoa: Javier Pérez Eguaras.

Zuzendaritza administratiboa: Aurora Moneo.

Idazkaria: Emilia Eca.

### AIZPEGITURA

Gela kopurua: 4.

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

## BESTELAKO KURTSOA

▲ Izen emateak: EKAINAREN 12TIK 30ERA ETA ABUZTUAREN 1ETIK 17RA (OPORRAK DIRELA ETA, UZTAILEAN ITXITA): Udako ikastaroak.

▲ Izen emateak: IRAILAREN bigarren hamabostaldian:

Gazte eta helduentzako Antzerki Tekniken hastape-nei buruzko ikastaroak (euskaraz eta gazteleraz).

Haurrentzako Dramatizazio tailerrak (euskaraz eta gazteleraz).

▲ Ahotsaren oreka ikastaroak profesionalendako.

▲ Dramatizazio ikastaroak hezitzaileendako.

## JARDUERAK

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

▲ Teatro/Antzerki aldizkaria.

▲ Dokumentazio eta Ikerkuntza Zentroa.

▲ NAEko ikasleek antolatutako erakusketak.

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

▲ Iruñeko Udalarekin eta Gayarre antzokiarekin lankidetzan, "Las Maravillas del Teatro" ("Antzerkiaren mirariak") egitasimoko antzespenak jarraitzea.

▲ Biltzar, mintegi, antzerki jaialdi eta abarretara bertaratzea. ELIAko partaidea.

## ARETOKO PROGRAMAZIOA

ARETO ALTERNATIBOEN KOORDINAKUNDEAN SARTUA

▲ Udazkeneko Antzerkia (Nafarroako Gobernuo Kultura Zuzendaritzarekin hitzartuta).

▲ Antzerki Aroa, Euskarazko programazioa (Iruñeko Udalarekin hitzartuta).

▲ Eskatzen duten konpainien ikuskizunak programatzea.

▲ Ekoizpenak.

▲ Beste jarduera eta programazioa.

▲ "Golfos" programazioa.

## BESTELAKO ZERBITZUAK

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

▲ Hemeroteka.

▲ Bideoteka.

▲ Kartel eta programen artxiboa.

▲ Nafarroan historian zehar izan den antzerkiari buruzko dokumentazioa.

## Abierto el plazo de inscripción para las pruebas de acceso a los estudios de interpretación

### PRUEBAS DE ACCESO.

- Ejercicio escrito sobre un texto que se facilitará en el momento.
- 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 monólogo memorizado a elegir entre los que se adjuntan.
- Las pruebas se realizarán durante la semana del 11 al 15 de septiembre.

### INSCRIPCIONES.

Las inscripciones para las pruebas se efectuarán del 12 de junio al 1 de septiembre (julio cerrado por vacaciones).

### REQUISITOS PARA LA INSCRIPCIÓN.

Se deberá adjuntar dos fotografías tamaño carné, fotocopia del DNI o pasaporte y rellenar el cuestionario entregado en la ENT. 6 euros en concepto de derechos de examen.

# Curso próximo

Año Académico 2006/2007

## ESTUDIOS DE ARTE DRAMÁTICO

### CLAUSTRO DE PROFESORES

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

**DPTO. DE TEORÍA.** Maite Pascual, Fuensanta Onrubia, Patxi Fuertes, Javier Pérez, Emilia Eca.

**DPTO. DE TÉCNICAS VOCALES.** Assumpta Bragulat, Javier Pérez, Amelia Gurucharri y Emilia Eca. **Profesoras Invitadas:** Constanze Rosner y Marisa Serrano.

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

### ÁREAS DE CONOCIMIENTO Y ASIGNATURAS QUE SE IMPARTEN

**INTERPRETACIÓN.** Juego, Dramatización, Técnicas de Improvisación, Técnicas de Interpretación, Máscara Neutra, Caracterización, Clown, Autoescuela 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.

**OPTATIVAS.** Se ofertan diferentes asignaturas cada año académico: Doblaje, Marionetas, Esgrima, Escritura de Guiones, Producción, Pedagogía Teatral, Realización de vestuario, Taller de títeres, Maquillaje, Mimo, Iluminación, Comedia dell'Arte, Interpretación ante la cámara, etc.

### TITULACIÓN

Certificado de Estudios

### HORAS LECTIVAS

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

### CONSEJO DE DIRECCIÓN

Dirección Académica: Fuensanta Onrubia

Dirección Técnica: Javier Pérez Eguaras

Dirección Administrativa: Aurora Moneo

Secretaria : Emilia Eca

### INFRAESTRUCTURA

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

## OTROS CURSOS

▲ Matrícula DEL 12 AL 30 DE JUNIO Y DEL 1 AL 17 DE AGOSTO (julio cerrado por vacaciones) para cursos de verano.

▲ Matrícula SEGUNDA QUINCENA DE SEPTIEMBRE para: Talleres de Iniciación a las Técnicas Teatrales para jóvenes y adultos (castellano y euskera). Talleres de juego dramático para niños de 4 a 12 años (castellano y euskera).

▲ Cursos de impostación de la voz para profesionales.

▲ Cursos de dramatización para educadores.

## ACTIVIDADES

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

▲ Revista Teatro/Antzerki.

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

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

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

▲ Continuación de las representaciones del programa "Las maravillas del teatro" en colaboración con el Ayuntamiento de Pamplona y el Teatro Gayarre.

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

## PROGRAMACIÓN DE SALA

INTEGRADA EN LA COORDINADORA DE SALAS ALTERNATIVAS

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

▲ Antzerki Aroa, programación en euskera (en convenio con el Ayuntamiento de Pamplona).

▲ Programación de espectáculos de aquellas compañías que lo solicitan.

▲ Producciones propias.

▲ Otras actividades y programaciones.

▲ Programación "Golfos".

## OTROS SERVICIOS

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

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

▲ Hemeroteca.

▲ Videoteca.

▲ Archivo de carteles y programas.

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