

TEATRO ANTZERKI

SUMARIO

- Presentación
- Taller Fin de carrera
- Ciclo ENCUENTROS
- En recuerdo de
Jaume Melendres
- Actividad académica
- Cursos de verano
- Entrevista a Bertha Bermúdez
- Memoria de actividades
- Curso próximo



DONDE EL VIENTO HACE BUÑUELOS MONTAJE DEL TALLER FIN DE ESTUDIOS



3 PRESENTACIÓN AURKEZPENA



4 TALLER FIN DE CARRERA Donde el viento hace Buñuelos Dirigida por Aristides Vargas y Charo Francés



8 CICLO DE CONFERENCIAS Encuentros dentro del festival "Teatro Gayarre, otras miradas, otras escenas"



10 EN RECUERDO DE JAUME MELENDRES A Jaume, con quien no dejo de encontrarme Elogio de la crisis El paradoxothropos o la mirada relativa El anillo de compromiso



24 CURSOS DE VERANO UDAKO IKASTAROAK



27 ENTREVISTA A BERTHA BERMÚDEZ Bailarina y directora del curso DRAMATURGIAS DEL CUERPO



30 MEMORIA DE ACTIVIDADES JARDUEREN MEMORIA



34 CURSO PRÓXIMO. 2010-2011 HELDU DEN IKASTURTEA. 2010-2011

TA TEATRO ANTZERKI

REVISTA DE LA ESCUELA NAVARRA DE TEATRO
NAFARROAKO ANTZERKI ESKOLAREN ALDIZKARIA
NÚMERO 34 ZENBAKIA
JUNIO 2010 EKAINA

FOTO PORTADA:

Imagen de la obra *Donde el viento hace buñuelos*, montaje del Taller Fin de estudios 2010

CONSEJO DE REDACCIÓN:

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

Entidad en convenio con el Departamento de Cultura y Turismo y el Departamento de Educación

COORDINACIÓN Y DISEÑO:

HEDA Comunicación. Tel: 948 13 67 66

IMPRESIÓN:

ONA I. Gráfica

DEPÓSITO LEGAL:

NA/620/1995

I.S.S.N.:

1137-828 X

TIRADA:

3.000 ejemplares

DIFUSIÓN GRATUITA
DOAKO ZABALPENA

Escuela Navarra de Teatro Nafarroako Antzerki Eskola

C/ San Agustín, 5. Pamplona / Iruñea
Tel. 948 22 92 39

www.laescueladeteatro.com

Entidad en convenio con los
Departamentos de Educación y
Cultura y Turismo del Gobierno de Navarra



Gobierno de Navarra
Departamento de Educación



Gobierno de Navarra
Departamento de Cultura y Turismo
Institución Príncipe de Viana

✕ un proyecto ✕ ✕ ✕
elegido por
clientes de **can**

EDITORIAL

UNA ESCUELA ES UN LUGAR donde se transmiten conocimientos. La nuestra es una escuela de teatro, un eslabón de esa cadena de transmisión humana que es el teatro. En este número de nuestra revista queremos honrar a algunos de los

verdaderos maestros de este oficio que han compartido sus conocimientos y sus vidas con nosotros, y nos han legado su experiencia artística y humana. Jaume Melendres, Charo Francés, Arístides Vargas y Bertha Bermúdez y sus ricas trayectorias se

mezclan con nuestros alumnos que comienzan una nueva andadura. Unos que vienen, Jaume que se va...

SHOW MUST GO ON!



EDITORIALA

ESKOLA JAKINTZA transmititzen deneko tokia da. Gurea antzerki eskola da, antzerkia den giza transmisioaren kate horren maila bat. Gure aldizkariko zenbaki honetan, gurekin beren jakintzak eta bizitza konpartitu dituzten eta beren arte eta giza esperientzia utzi diguten

lanbide honetako benetako maisu-maistrak ohoratu nahi ditugu. Jaume Melendres, Charo Francés, Arístides Vargas eta Bertha Bermúdez eta haien jardunbide aberatsak ibilbide berri bati ekiten dioten gure ikasleekin nahasten dira. Batzuk badatoz, Jaume badoa...

SHOW MUST GO ON!

Anúnciate en Teatro-Antzerki el próximo otoño

La revista Teatro-Antzerki incorpora publicidad en todos los números que edita en otoño, en los que se informa de la programación de FESTA: FESTIVAL DE TEATRO ACTUAL.

6.000 EJEMPLARES DISTRIBUIDOS EN DECENAS DE PUNTOS

Información en la Escuela Navarra de Teatro:



948 229239



TA

MONTAJE DEL TALLER FIN DE ESTUDIOS

DONDE EL VIENTO HACE BUÑUELOS





ARÍSTIDES VARGAS

“Los afectos son lo único que puede poner en orden el caos que es la vida”

Arístides Vargas y Charo Francés han vuelto a ponerse al frente del montaje teatral del último curso de la Escuela Navarra de Teatro. Tras su experiencia en 2007, los dos componentes del grupo Malayerba han dirigido “Donde el viento hace buñuelos”. Arístides Vargas nos cuenta detalles de la obra y del trabajo que ha realizado con las alumnas y alumnos de la ENT/NAE.

¿A qué hace referencia el título de la obra, *Donde el viento hace buñuelos*?

En algunos lugares en los que la hemos representado han intentado encontrar un sentido al título relacionándolo con algunos dichos en América Latina como “donde el diablo perdió el poncho” o “donde el viento pega en la puerta” para referirse a un sitio muy lejano pero, en realidad, el título tiene que ver con Buñuel: uno de los personajes, cuando era adolescente, veía películas de Buñuel en su colegio de monjas, donde era severamente cuestionado por las monjas.

¿Es una obra que se desarrolla en la línea de otros montajes de su grupo, Malayerba?

La obra la escribí hace tiempo y se centra en un tema que está muy presente en el teatro, que es la amistad. Las protagonistas son dos mujeres que en el momento de la muerte de una de ellas, recuerdan momentos de vida juntas y también momentos de vivencias individuales.

Estos momentos aparecen totalmente desordenados: no tienen un orden preciso. La memoria aparece caotizada. Yo he tomado esa especie de caos que supone el ejercicio de la memoria, donde la vida aparece desordenada y con una hipótesis sobre qué es lo que ordena todo, el desorden de la propia vida. La idea es que los afectos son lo único que puede poner en orden el caos que es la vida. El universo afectivo



es lo único que puede dar cierta organización a lo vivido... y dar un sentido a lo vivido. La vida se conforma y se compone de momentos que aparentemente no tienen que ver uno con otro. Esas experiencias no tienen posibilidad de compararse salvo por ese elemento que es la búsqueda incesante de los afectos.

Tal como está estructurada, como un caos, ¿os permite jugar con el montaje y los actores, como ocurrió con vuestra experiencia en *La edad de la ciruela*, también en la ENT en el año 2007?

Esta obra forma parte de lo que denominamos "la trilogía del exilio", conformada por *Flores arrancadas a la niebla*, la segunda que es *Nuestra señora de las nubes* y la tercera que es ésta, *Donde el viento hace buñuelos*. En las tres obras, las protagonistas son dos mujeres que se desdoblaron en varias mujeres. *Flores arrancadas a la niebla* cuenta con una estructura como muy organizada. Ya en *Nuestra señora de las nubes* se percibe cierto desorden, mientras que en esta tercera el caos es ya absoluto: el espectador tiene que hacer un ejercicio para ir organizando las escenas porque hay una atemporalidad y una pérdida de territorialidad; no hay un territorio referencial.



Esta pérdida de temporalidad y de territorialidad, ¿está relacionada con vuestro exilio?

Exactamente. En esta obra, la situación es mucho más radical que en las anteriores porque no hay ningún tipo de explicación, lo que nos permite un juego escénico bastante intenso. El espectador tiene que organizar, de alguna forma, lo que está viendo, lo que va intuyendo como historia, como fábula. Es una obra que se desarrolla como el fluir del pensamiento.

Sin embargo, imaginamos que el espectador entenderá, poco a poco, lo que está ocurriendo.

El espectador muy pronto empieza a organizarla y es muy bonito lo que sucede. Hay una serie de pistas que va captando, ya que, lo que hemos descubierto en las distintas representaciones que hemos hecho durante estos años de *Donde el viento hace buñuelos* es que los espectadores son transportadores de fórmulas narrativas y que lo que en alguna época era casi imposible lanzar como propuesta, actualmente, el espectador contemporáneo tiene una serie de facultades que le hacen desentrañar las fragmentaciones de un montaje como éste.

¿Algo que viene de la cantidad de obras vistas o historias leídas por las mujeres y los hombres contemporáneos?

Es cierto. El espectador actual se documenta con una visión muy fragmentada, algo que no ocurría hace un cuarto de siglo. Hace treinta años era imposible y lo que ocurre ahora es importantísimo porque el espectador hace un gran ejercicio narrativo, es como si él fuera escribiendo la obra. Es muy interesante ver cómo el espectador escribe, de algún modo, la obra que él necesita.

¿Dónde el viento hace buñuelos os permite adaptaros al grupo de jóvenes actores con el que habéis estado trabajando en Pamplona?

El texto es portador de una forma narrativa. Lo importante es comprender que, dentro de esta lógica, es posible narrar. El actor, debido a la cantidad de obras lineales que ha acumulado, siempre se enfrenta en esta obra con una especie de caos y debe, por ello, enfrentarse a ella a partir de sus propios caos, de sus vivencias vividas de manera muy diversa. Para el actor es un gran ejercicio.

¿Cuál ha sido la metodología que habéis utilizado, qué partes ha tenido vuestro proceso de creación en la ENT?

Primero tratamos de establecer una comunicación del actor a partir de determinadas vivencias. Les preguntaba, por ejemplo, qué tenía que ver un día de su infancia en que tuviesen mucho miedo con un día de su adolescencia en el que fueron crueles y con un día de su juventud cuando se sintieron frustrados; qué tienen que ver tres momentos de una vida tan diferenciados. Nos enfrentamos al hecho de que nuestra vida no es lineal, sino que tiene momentos relacionados muy alejados entre sí pero todos están en un continente y ese continente eres tú, eso que llamamos vida.

En un segundo momento, pasamos a la estructuración en el espacio. La obra se asemeja a un sueño, donde tú pasas de una situación a otra sin ninguna justificación, como si la racionalidad no gobernara esa situación ni esas imágenes que aparecen en el sueño. Debemos trasladar al escenario esa desorganización y comprender que lo que estamos viendo es lo suficientemente impactante como para no sustraerte de ello.

Y luego hay un tercer momento, que está relacionado específicamente con el trabajo actoral, con la creación del personaje en su totalidad. Trabajamos en lo que denominamos "boceto de puesta en escena", donde elaboramos uno o varios bocetos que nos permitan ir hacia el definitivo; igual que cuando se trabaja con un cuadro: a partir del boceto terminamos de crear la pintura.

La escenografía, ¿será también muy desnuda como en otros montajes?

Sí, pero además estamos trabajando mucho con el papel, con objetos que tienen la fragilidad del papel. La estética de la obra está basada en el papel porque es un material noble, que ha resistido al tiempo y a un montón de cambios, a las imágenes de pantalla, a mil avances. El papel tiene algo de nobleza, de transmisión de conocimiento, algo que lo hace muy rico y muy intenso.

¿Cómo evaluarías el trabajo de las cuatro actrices y el actor que representarán la obra en la Escuela Navarra de Teatro?

Han trabajado muy bien. Estaban un poco perplejos ante la estructura y actuar con historias tan descoyuntadas pero estoy muy contento de cómo está saliendo. La obra exige un ejercicio intelectual importante. Hay muchas preguntas que pueden ser respondidas en el campo de la racionalidad pero yo siempre digo que las preguntas en el teatro no es importante que se respondan en el teatro: no tenemos por qué seguir la lógica de lo real y, muchas veces, la única forma de dar respuestas es a través de metáforas artísticas.

¿Les ves con capacidad de ser actrices y actores creativos?

Sí, son muy creativos y dominan varias técnicas, algo que nos ha venido muy bien, por ejemplo el canto. Y les he visto muy motivados.

¿Algo habrá tenido que ver Charo Francés en esa motivación?

Mi función en la dirección está en trabajar sobre la puesta en escena y Charo trabaja sobre lo específicamente actoral. Yo no me detengo en el trabajo actoral porque lo hace Charo y lo hace muy bien. Ves cómo, día a día, su trabajo con los actores hace que el resultado sea mejor. Allí donde los actores tienen problemas con los personajes, para encontrarse, ella les motiva y les ayuda, lo hace de un modo muy cercano a ellos y muy profesional. Charo tiene un gran prestigio y es una de las grandes actrices de Latinoamérica.

Del ayer al futuro de la creación colectiva**"Teatro es aquello que te provoca una intensa emoción"**

Aristides Vargas y Charo Francés son miembros fundadores de Malayerba, uno de los grupos más prestigiosos del teatro latinoamericano. Malayerba es uno de los grandes grupos asociados a la creación colectiva. ¿Qué queda de aquel espíritu de las creaciones colectivas?

¿Cómo ha evolucionado este tipo de teatro?

Hay que decir que no existe una única manera de hacer creación colectiva. Existen varias maneras y, cada grupo hace un ejercicio de creación colectiva en la que traslada el proceso de hacer una obra hacia los actores, el vestuarista, hacia los músicos... cuando descentra y da la posibilidad de que existan varias opciones de creación en cada área o en cada lenguaje que participa en la creación del montaje.

No creo que la creación colectiva sea una estética; creo que es un modo de construir obras de teatro, un modo que cuestiona fundamentalmente el proceso de creación, no tanto el resultado. Porque puedes llegar a resultados también buenos de un modo tradicional de compañía o de empresa teatral. A lo que fundamentalmente apunta la creación colectiva es a conseguir procesos con la participación desde varias partes. Si bien la creación colectiva no te garantiza un resultado, sí te garantiza un proceso humano, ético y emocional muy consustanciado con tus propias vivencias como actor, como actriz, como músico, como vestuarista...

¿Qué le diferencia de otro tipo de teatro?

La diferencia estriba en la calidad humana con la que se produce. Yo pienso que en la contemporaneidad estamos muy acostumbrados a depender mucho de los resultados y de la calidad de los resultados. Aquí yo creo que la importancia no está tanto en la calidad de los resultados sino del proceso del trabajo, en los modos de trabajar y de hacer teatro. En otro tipo de teatro se depende mucho de los resultados, están inmersos en procesos altamente tecnificados, en el que todo está perfectamente cerrado antes de iniciar el proceso. La creación colectiva está relacionada también con la ética del quehacer teatral.

Ahora que ya no se habla tanto de la crisis del teatro, ¿cómo ves el panorama teatral, su presente y su futuro?

Yo pienso que el teatro es una fiesta muy antigua, que ha sufrido todo tipo de embates, que siempre ha conectado con la gente. El teatro, para mí, no necesita una relación masiva que requieren otras artes, una relación con la muchedumbre porque eso está relacionado con el dinero y con el negocio. El teatro se ha mantenido en un lugar desintegrado, no integrado en la dinámica de los medios productivos e

industriales, convencionales, aunque sí que existen gobiernos o Estados que aspiran a que el artista de teatro pase a ser un burócrata, que puede ser pagado y claro que ha habido creadores que han caído en esta trampa.

¿Sabrá entonces mantenerse independiente?

Creo que el teatro mantendrá su independencia en la medida en que logre hacer comprender que es un arte que sólo puede ser vivido en ese espacio al que llamamos teatro y que, al no tener un nombre que pueda contener todo lo que significa esa experiencia, lo llamamos con el nombre del edificio: teatro. Y debemos saber que en ese lugar suceden cosas que no ocurren en ningún otro sitio. Éste es el momento de los pequeños teatros, no de los grandes teatros; es un momento de volver a lo que a finales del XIX y principios del XX llamaban "la cultura teatral", con un público que se va formando para ver este tipo de teatros. Es un espacio que está totalmente minado continuamente por la televisión, los medios, el exceso de imágenes o el exceso de teatralidad de la política, la pregunta es cómo volvemos a nosotros mismos sin caer en los contorsionismos histriónicos de nuestros políticos, de nuestra sociedad, donde este arte se vuelva más real, más natural y posibilite un encuentro entre seres humanos que necesitan contarse una historia para poder vivir en la realidad.

¿Piensas que será un arte que sabrá mantenerse fiel a sí mismo?

Siento que éste es un momento muy especial. Ya no se habla tanto de la crisis porque el discurso de la crisis no fue un discurso artístico sino sociológico. El teatro, además, es un arte económico, al que le hace falta muy poco para conseguir crear cierta naturaleza de creación. El espectáculo somos nosotros, los seres humanos.

Creo que la belleza del teatro consiste precisamente en que no sabemos muy bien qué es: un espectáculo de danza puede ser teatro, unos títeres en el campo puede ser teatro... Yo siempre digo que teatro es aquello que te provoca una intensa emoción, algo que igual no puedes expresar pero que sabes que te ha tocado algo y que no vas a estar tranquilo porque te ha conmovido; es decir, te ha movido a hacer algo en tu vida.

**DONDE EL VIENTO HACE BUÑUELOS****Intérpretes / Antzezleak**

XABIER FLAMARIQUE, MAITANE GOÑI, JOLI PASCUALENA, MARIAN RUIZ, PAULA SÁENZ DE VALLUERCA

Vestuario / Jantziak

DESASTRAS

Iluminación / Argiak

LUZ Y FER

Escenografía / Eszenografia

A TORNAPIÓN

Diseño gráfico / Diseinu grafikoa

EZTABAIDA

Autor / Egilea

ARÍSTIDES VARGAS

Dirección / Zuzendaritza

CHARO FRANCÉS, ARÍSTIDES VARGAS

Producción / Antzerkigintza

ENT / NAE

Donde el viento hace buñuelos se representará los días 28, 29 y 30 de mayo, 4, 5 y 6 de junio en la sala de la ENT a las 20:00 horas. La obra se presentará también en la Escuela Municipal de Madrid el martes 1 de junio.

Los alumnos de 3º de la Escuela Municipal de Madrid representarán, en la sala de la ENT, *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle Inclán, el jueves día 10 de junio.

TA

JUNIO 2010 EKAINA **TEATRO ANTZERKI 8**

CICLO DE CONFERENCIAS

ENCUENTROS

Entre el 4 y el 28 de mayo, la Escuela Navarra de Teatro acogió el ciclo de ENCUENTROS dentro del “Festival Teatro Gayarre, otras miradas, otras escenas”. Los protagonistas de los ENCUENTROS fueron Gabriela Carrizo, Carlos Portaluppi y Mara Bestelli, Arístides Vargas y Charo Francés, y Pepa Gamboa.





4 DE MAYO IMÁGENES Y NARRACIONES EN ESCENA Gabriela Carrizo

Gabriela Carrizo, directora, coreógrafa y bailarina argentina de la compañía belga Peeping Tom, abrió los ENCUENTROS con la charla titulada "Imágenes y narraciones en escena". Gabriela Carrizo nació en la ciudad argentina de Córdoba en 1969, y desde pequeña, estudió danza contemporánea. Allí mismo creó sus primeras coreografías y, entre ellas, la titulada *Suite de la muchacha de las largas piernas*. Desde entonces, su artista de referencia fue la alemana Pina Baush. Cuando vino a Europa en 1989, terminó instalándose en Bélgica donde se integró en los Ballets C de la B, la compañía de Alan Platel cuya sede está en Bruselas. Diez años más tarde, Gabriela Carrizo, Franck Chartier y otros colegas fundaron Peeping Tom, grupo de danza teatro de creación colectiva que triunfa en Europa con espectáculos como *El jardín* y *El salón*.

7 DE MAYO LA CREACIÓN ACTORAL Carlos Portaluppi y Mara Bestelli

El segundo ENCUESTRO en la ENT lo protagonizaron Carlos Portaluppi y Mara Bestelli, actores argentinos de la compañía de Daniel Veronese, quienes ofrecieron en la mañana del 7 de mayo la charla titulada "La creación actuaral". En su carrera como actor, Carlos Portaluppi ha sido galardonado con un premio de la Asociación de Cronistas del Espectáculo al mejor actor de reparto por *La señorita de Tacna*, además de haber sido nominado en estos mismos premios por *Nunca estuviste tan adorable* y por *El homosexual o la dificultad para expresarse*. También ha sido candidato al Premio María Guerrero 2007 por la obra *Antes muerto*. La actriz Mara Bestelli acumula una larga trayectoria en el mundo de la interpretación, con obras de teatro como *Espía a una mujer que se mata*, *Alicia Muñeca* o *Casa de Muñecas*. Ha participado en varias producciones cinematográficas y en series de televisión.

17 DE MAYO UNA EXPERIENCIA DE TEATRO LATINOAMERICANO ACTUAL Aristides Vargas y Charo Francés

El tercer ENCUESTRO estuvo a cargo de los directores y actores de la Compañía Malayerba, de Ecuador, Aristides Vargas y Charo Francés. Aristides y Charo hablaron en la charla de la tarde del 17 de mayo sobre "Una experiencia de teatro latinoamericano actual".

Aristides Vargas nace en Córdoba (Argentina) y vive desde muy niño en Mendoza. Trabaja en algunos grupos locales y estudia teatro en la Universidad de Cuyo. En 1975 tiene que exiliarse debido al golpe militar de Argentina y, tras un breve periplo por Sudamérica, se instala en Quito en 1978. Participa como actor en distintas obras de teatro universal y ha dirigido importantes grupos y compañías como La Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica, el grupo Justo Rufino Garay, de Nicaragua, el grupo Taller Sótano de México o la compañía Ire de Puerto Rico. Además, es fundador de uno de los grupos más prestigiosos de Latinoamérica, el grupo Malayerba, que dirige en la actualidad. Es autor de obras como *Jardín de Pulpos*, *Pluma*, *La edad de la ciruela*, *Donde el viento hace buñuelos*, *Nuestra señora de las nubes* o *El deseo más canalla*.

La actriz y directora Charo Francés es discípula de William Layton y trabajó con José Carlos Plaza, en el TEI. Ha dado cátedra de Interpretación en la Escuela de Drama de Puerto Rico, en la Escuela Navarra de Teatro, en la EITLAC, escuela itinerante de la UNESCO y en la Universidad de Pasadena de Estados Unidos. Ha trabajado como actriz en obras como *Terror y Miseria del Tercer Reich*, de Bertolt Brecht, *Lucas de bohemia*, de Valle Inclán, *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca, *Nuestra Señora de las Nubes*, de Aristides Vargas, entre otras. Ha realizado dirección de actores en compañías como Malayerba, Kukubiltxo, la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica; el Taller del Sótano, en México; o la Corporación Colombiana de Teatro.



28 DE MAYO LA INTEGRACIÓN Y EL PROCESO CREATIVO Pepa Gamboa

Los ENCUESTROS se cerraron el viernes 28 de mayo con la intervención de la directora del montaje *La casa de Bernarda Alba* de la compañía TNT-EI Vacie, Pepa Gamboa, que disertó sobre "La integración y el proceso creativo".



Pepa Gamboa (Arahal, 1963) es conocida en el mundo del espectáculo andaluz por poseer una fórmula innovadora para llevar a escena el flamenco pero también ha dirigido obras de teatro como *El príncipe tirano*, de Juan de la Cueva, una pieza sobre el

abuso del poder que ella aborda como un trabajo de experimentación. Desde los años ochenta, Gamboa trabaja en Sevilla, donde dirige espectáculos ligados al mundo flamenco, al que incorpora elementos teatrales con resultados muy innovadores. Ha trabajado con Israel Galván, Javier Barón e Isabel Bayón, entre otros y también ha montado obras de Antonio Onetti y Beckett.

TA

EN RECUERDO DE JAUME MELENDRES

A Jaume, con quien no dejo de encontrarme

Jaume Melendres nos dejó de repente. Nunca le gustaron las transiciones. Jaume fue un hombre valiente y lúcido, un intelectual comprometido en profundidad con su tiempo, con el teatro, con aquéllos a quienes quería y sobre todo, consigo mismo.

1 2 3 4

JAUME ERA UN HOMBRE AMOROSO Y SENSIBLE. Amaba tanto el teatro que no podía dejar de denunciar abiertamente lo que no se debía callar y sufrió la censura desde muy distintos ámbitos: el político, el teatral, el de la prensa, que en muchas ocasiones pusieron graves obstáculos a su carrera como director teatral. Decía en broma que le gustaba ir de peligroso. Quizá lo resultaba para alguien por su integridad, su atrevimiento y su sentido del riesgo.

Jaume era libre. Y rebelde. Y era en sus clases donde sus capacidades se concentraban para sembrar. Siempre curioso y divertido con la fuerza, la capacidad crítica, las ganas y la desfachatez de sus alumnos. Fue un maestro generoso, provocador, convencido de la necesidad de la transmisión, con su eterno sentido del humor, con su eterno sentido del amor.

Era en la enseñanza donde sus ojos brillaban, su sonrisa enigmática se tornaba a veces carcajada, donde se abría a veces de repente, como se abren los tímidos, del todo, sin tapujos. Creo que era ahí donde trabajaba verdaderamente con lo que él mantenía siempre joven: algunas de sus esperanzas y algunos de sus deseos. En clase o en sus montajes teatrales trabajaba con libertad, sin amenazas, siempre dando y descubriendo nuevos sentidos, ayudando a superar los prejuicios para crear personajes libres, buscando siempre el más difícil todavía, explorando los límites, estimulando el encuentro con lo que no se sabe pero se quiere conocer. Quizá entre las ganas de los que comenzábamos él se sentía libre y revitalizado.

También fue un excelente teórico que tenía claro que la teoría depende de la práctica: "las brújulas las inventaron los hijos de los naufragos", decía. Siempre intentando desmontar y evidenciar el secretismo y el manejo del poder de los directores, de los profesores, de los sistemas.

Como director era cómplice del actor comprometiéndose los dos en la misma búsqueda, desvelando las prohibiciones y prejuicios que imponemos a los personajes para buscar los límites de la imaginación e intentar ensancharlos. Nunca imponía sus fantasmas, le gustaba juntar y mezclar los fantasmas de todos para engendrar otros. "Dirigir no es mandar" decía.

Y sobre todo, tenía claro que todos los oficios teatrales formaban parte del mismo trabajo.

¿Cómo no acompañar hoy a Jaume Melendres en esta publicación, si él nos acompaña desde que lo conocimos? Estas tres ponencias son una pequeña muestra del legado teatral, artístico y humano que Jaume nos dejó en su paso por nuestra Escuela. Para los que tuvimos la inmensa suerte de cruzarnos en su camino y de aprender junto a él, la huella es honda, está presente en nuestro quehacer teatral, en nuestras clases en las que nos sigue alentando, sigue apareciendo en las encrucijadas, nos deja pistas retándonos con su mirada de medio lado y su media sonrisa.

Gracias Jaume, por seguir alumbrando nuestros caminos.

Emi Ekai



Teatro-Antzerki número 2. Marzo de 1995**A propósito del Día Mundial del Teatro**

La revista de la Escuela Navarra de Teatro, en su segundo número, se sumó a la celebración del Día Mundial del Teatro con un dossier en el que se recogió la ponencia que Jaime Melendres había leído en el Seminario "El Teatro de la crisis", celebrado en la Escuela en 1994. Recogemos a continuación sus palabras, sorprendentemente actuales 16 años después.

Elogio de la crisis

Quiero, ante todo, felicitar a la persona que ha tenido la feliz idea de invertir la frase tópica –la crisis del teatro– y dedicar esta sesión al teatro de la crisis, abandonando aquel espantoso lugar común que aparece (y seguirá apareciendo) como una inevitable pesadilla en todos los debates sobre el arte dramático. Pero debo añadir en seguida que el nuevo enunciado tiene un pequeño inconveniente: acentuar una de las ambigüedades del antiguo.

ME REFIERO, POR SUPUESTO, A LA PALABRA TEATRO, que tan a menudo usamos, llevados por nuestra sospechosa inclinación hacia los términos colectivos: nos gustan porque tienen efectos tranquilizadores, porque esconden las diferencias y, como la famosa cama de Procasto, nos igualan a todos. Es lo mismo que ocurre cuando hablamos –¡y lo hacemos tan a menudo!– de los hombres de teatro, expresión todavía más engañosa porque contiene no uno sino dos colectivos. Pronunciamos constantemente frases que empiezan por "nosotros, los hombres de teatro...", y nos sentimos orgullosos de estar todos en el mismo saco (con las mujeres de teatro, naturalmente), sin darnos cuenta de que así contribuimos a nuestra confusión y a la de los demás porque la mayor parte de las veces no tenemos absolutamente nada en común. A mí, sinceramente, me molesta mucho que me consideren un hombre de teatro si también merece esa consideración Alfonso Paso, por poner un ejemplo que no ofenda a ningún colega vivo.

Pero cuando hablamos de la crisis del teatro español, por ejemplo, es bastante evidente que utilizamos la palabra como sinónimo de negocio teatral, lo cual a fin de cuentas tiene un sentido, aunque no esté del todo claro qué entendemos exactamente por "teatro español": ¿es el teatro comercial de Madrid? ¿el teatro navarro? ¿el teatro catalán? Y cuando hablamos de éste, ¿nos referimos a espectáculos como los de la Fura dels Baus o a los montajes convencionales de las obras de Guimera? ¿Estamos aludiendo al teatro público o al teatro privado?

En realidad, deberíamos dejar de hablar –de una vez por todas– de Teatro y empezar a hablar, por fin, de teatros, no en la acepción de locales de representación sino en la de prácticas teatrales, sobre todo en un debate como el que hoy nos reúne aquí. Porque, si algún efecto ha de tener la crisis económica y social que padecemos, éste será –sin duda– la diversificación de las prácticas teatrales, una diversificación todavía mayor a la actual. O habrá teatros de la crisis, o no habrá Teatro. Esta es, en cualquier caso, la tesis de esta ponencia.

En otras palabras, creo firmemente que las crisis sociales son buenas para el teatro. Y no lo digo como una boutade, o como provocación.

Desde luego, como ciudadano, preferiría que no hubiese crisis, porque sé que esto significa que los ricos de las épocas opulentas se vuelven todavía más ricos y los pobres todavía más pobres (la prueba de ello es que las crisis nunca las provocan los pobres); porque sé que crisis significa dolor y angustia para millones de personas, lágrimas y sangre, y un horroroso overbooking carcelario. Pero confieso que como "hombre de teatro" (entre comillas) recibo la crisis con los brazos abiertos. Sé muy bien que estoy en contradicción manifiesta, que al decir esto me coloco en una situación de esquizofrenia, pero así es, y de nada sirve ocultarlo. Es una más de las contradicciones que comporta la práctica artística: nos guste o no, los artistas a menudo rebanamos nuestro pan en el dolor de los demás y casi nun-



ca en la alegría ajena. ¿Acaso Homero no escribió su Odisea sobre la dolorosa espera de Penélope? ¿Acaso Tomas Mann no escribió su extraordinaria Montaña Mágica cruzando los discursos de los condenados a muerte por tuberculosis? ¿Acaso Velázquez no pasó a la posteridad pintando a un hombre clavado en una cruz?

RAZONES PARA EL OPTIMISMO

Pero dejemos esto, y vayamos a las razones por las que considero positiva para los teatros la crisis económica.

En primer lugar, porque tengo la firme convicción de que no afectará de modo significativo al mercado teatral. es decir, a la demanda, a la afluencia de público.

Por una parte, el público teatral (hablo sobre todo de Cataluña) pertenece al sector social que se verá menos afectado por la crisis económica, al menos en términos relativos: lo constituyen, en su inmensa mayoría, enseñantes, funcionarios de la administración o de la banca, profesionales independientes y estudiantes, hijos —a su vez— de los anteriores. Personas que no se verán abocadas al paro, aunque sus salarios se vean congelados.

Pero por otra parte —y hasta hoy, al menos—, y en contra de lo que suele creerse, el precio de la butaca teatral no es el factor que explica la mayor o menor afluencia del público al teatro, a los teatros. Me he tomado la molestia de establecer —para Barcelona— la curva de la demanda teatral y el resultado de mi investigación es que cuanto mayor es el precio de la butaca, mayor es la demanda, en contra de lo que suele ocurrir para la mayor parte de los productos.

El mercado teatral se comporta como el mercado del oro, o como el mercado bursátil, y no como el de los coches o el de los detergentes: un aumento del precio de la butaca comporta un aumento de la demanda teatral. Ello no significa —por supuesto— una relación mecánica entre precio y audiencia; no quiere decir que bastaría con aumentar el precio de las butacas para que la gente se agolpase en las taquillas. Significa únicamente que el ciudadano intere-

sado por el teatro acude a los teatros por razones que no son monetarias: está dispuesto a pagar lo que se le pide si cree que sus expectativas se verán satisfechas: Y lo que se le pide oscila —en Barcelona— enormemente, llegando a multiplicarse por más de cuatro: va de las 557 pesetas que costó en promedio ver “Premoderns” en la Cuina, a las 2.660 de “Medea” en el Teatre Grec, sin que tan increíble abara-

COMO CIUDADANO, PREFERIRÍA QUE NO HUBIESE CRISIS, PORQUE SÉ QUE ESTO SIGNIFICA QUE LOS RICOS DE LAS ÉPOCAS OPULENTAS SE VUELVEN TODAVÍA MÁS RICOS Y LOS POBRES TODAVÍA MÁS POBRES (LA PRUEBA DE ELLO ES QUE LAS CRISIS NUNCA LAS PROVOCAN LOS POBRES); PORQUE SÉ QUE CRISIS SIGNIFICA DOLOR Y ANGUSTIA PARA MILLONES DE PERSONAS

tamiento de la butaca en La Cuina se traduzca en una mayor afluencia. Así, en la temporada 1991-92, por poner otro ejemplo, la sala Adria Gual sólo consiguió reunir a 100 espectadores de pago en 11 funciones, a 878 ptas la localidad, mientras que el musical "Memory", en el Tívoli, congregó a 42.717 espectadores que pagaron una media de 2.013 ptas.

El resultado de todo ello es que no hay amor al teatro entre la ciudadanía, al teatro como actividad, sino únicamente amor a determinados productos teatrales. Y cuando hay amor, uno está dispuesto a pagar lo que sea. O, al menos, lo que le piden no le parece excesivo, por el momento.

Así pues, no creo que la crisis perjudique al teatro en términos de disminución de la demanda. Más aún, creo que lo va a beneficiar en términos artísticos, precisamente porque saneará su economía. Entre otras cosas, la brutal caída de las subvenciones obligará a los pequeños teatros privados a revisar al alza sus precios para ajustarlos a unos costes que hoy parecen haberse perdido totalmente de vista, que no son el criterio fundamental para establecer los precios y, en consecuencia, para mantener una política de producción y programación si no racional, al menos razonable.

Por supuesto, la penuria económica puede producir situaciones de abuso. Ya lo está haciendo, tal como ha ocurrido en la Fira del Teatre de Tárrega de este año, cuyos organizadores, para enjuagar el déficit de la edición anterior, sustituyeron el ya magro cachet a las compañías por el préstamo de una manta (no es broma) a cada uno de los actores y técnicos que pernoctaban en la ciudad. Pero aunque tales casos puedan darse, es a los artistas a quienes corresponde responder adecuadamente y reajustar su estrategia.

También deberán reajustarse (y creo que ya es hora) los programadores públicos y privados. La relativa opulencia vivida hasta hoy ha conducido a una situación que, por lo que se refiere a Barcelona, alcanza cotas de verdadero delirio. No me canso de repetir, oralmente o por escrito, un dato realmente asombroso, digno de una época obsesionada por los récords inútiles siempre y cuando aparezcan en el Guinness: en la mencionada temporada 1991-92, se estrenaron en Barcelona 168 espectáculos en los locales comerciales, es decir, uno cada dos días prácticamente, con un total de 2.579 funciones, lo cual arroja un promedio de 15 funciones por espectáculo. Pero esta media es poco representativa porque encubre cifras muy diversas: en realidad, sólo tres títulos pasaron de las cien representaciones y el 48% no superó las cinco representaciones.

A esta situación de despilfarro programador han contribuido especialmente los gestores públicos, más pendientes de mostrar una actividad trepidante que de llevar a cabo una verdadera política de acción teatral y, por tanto, cultural. Estrenar un espectáculo cada semana equivale a salir en los periódicos con esta misma frecuencia, lo cual, sin duda, es más rentable para algunas personas o instituciones

NO HAY AMOR AL TEATRO ENTRE LA CIUDADANÍA, AL TEATRO COMO ACTIVIDAD, SINO ÚNICAMENTE AMOR A DETERMINADOS PRODUCTOS TEATRALES. Y CUANDO HAY AMOR, UNO ESTÁ DISPUESTO A PAGAR LO QUE SEA

tado muy bien con el teatro en los últimos años. Han volcado en él unas cantidades de dinero que supera en mucho lo que podíamos imaginar quince años atrás. Pero lo han volcado muy mal. La Administración ha oscilado entre una actuación electoralista, destinada a ganar votos, y una actuación de carácter realmente cultural; entre la recuperación de un patrimonio arquitectónico gravemente abandonado, y la limosna bajo la forma de magras subvenciones que, en última instancia, no han resuelto ningún problema.

Más aún, en esta época opulenta, se han creado grandes complejos que ahora se llaman Centros Dramáticos, y no Teatros Nacionales, pero que todavía funcionan como éstos. Los técnicos de algunos de estos teatros pasan mensualmente enormes recibos de horas extras difícilmente justificables; los directores que trabajan para tales teatros no dudan en dar la orden de rehacer una escenografía o un vestuario si el que les sirven no les acaba de gustar, aunque lo hayan confeccionado en París. En algunos centros pagados con el dinero de todos, siguen funcionando —como en los viejos tiempos— las listas negras de actores, directores, autores y escenógrafos. La ausencia de un marco

LA ADMINISTRACIÓN HA OSCILADO ENTRE UNA ACTUACIÓN ELECTORALISTA, DESTINADA A GANAR VOTOS, Y UNA ACTUACIÓN DE CARÁCTER REALMENTE CULTURAL; ENTRE LA RECUPERACIÓN DE UN PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO GRAVEMENTE ABANDONADO, Y LA LIMOSNA BAJO LA FORMA DE MAGRAS SUBVENCIONES QUE, EN ÚLTIMA INSTANCIA, NO HAN RESUELTO NINGÚN PROBLEMA

legal ha permitido pequeñas o grandes corruptelas, ha contaminado profundamente la práctica teatral. Y no sólo en España, por supuesto. Nosotros no hemos hecho más que seguir un modelo generalizado en otros países europeos, y, a veces, con la complicidad de algún compatriota, las hemos exportado al resto del mundo. Difícilmente olvidaré el estreno de "Tirano Banderas" (una producción del Théâtre de l'Europe, que dirige Lluís Pasqual) en Caracas: sólo transportar a través del Atlántico la escenografía (actores y técnicos al margen) costó treinta millones de pesetas y al término de tan largo y oneroso viaje el dispositivo escénico fue instalado en un inmenso e inhóspito escenario, al fondo de una no menos inmensa sala de 3.000 butacas, más apta para multitudinarios congresos políticos o religiosos que para un acto teatral. El resultado artístico de la noche fue desastroso, por supuesto, y sólo sirvió para el lucimiento vestimentario de la élite intelectual y social caraqueña, la cual, después del evento, se agolpó alrededor de las copas y los canapés, mientras a pocos, muy pocos metros de distancia, el 70% de la población se consumía en unas condiciones de vida muy por debajo de lo que se considera "la miseria razonable". Una vez más, el teatro se convirtió en una cortesana de lujo. No culpo a nadie de este desafuero porque las responsabilidades individuales, en nuestro sistema social, quedan diluidas en aquello que se denomina "la estructura del sistema", porque todos los errores —hoy— son "operativos", simples accidentes de un cuerpo que, nos guste o no, goza de una mala salud de hierro.

que mantener un título en cartelera para que pueda beneficiarse de él el mayor número posible de ciudadanos.

En otras palabras, la crisis ha de favorecer una redefinición de lo que hoy entendemos por teatro público. ¿Cuáles son las funciones de la Administración en el terreno teatral? ¿Cuál es su campo de actuación?

Yo creo que la Administración —las diversas administraciones— se han por-

Desde luego, no pretendo convertir una anécdota en categoría, pero tampoco quiero olvidar que la suma de muchas anécdotas (y sería el cuento de nunca acabar si empezásemos a contar ahora todo lo que sabemos y todo lo que hemos cometido), no quiero olvidar que la suma de muchos singulares produce, no gramaticalmente pero sí socialmente, un plural. Nadie, individualmente, puede poner coito a estas “desviaciones”. Ninguno o ninguna de ustedes, si mañana tuviese responsabilidades (que ahora se llaman “competencias”) sobre los Centros Dramáticos del Estado o de una de sus Autonomías se atrevería a no pagar las horas extras a empleados que sólo empiezan a trabajar una vez concluida la jornada laboral, o negar a un director de escena el derecho que tiene, en nombre del arte, a confeccionar el vestuario en el sitio más caro, aunque no sea el mejor.

Espero que la crisis se encargue de hacer este trabajo limpio.

Y que, además, contribuya a redefinir las nociones de “teatro público” y “teatro privado” cuya significación hoy desconocemos.

En efecto, hoy, en España, la casi totalidad del teatro puede ser calificado de público. En grados diversos, naturalmente, que van desde la subvención parcial (siempre concedida tras una difícil y no incierta –sino cierta– lucha, en beneficio de los intereses bancarios), hasta la financiación total. Pero, paradójicamente, nadie puede afirmar que exista un teatro genuinamente público. Del mismo modo que entre las televisiones públicas y las privadas no se detectan diferencias significativas, actualmente casi nada distingue a la empresa teatral privada de la pública: ni su programación, ni su política promocional ni el tipo de público al que se dirige, ni su voluntad de crear un repertorio, ni –salvo contadas excepciones– la estabilidad laboral de sus profesionales.

En otras palabras, una parte del teatro privado se ha hecho público (es el caso de la compañía Josep M. Flotats en Cataluña, financiada por la Generalitat), mientras, a su vez, el teatro público se ha privatizado (tal como demuestra la trayectoria del Centre Dramatic de la Generalitat en esta misma comunidad autónoma), dando lugar a un espacio similar al de las marismas, donde las aguas dulces y salinas se entremezclan y confunden y están habitadas por seres que no saben muy bien si son carne o pescado.

ACLARAR CUESTIONES

Espero que la crisis ponga un cierto orden en este nudo de ambigüedades y contradicciones conceptuales y económicas y nos permita aclarar, por fin, dos cuestiones fundamentales:

1. Si el teatro público debe hacer lo mismo que el teatro privado pero sin temor a las pérdidas económicas. Es decir, a fondo perdido y compitiendo con él.
2. Si debe limitarse a suplir las lagunas culturales que suele generar el teatro privado, basado únicamente en la consecución del máximo beneficio, suponiendo que tenga muy claro (la Administración) cuáles son estas lagunas culturales.

Creo que la crisis económica tendrá positivos efectos higiénicos. Pero más allá de los aspectos económicos y políticos, y en la medida en que las crisis económicas suelen ser ideológicas al mismo tiempo, también espero que resulte beneficiosa desde el punto de vista de los contenidos, de la estética: que acabe con este predominio del teatro “light” y amable que ha invadido nuestros escenarios.

Pondré un ejemplo. En las pruebas de acceso a la especialidad de Dirección y Dramaturgia del Institut del Teatre de Barcelona, recientemente celebradas, pedimos a los candidatos que propusieran una situación dramática para ser desarrollada en el curso de una breve improvisación. El resultado fue que todas ellas, salvo una o dos excepciones, trataban exactamente de lo mismo: de las relaciones de la pareja.

Era más bien estremecedor ver como iban pasando ante nuestros ojos los futuros directores y las futuras directoras, los futuros dramaturgos y las futuras dramaturgas, y constatar que su horizonte vital y artístico estaba limitado por aquello que los ingleses llaman “privacy”, es decir, por la vida íntima, asimilada a vida doméstica. Fuera de este ámbito, parecía no ocurrir nada digno de contar teatralmente, pese a que estamos viviendo una época de cambios sin precedentes tanto por la celeridad con que se producen, como por la complejidad de sus causas y la magnitud de sus consecuencias.

No soy demasiado optimista acerca de los posibles efectos beneficiosos de la crisis en este terreno de los contenidos ideológicos y estéticos, porque su actual pobreza es, en mi opinión, el resultado de un cambio en la mentalidad y en la sensibilidad de la ciudadanía en general, víctima de un proceso de infantilización que procede sobre todo de la televisión, y que tal vez sea ya irreversible, o difícilmente recuperable.

fanfarronización que procede sobre todo de la televisión, y que tal vez sea ya irreversible, o difícilmente recuperable.

Algunos creadores, tal vez la mayoría, al igual que otros creadores de crisis pasadas, tratarán de ocultarla, enmascararla, y nos ofrecerán hermosos musicales vestidos de rosa o bonitos retratos costumbristas de los vecinos de nuestro barrio. Pero tal vez, en la medida que la tragedia humana se acerque a nosotros y deje de ser aprehendida como tele-tragedia (cerca y lejos a la vez; en casa, pero a distancia), en la medida en que no resulte tan fácil como ahora borrar sus imágenes (no olvidemos que al hacer zapping de imágenes también hacemos zapping de sentimientos, pasamos en un instante de compartir el horror de la mujer violada a compartir la euforia de los ganadores de concursos), en la medida –repito– en que ocurran fenómenos de este tipo, tal vez algunos creadores, aunque sea una minoría, descubrirán que no sólo existe la “crisis de los cuarenta” o la “inevitable crisis conyugal al cabo de siete años de matrimonio” y, sobre el papel o sobre las tablas, nos hablarán de la condición humana más allá de las fronteras de lo doméstico y familiar.

Porque a fin de cuentas, la palabra crisis –si no me equivoco– significa mutación.

Jaume Melendres (1994)

1 2 3 4

Seminario: Teorías dramáticas del siglo XX**Publicación del Seminario organizado en 1995**

Jaume Melendres fue uno de los autores de la publicación editada por la Escuela Navarra de Teatro en 1996 dedicada al seminario "Teorías dramáticas del siglo XX", un evento organizado por la Universidad Pública de Navarra y la ENT y que tuvo lugar entre el 27 de marzo y el 3 de abril de 1995.

El paradoxothropos o la mirada relativa

(UNA LEVE INTRODUCCIÓN A LA PRÁCTICA Y A LA TEORÍA BRECHTIANAS)

A principios de siglo, dos adolescentes de habla germana que habían suspendido su examen de francés decidieron impugnar el veredicto, no sin antes –naturalmente– apañar sus trabajos. Uno de ellos optó por borrar los errores, escribió en su lugar las respuestas correctas y fue a protestar. El otro se lo pensó un rato y señaló como faltas –con el lápiz rojo profesoral– muchas de sus respuestas correctas. ¿Cuál de los dos aprobó? El segundo, por supuesto, pese a que en su examen había más faltas que en el de su compañero. Era un muchacho nacido en 1898, llamado Bertolt Brecht que, unos años más tarde, por procedimientos similares, iba a renovar profundamente el teatro.

SE LE APODÓ EL HYDRATOPYRANTHROPOS, un adjetivo ("hombre de agua y fuego") que alude, sin duda, a su dimensión humana, tan contradictoria y controvertida. Era, al parecer, un tipo astuto y ambiguo, pero también un coagulante de energías; era un jefe de banda, pero también un organizador de juergas que podían durar hasta altas horas de la semana siguiente; era un hombre mujeriego e infiel –incluso– con sus amantes y colaboradoras: hoy se le acusa de haberse aprovechado profesionalmente de ellas, cosa que –por otra parte– BB nunca negó. ¹

Era un hombre, en fin, sensible al encanto de los coches y del dinero, lo cual no es necesariamente un defecto artístico puesto que, gracias a su preocupación por la economía familiar, creó uno de los personajes más extraordinarios de la histo-

ria del teatro –la muda Kattrin, de *Madre Coraje*– a fin de que su esposa, la actriz Helena Weigel, pudiese representarlo en cualquier idioma.

Pero si dejamos que los muertos entierren a los muertos y los eruditos a los creadores, si nos atenemos a la personalidad artística –la única que aquí nos importa–, tal vez hubiese sido más adecuado el apodo de *Paradoxothropos* porque es en torno a esta figura retórica –la paradoja– que Brecht edificó su obra: una obra poliédrica, no sólo dramática y escenificadora, sino también narrativa y, sobre todo, lírica; e incluso musical, puesto que en su juventud dedicó mañanas enteras a componer canciones que, por la tarde, lamentablemente y según su propia confesión, "no tenía a quien cantar". Era realmente, en este sentido, un artista de



su siglo, este siglo XX que, siguiendo los caminos del Romanticismo —el primerismo de la historia, el fundador de los movimientos globalizadores—, intentaba diluir las viejas fronteras entre las diversas artes y los diversos géneros para proclamar un nuevo territorio.

Para entender lo que Brecht significa en el teatro moderno, no queda otro remedio que echar una mirada hacia atrás. La larga marcha hacia el realismo (como modo de transcripción artística de lo real) iniciada en el siglo XVIII con Lessing, Diderot, Goldoni y compañía, había culminado a fines del XIX en la exacerbación realista denominada Naturalismo. Era ésta, como la de sus antecesores, una visión optimista del devenir de la humanidad, fundamentada en la idea que el progreso podía ser ilimitado gracias a los poderes de la razón y de la ciencia y a los del arte a ellas asociado. El Naturalismo de los Meninger, Zola y Antoine (por citar sólo algunos nombres clave) no propugnaba la reconstrucción rigurosa y verista de la realidad en el escenario por “capricho artístico”, sino porque —siguiendo a Darwin y a Mendel— concebía la aventura humana como un constante, y a menudo feroz, proceso de adaptación de los individuos a un medio hostil que ejercía sobre ellos una influencia determinante, aunque (aquí radica el optimismo filosófico) no absoluto o, por decirlo así, inapelable: podía ser conocido, presentado y representado y, en consecuencia, modificado. A ello debían contribuir la novela y el teatro progresistas, capaces de proporcionar “los documentos humanos para que pueda ser el dueño del medio y del hombre, de manera que se desarrollen los buenos elementos y se exterminen los malos”.²

La idea de los naturalistas era teatralmente seductora: sólo si mostramos escénicamente el medio físico y social en todas sus dimensiones y con la máxima pre-

cisión podremos comprender el comportamiento de los personajes. Fueron ellos quienes inventaron el “teatro laboratorio” (y no Grotowski, como suele creerse), al menos en el sentido literal del término. La única diferencia con los laboratorios de los químicos es que, en el escenario, las probetas son sustituidas por decorados, los cobayas por cuerpos reales de seres ficticios y los tubos de ensayo —lisa y llanamente— por ensayos. “El novelista —dirá Zola, pero sus palabras son aplicables a los dramaturgos— no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones”.

Esta era —grosso modo— la convicción dominante a fines del siglo XIX en el teatro europeo, desde París a Londres pasando por Berlín y por Moscú; e incluso en la lejana Nueva York, donde el director David Belasco era capaz de invertir miles de dólares (de 1905, cuando eran más caros todavía) en iluminar una puesta de sol reconocible como California, sin cuyas exactas luces la historia de amor de los protagonistas de *La chica del Oeste Dorado* no hubiese sido comprendida por ningún espectador.

Pero al mismo tiempo que tal convicción se imponía, empezaba a ser puesta en crisis. En 1896, dos años antes del nacimiento biológico de Brecht, salta la primera alarma, la alarma fundacional de las vanguardias: Lugne-Poé estrena en París el *Ubu rey* de Jarry y Fermín Gémier escupe su famoso **merdre** en la cara más visible del mundo teatral, es decir, en la de los naturalistas. Surgirá en seguida, justo cuando Brecht se asomaba al mundo del arte, la dura crítica de los expresionistas a los discípulos de Zola: pese a sus buenas intenciones, el Naturalismo sólo había sido capaz de mostrar la fachada de la vida y, al dibujar tan minuciosamente el rostro y el entorno de los personajes, había ocultado su alma. Lo impor-

tante—vendrán a decir los expresionistas— no es el medio externo, sino el magma interior en que se debaten, con Freud, el gesto, la palabra y el inconsciente silencioso del ser: sus lapsus y sus colapsos significantes.

Brecht es hijo, a la vez natural y espúreo, del Expresionismo. Primero lo adopta en Baal, en las obras “didácticas” y militantes, pero pronto lo rechaza (no sin antes quedarse algunas cosas, claro está) porque este movimiento, que quería mostrar el alma de los humanos, sólo había logrado convertir sus rostros en máscaras, del mismo modo que el Naturalismo había convertido el medio en simples decorados, en dioramas más o menos impactantes. En realidad, ambos ismos, en apariencia opuestos, vienen a ser lo mismo porque, cada uno a su manera—o bien fotografiando el espejo del alma, o bien el alma en el espejo—, acaban rindiendo la misma pleitesía a Aristóteles al aceptar la idea de catarsis. Es decir, la idea según la cual vamos al teatro para curarnos de un empacho o exceso de pasiones ingiriendo, a modo de purga, un suplemento de sustancias emocionalmente nocivas que nos permita evacuar las anteriores. El realismo dramático del XVIII se había definido en contra de la preceptiva aristotélica del s. XVII, y generado en el XIX el discurso romántico (destructor de las falaciosas unidades falsamente atribuidas a la Poética) para recaer, sin embargo, en el aristotelismo más convencional: el teatro ilusorio.

Toda la teoría de Brecht—y su consecuente práctica artística a partir de *Un hombre es un hombre*— es una impugnación de la Poética y del Naturalismo que se apoya en ella. Su crítica se basa en la convicción de que la catarsis teatral, lejos de producir efectos benéficos, pone en marcha un mecanismo—el de la identificación— que nos aliena al sumergirnos en un mundo de emociones que nos impide comprender la razones que presiden el comportamiento del personaje, la lógica, (o la ilógica) de sus acciones. El problema, según Brecht, reside en que la dramaturgia aristotélica es, en realidad, una geometría de la necesidad o (dicho de un modo menos ampuloso) una construcción demasiado perfecta: en ella, como en las demostraciones de los matemáticos, cada paso del protagonista deriva necesariamente del anterior y conduce, también necesariamente y—por así decir— unívocamente, al paso siguiente. Si no se establece esta rigurosa causalidad, no hay identificación ni, por tanto, catarsis, purgación de pasiones.

O, expresado por pasiva: el teatro de la catarsis defenderá, siempre y forzosamente, una visión del mundo donde todo nos es presentado como inevitable, como el resultado de una fatalidad que no depende tanto de las decisiones de los dioses como de un sistema de pensamiento que no deja resquicios para la duda, ni opciones alternativas. A partir del momento en que *Edipo* decide acabar con la peste que asola *Tebas*, *les jeux sont faits*. Empujado él—y nosotros con él— por la ley de las causas y los efectos únicos, acaba pareciéndonos “natural” que Edipo hunda sus dedos en sus propios ojos. Los momentos clave de la acción dramática no son encrucijadas que se abren sobre muchos caminos, sino puntos en los que el personaje decide seguir la única vía posible, aunque conduzca a la muerte o desemboque en la ceguera.

Brecht no comparte esta forma de pensar y proceder. Para contribuir al bienestar humano, el teatro debe proporcionarnos algo más que una inmersión gratificante

en un universo exclusivamente emocional que en último término conduce a la inmovilidad resignada, a la aceptación del mundo tal como es: las cosas nunca pueden ocurrir de otro modo. El teatro de la era científica no debe—desde luego—renunciar a las emociones (siempre y cuando, matizará Brecht, no perdamos de vista su carácter histórico y, por tanto, mutable)³, pero tampoco al uso de razón que tan duramente ha conquistado la humanidad a lo largo de los siglos. Consecuentemente, Brecht propondrá una alternativa: la dramaturgia del V.E., del *Verfremdungseffekt*.

Este concepto no es nada sencillo ni siquiera en alemán, pero resulta más complicado todavía en los países no germánicos debido a errores de traducción: “*verfremdung*” no significa ni distanciamiento, ni distanciación, sino **extrañamiento** en el sentido de la palabra más afín al de “extranjero”. Más aún, “efecto” no equivale a resultado o consecuencia, sino a condición previa. Se trata, para Brecht, de crear en el espectador una actitud receptiva similar a la que adoptamos cuando viajamos a un país distinto al nuestro: al abandonar el paisaje habitual—físico y humano—, nuestra mirada se transforma, se vuelve **interrogativa**; nuestros ojos se convierten en radares que barren la nueva realidad para detectar las diferencias con la realidad de siempre, poniendo de relieve de este modo nuestras rutinas mentales y perceptivas. ¿Por qué, me pregunto hoy y aquí, los taxis no son amarillos en Pamplona si siempre lo han sido en Barcelona y funcionan muy bien? ¿O es debido a su color que los míos son más caros? En otras palabras, fuera de mi mundo “natural” nada es natural, nada cae por su propio peso y, por tanto, todo debe ser soportado. Es ésta la propuesta Brecht: nos invita a emprender una especie de viaje astral para que podamos vernos desde fuera sin dejar de estar dentro; para que podamos ser y no ser al mismo tiempo, convirtiéndonos en objeto sin tener, por ello, que abandonar nuestra condición de sujeto.

Para conseguirlo, Brecht utilizará toda suerte de recursos. Recursos escénicos, por supuesto, basados siempre en

la ocultación de los trucos teatrales. Todos ellos tienen una única finalidad: recordar al espectador que está en el teatro, que lo que va a contemplar no es la vida misma sino una de sus posibles representaciones, una imagen artificialmente iluminada (y a tal efecto no sólo mostrará los focos, sino que no perderá ni el tiempo ni el dinero en efectos espectaculares como los de David Belasco), a cargo de unos hipócritas⁴ que no se avergüenzan de mostrar que lo son y que, más que entrar en la “piel del personaje” adoptan su disfraz y su *gestus*⁵ sin ocultarse a los ojos del público y sólo cuando les toca hacerlo, contradiciendo así la idea,—tan arraigada aún en los espectadores— según la cual los personajes siguen teniendo vida propia entre bastidores.

Ahora bien, estos recursos son relativamente secundarios, simples avisos a navegantes para que recuerden a lo largo de toda la representación que ya no valen las viejas reglas del juego, las antiguas convenciones. De nada servirían si el texto no contuviese en sí mismo los elementos más profundos de la extrañación. Y es aquí donde Brecht se transforma en *Paradoxothropos*, es decir, en el hombre de la paradoja permanente.

La paradoja es una de las más altas construcciones de la inteligencia humana, has-

DEBEMOS RECONOCER QUE BERTOLT BRECHT, SUCESOR DE AQUEL ADOLESCENTE SABIAMENTE TRAMPOSO QUE APROBÓ EL EXAMEN DE FRANCÉS, TUVO—Y TIENE TODAVÍA—LA VIRTUD DE HABER INTRODUCIDO EN LA HISTORIA DE LA HUMANIDAD, DEL ARTE Y DEL TEATRO, UNA MIRADA QUE AÚN PUEDE SER NOS ÚTIL HOY PARA HACER FRENTE A LOS ABSOLUTISMOS QUE AMENAZAN, EN NOMBRE DEL FUNDAMENTALISMO, NUESTRA LIBERTAD FUNDAMENTAL

ta el punto que sólo desde su propia sustancia la podemos definir: es una verdad que niega la verdad. No es lo mismo que la ironía (una figura retórica que consiste en decir algo al revés) para que me entiendas” y que, por tanto, nos permite hablar bien incluso de los políticos); no es el juego ingenioso de Voltaire o de Chesterton, ni una mera provocación intelectual, como en Oscar Wilde. A partir de *Un hombre es un hombre*, Brecht la utilizará en su verdadera dimensión —como un instrumento de desvelamiento capaz de oponerse al más peligroso de los sentidos humanos, el sentido común—, introduciéndola en la estructura dramática, tanto en lo que se dice como en lo que se hace.

Madre Coraje y sus hijos (1939) es, en este sentido, una de las obras más ilustrativas. En ella, la utilización de la paradoja verbal es constante: “Sin orden no hay guerra” (en vez de “sin guerra no hay orden”, tal como creen algunos militares); “No confío en él: somos amigos”; o bien, “En un país próspero las virtudes no son necesarias, todo el mundo puede ser mediocre, no demasiado inteligente, incluso cobarde”.⁶ Pero las más profundas y decisivas paradojas de Brecht no son elocutivas, sino que residen en la concepción misma de los personajes y en la de sus actos, de sus comportamientos. Las detectamos ya en el mismo título: la obra se llama *Madre Coraje y sus hijos* y no *El Soldado Coraje y su madre*, tal como podría parecer “normal” en un texto que trata de la guerra. Luego vendrán otras: mientras *Madre Coraje* intenta cautivar a un reclutador para evitar que su hijo vaya a la guerra, otro reclutador cautiva —literalmente— al muchacho. Y por si fuera poco, Kattrina, aun siendo muda, será el personaje más elocuente de todos porque, a causa precisamente de su deficiencia, encontrará la forma más eficaz para comunicarse en casos de emergencia.

Cada una de estas paradojas puede ser traducida en moralejas enunciables (como, por ejemplo, “la eficacia de un comportamiento depende sobre todo de la relación de fuerzas en que se inscribe”, o “en tiempos de guerra los grandes negocios no los hacen los pequeños”), pero ni siquiera es esto lo que importa. Lo fundamental es que la paradoja produce sentidos en cada lugar donde se manifiesta, **sin tener que esperar al final**. Aquí subyace la gran diferencia, la radical ruptura de Brecht con el aristotelismo, la instauración de un teatro nuevo: *Hedda Gabler* de Ibsen, por ejemplo, sólo adquiere su verdadero sentido con el suicidio de la protagonista —por otra parte, presentado como inevitable, ya inscrito en la primera escena—, mientras que *Madre Coraje y sus hijos* produce sentidos constantemente —en cada escena, en todos los momentos de cada escena— con independencia del desenlace y de su consiguiente y preceptiva catástrofe: haga lo que haga después la cantinera Fierling, la acción de la muda Kattrina, subida al tejado para defender su vida, tocando el tambor furiosamente, ya ha adquirido una significación para mí y nadie, ni siquiera *Madre Coraje*, podrá arrebatármela.

Sin embargo, no podemos dejar de interrogarnos acerca de este desenlace si queremos llegar al fondo de la cuestión brechtiana: pese a sus repetidos fracasos y al elevado precio que ha tenido que pagar, la cantinera Fierling seguirá en sus trece, sin modificar ni un ápice su inútil estrategia, sus ingenuas tácticas. Este es el reproche que hizo a Brecht uno de los grandes representantes del teatro obrero alemán, Friedrich Wolf, a fines de los años cuarenta: ¿no debería ser *Madre Coraje*, al final de la obra, distinta a como era al principio? ¿No propugna este teatro la posibilidad de cambiar y transformarse? ¿No se funda en esta posibilidad su carácter socialmente revolucionario? Entonces, ¿por qué *Madre Coraje* no toma conciencia, por qué no da el ejemplo transformando a sus propios protagonistas, conduciéndoles a un estado de conciencia? Brecht respondió a esta objeción con una nueva paradoja, tal vez la más hermosa de todas las demás, la que mejor resume su filosofía estética: “Aunque *Madre Coraje* no extraiga ninguna lección de su experiencia, el público sí puede hacerlo”. En realidad, nos dice Brecht, el espectador comprende precisamente porque el personaje no lo hace. Brecht no acaba de explicar las razones de este extraño fenómeno, pero resultan evidentes: todo esto es posible en la misma medida en que el espectador no se ha identificado con la cantinera Fierling en el sentido alienatorio del término, en la misma medida en

que ha compartido sus emociones y conmociones—sin dejarse sumergir por ellas y, de este modo, ha sido capaz de objetivarla.

De aquí proviene, sin duda, la preferencia de Brecht por los personajes “negativos”. No es una cuestión de “gusto”, sino una opción dramática: si evitamos la identificación emocional a toda costa, si articulamos la fábula de tal modo que esté constantemente preñada de paradojas —de verdades inversas—, estos personajes son más eficaces desde el punto de la lucidez de los espectadores: nosotros podemos ver precisamente porque Madre Coraje, o J.Dark —la protagonista de *Santa Juana de los mataderos*— no ven. Su ceguera, paradójicamente, es nuestra lucidez. Pero ¿acaso no es desde el negativo fotográfico que obtenemos las copias positivas? ¿Acaso no hay que poner las sábanas del revés para que queden del derecho ante nuestros ojos? ¿Acaso los jugadores de rugby no lanzan la pelota hacia su propio campo para llevarla al fondo del terreno contrario?

Esta es, en mi opinión al menos —expuesta con las simplificaciones a que estamos sometidos los conferenciantes— la gran aportación de Brecht al teatro del futuro de entonces y, tal vez, también al nuestro. Aunque creía que era mucho más sencilla de lo que sus críticos afirmaban, su complejidad es tal que ni él mismo —pertinaz manipulador de palabras— supo encontrarle un nombre satisfactorio: ¿Realismo épico? ¿Épica realista?

Sin embargo, sea cual sea la denominación, debemos reconocer que Bertolt Brecht, sucesor de aquel adolescente sabiamente tramposo que aprobó el examen de francés, tuvo —y tiene todavía— la virtud de haber introducido en la historia de la humanidad, del arte y del teatro, una mirada —la mirada relativa, la mirada de Einstein— que aún puede sernos útil hoy para hacer frente a los absolutismos que amenazan, en nombre del fundamentalismo, nuestra libertad fundamental. Nunca he visitado la tumba de Brecht —y que los dioses me guarden de hacerlo—, pero estoy seguro que en la lápida que la recubre sólo está escrita una frase: “Hizo propuestas”.

1 ¿Acaso no confiesa él mismo que, en 1925, regaló a Elisabeth Hauptmann el manuscrito de *Un hombre es un hombre* porque ella había dedicado un año “sin sueldo” a prepararle los diez kilos de materiales que, luego, en dos días y con el apoyo de “media botella de coñac, cuatro botellas de agua, ocho o diez cigarros y toda la paciencia del mundo” él convirtió en la obra fundacional del teatro épico? Esta sorprendente capacidad de “procesar” materiales y colaboradas Brecht la mantuvo a lo largo de toda su vida. *La Vida de Galileo* (1938) la escribió en tres semanas (la tenía muy pensada, dijo) y Puntilla y su criado Matti, empezada el 2 de septiembre del 1940, la terminó el día 19 del mismo mes.

2 Emile Zola: *Carta a la juventud*, 1879. En *El Naturalismo*, Ed. Península, 1972.

3 Sin duda, en este punto Brecht estaba de acuerdo con Aristóteles que, en *La Retórica*, relaciona magistralmente las emociones tanto con las creencias del sujeto que las experimente, como con las circunstancias concretas en que se producen.

4 Hipócrita significaba actor en la Grecia clásica.

5 El “gestus brechtiano” es el conjunto de signos visuales y/o verbales que sintetizan las características de la condición del personaje, más que los de su individualidad: un equivalente de lo que Diderot y sus contemporáneos denominaron “tipo”.

6 El mismo se permitió este lujo al no asistir por prudencia, en 1937, al Congreso Internacional de Escritores celebrado en Madrid en apoyo de la República española, lo cual no le impidió dos años después obtener, gracias al Comité Sueco Pro España Republicana, un visado para emigrar a Suecia.

Jaume Melendres (1995)

1 2 3 4

Teatro-Antzerki número 26. Junio de 2006**“Teatro, vidas, compromisos...”**

La Escuela Navarra de Teatro, en colaboración con el Teatro Gayarre, organizó el ciclo de conferencias “Teatro, vidas, compromisos...” entre los días 24 y 28 de abril de 2006 dentro del “Festival Teatro Gayarre. Otras miradas, otras escenas”. Reproducimos, a continuación la conferencia de Jaume Melendres, titulada “El anillo de compromiso”. Todas las fotografías que ilustran este homenaje de la ENT a Jaume Melendres fueron obtenidas durante aquella charla impartida el 27 de abril.

El anillo de compromiso

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.

ME 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 marengo 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:

**NI EL ARTE, NI LA SOCIEDAD, NI LA LITERATURA,
NI EL TEATRO SE COMPROMETEN A NADA
CUANDO NOSOTROS NOS "COM-PROMETEMOS"
CON ELLOS, DE MODO QUE EL COMPROMISO SE
QUEDA EN PROMISO, EN PROMESA POR PARTE DE
UNA DE LAS PARTES**

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.

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 "com-prometemos" 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 alfabetizada 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 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

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, POR SUPUESTO, ES VERDAD

para la derecha integrista, es seguro que algún mariapatiño 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 ránking 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 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 encorvados. 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 bocaza 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.

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, 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 generalmente son las obras menores las que le proporcionan los mayores

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

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 melíflua edulcorada Sissí; la segunda, cuando, después de un largo período de invisibilidad, reapareció en las pantallas (y desnuda en Interviu) 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 (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 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.

EL COMPROMISO ES LA CONDICIÓN NECESARIA SIEMPRE QUE ENTENDAMOS EL COMPROMISO EN EL SENTIDO DE RESPETAR POR ENCIMA DE OTRAS CONSIDERACIONES, POR LEGÍTIMAS QUE SEAN, LOS PROPIOS PRINCIPIOS ÉTICOS Y ESTÉTICOS

chas 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

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.

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 una 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 reivindicemos el compromiso moral, el compromiso ético, aquel que se establece —y se respeta— entre los impulsos contrarios de un mismo ser humano y creador.

Jaume Melendres (2006)

TA

ACTIVIDAD ACADÉMICA EN LA ENT



En las próximas páginas, repasamos la actividad académica de la ENT/NAE. Comenzamos con los cursos de verano que tendrán lugar en los meses de agosto y septiembre para, a continuación, difundir la memoria de actividades del curso 2009-2010 e informar de la oferta del próximo curso 2010-2011.

CURSOS DE VERANO 2010

DRAMATURGIAS DEL CUERPO

Profesora: BERTHA BERMÚDEZ PASCUAL

¿Cómo usar el movimiento para comunicar sensaciones, estados mentales y calidades? ¿Cómo generar estructuras a partir del movimiento? ¿Cómo crear material que comunique aquello que queremos expresar?

El movimiento humano es en esencia complejo y necesita de distintos mecanismos (físicos y mentales) para poder crear y ejecutar lo que a veces parece sencillo. El trabajo corporal en escena requiere de una doble conciencia a la hora de generar movimiento: una activa, que nos hace conscientes de lo que hacemos y, a la vez, otra reflexiva, que nos hace anticipar y ser conscientes del efecto que la acción puede crear. Dramaturgias del cuerpo propone una serie de pautas para experimentar y desarrollar la investigación de sensaciones, calidades e intenciones que puedan generar movimiento y, tras su investigación, componer estructuras.

Preparación física, análisis del movimiento y trabajo creativo son las herramientas esenciales de este taller.

CURSO DIRIGIDO A PERSONAS DE TEATRO Y DANZA CON NIVEL PROFESIONAL

BERTHA BERMÚDEZ PASCUAL Licenciada en Danza, ha formado parte de distintas compañías de danza europeas, entre otras: Frankfurt Ballet, Compañía Nacional de Danza, en Madrid, y desde 1998 trabaja con la compañía Emio Greco I PC, con base en Ámsterdam. Desde 2004 se dedica a la investigación de nuevas formas de documentación y notación de la danza y es, desde 2007, miembro del grupo de investigación Art Practice and Development, dirigido por Marijke Hoogenboom (Escuela superior de Arte de Ámsterdam). Desde 2009 combina la investigación con la coordinación y desarrollo conceptual de Accademia Mobile, programa de educación e investigación del centro coreográfico ICKamsterdamEmio Greco I PC y es a su vez directora artística de la Fundación Las Negras Productions.

Del 23 al 27 de Agosto de las 9:30 a 14:30 h.

EXCÉNTRICOS, CHIFLADOS Y HUMOR ABSURDO

Profesor: CRISTIAN ATANASIU

Este curso debe ser un campo de experimentación donde abandonamos las reglas del comportamiento "normal" y entramos en campos que a primera vista pueden carecer de sentido. Desgranamos, mutilamos, truncamos, quebrantamos, profanamos o violamos el lenguaje y jugamos con los sonidos y con las palabras. Improvisaremos vestuarios que no tendrán otra función que satisfacer el placer por la extravagancia, lo excéntrico y la megalomanía, o simplemente romperemos con alegría infantil los torres de babel que nos rodean y que tanto sudor han costado a la humanidad. Un viaje poético al



universo donde sólo interesa lo que no tiene sentido.

Este curso puede ser un complemento para el trabajo de clown. Es la contramáscara del clown. Es el artista iluminado, que no trabaja a partir del fracaso, accidente o defecto personal, sino desde el triunfo, la composición y el efecto universal.

Juegos y ejercicios para ser convincente en lo más absurdo / Transmitir estados de iluminación / Creación de un personaje.

CURSO DIRIGIDO A PROFESIONALES DEL TEATRO

CRISTIAN ATANASIU. Estudia Bellas Artes en Kassel, Alemania, y después se dedica al circo y el teatro. Estudia Pantomima en París con Ella Jarosznewiz y, posteriormente, se traslada a Barcelona para especializarse en Mimo en el Institut del Teatre. En 1984 presenta su primer espectáculo en solitario, *LA TARÁNTULA*. En 1990 forma con Xavier Martí la Companyia Martí-Atanasiu, con los espectáculos de humor gestual *BOXTROT e INUIT* (galardonado con el premio de Innovación en el Festival internacional de Moers, Alemania). En 1996 estrena *QUEmexpliQUE!?*, un espectáculo de humor absurdo, galardonado con un "Aplaudiment" de los Premios Sebastiá Gasch, otorgados por la FAD. En 2004 estrena en solitario *El dOn de dOn dónde*, de su propia autoría, siguiendo la línea de investigación entre polipoesía y humor. Trabaja también como pedagogo en numerosas instituciones: el Institut de Teatre, de Barcelona, y Estudis de Teatre, de Berty Tovías entre otras, donde enseña Clown, Acrobacia y Preparación Actoral.

Del 30 de Agosto al 3 de Septiembre de las 9:30 a las 14:30 h.

CABARET NOCTURNO

Profesora: MAYI CHAMBEAUD

Programa:

Expresión Corporal: peso-apoyos. Centrado-descentrado. Tensión-distensión. Postura estática. Calidades del movimiento. Movimiento localizado. Dinámica del movimiento. Ritmo del movimiento. **Expresión Hablada y/o Cantada:** Artículos periodísticos y diversos textos, punto de partida para la creación de



sketches y de canciones crítico-humorísticas.

Búsqueda de soportes melódicos para las canciones. Búsqueda de personajes.

Memorización. Puesta en escena. **Música y Coreografías:** Ejecución y ejercitación de pasos de baile sobre distintos ritmos en espacios reducidos: Fila, hilera, pandam en espejo, rombo, etc. **Objetos:** La silla: como soporte, como referencia y como escenografía. El bastón, la chistera, la boa, la boquilla, los guantes. Complemento, vestuario y maquillaje sugerente, provocativo, excéntrico. **Los personajes:** Charmán-presentador/a. Girls bailarinas y cantantes. Showmen, show-women. Monologuistas y cómicos. **Puesta en Escena:** Elección de números. El texto del Charmán-presentador/a. Ambientación. Número de baile de inicio y final con todo el grupo. **Teoría:** Se darán pinceladas teóricas sobre el Cabaret en la historia del Musical.

NOTA: Imprescindible traer desde el primer día, vestuario y maquillaje. Las mujeres mallas, bañadores, zapatos de tacones, medias de red y ligas, guantes, sombreros, boas, boquillas y los hombres pantalones de fantasía estrechos, camisas, chalecos, tirantes y corbatas exóticas. **TODOS:** chistera, pajarita/corbatas, bastón o paraguas, boas, abanicos, gafas, etc.

CURSO DIRIGIDO A PERSONAS INTERESADAS EN EL TEATRO (Aconsejable estar iniciado en Expresión Corporal danzada o teatral)

MAYI CHAMBEAUD. Bailarina de Danza Contemporánea, coreógrafa y profesora de Danza y expresión corporal (Argentina). Ha sido profesora de la Escuela Nacional de Danzas, de la Escuela Nacional de Arte Dramático y de la Escuela Municipal de Arte Dramático en Buenos Aires, Argentina, hasta 1985. Profesora en España de PROEXDRA (Asociación de Profesores por la Expresión Dramática en España) y de la Escuela Internacional de Expresión (Granada). Ponente en Jornadas, Cursos, Talleres en Escuelas de Teatro y Escuelas de Teatro de verano e invierno organizadas por distintas Asociaciones Culturales, Universidades y Centros de Profesores en toda la geografía española desde 1985.

6 al 10 de Septiembre de las 17:00 a las 22:00 h.

MATRÍCULAS PARA LOS CURSOS DE VERANO

IMPORTE DE CADA CURSO: 180 euros (precio original: 200 euros). **MATRÍCULAS:** del 7 al 30 de junio y del 2 al 13 de agosto. (Las personas que se matriculen a más de un curso tendrán un descuento adicional en la matrícula del 10% sobre el precio total). **ANULACIONES:** Se contemplará la devolución del 75% del pago realizado en el caso de que se pueda cubrir la plaza vacante con alguna persona que esté en lista de espera. **MATRÍCULAS POR ORDEN DE INSCRIPCIÓN.** Plazas limitadas. Se considerará formalizada la matrícula cuando, al presentar el justificante de pago, se confirme la inclusión en la lista del curso. La Escuela Navarra de Teatro se reserva el derecho de no realizar alguno de los cursos si el número de participantes matriculados no es suficiente, en cuyo caso se devolverá el importe abonado. Estos cursos cuentan con un descuento del 10% gracias al Ayuntamiento de Pamplona.

2010eko UDAKO IKASTAROAK

GORPUTZAREN DRAMATURGIAK

Irakaslea: BERTHA BERMÚDEZ PASCUAL

Nola erabili gorputza sentsazioak, buru egoerak eta kalitateak komunikatzeko? Nola sortu egiturak mugimendutik abiatuta? Nola sortu adierazi nahi duguna komunikatzeko materiala?

Giza mugimendua konplexua da berez eta mekanismo batzuk (fisiko eta mentalak) behar ditu batzuetan erraza ematen duena sortu eta gauzatu ahal izateko. Eszenan egiten den gorputz lanak kontzientzia bikoitza behar du mugimendua sortzeko garaian: aktiboa, egiten dugunaz ohartarazten gaituena, eta, aldi berean, gogoetsua, ekintzak eragin dezakeen efektua aurreratu eta hautemanarazten duguna. Gorputzaren dramaturgiei buruzko ikastaro honek jarraibide batzuk proposatzen dituzte, mugimendua sor dezaketen sentsazio, kalitate eta asmoak esperimintatzeko eta haien ikerkuntza gauzatzeko eta, ikertu ondoren, egiturak osatzeko.

Prestaketa fisikoa, mugimenduaren azterketa eta sormen lana dira tailer honetako funtsezko erremintak.

ANTZERKI ETA DANTZAN ARI DIRELA MAILA PROFESIONALA DUTEN PERTSONENTZAKO IKASTAROA

BERTHA BERMÚDEZ PASCUAL. Dantzan lizentziatua da eta Europako hainbat dantza konpainiatara partaidea izan da, Frankfurt Ballet eta Madrilgo Dantza Konpainia Nazionalakoa besteak beste eta, 1998az geroztik, Emio Greco I PC konpainian, egoitza Amsterdamen izanik, ari da. 2004tik hona, dantzaren dokumentazio eta notazio era berriak ikertzen ari da eta, 2007tik, Art Practice and Development ikerkuntza taldeko kidea da, Marijke Hoogenboom-en zuzendaritzapean (Amsterdamgo Goi mailako Arte Eskola). 2009az geroztik ikerkuntza ICKamsterdam Emio Greco I PC koreografia zentrok hezkuntza eta ikerkuntza programa Accademia Mobile-ko kontzeptu eta koordinazio garapenarekin bateratzen ditu eta Fundación Las Negras Productions-eko arte zuzendaria da.

Abuztuaren 23tik 27ra, 9:30etik 14:30era

BITXIAK, ZOROAK ETA UMORE ABSURDOA

Irakaslea: CRISTIAN ATANASIU

Ikastaro hau esperimintazio eremua izan behar da, non portaera "arruntaren" arauak bazter utzi eta lehen begiradan zentzurik gabeak irudi dezaketen eremu batzuetan sartzen baikara.

Hizkuntza, aletzen, moztzen, ebakitzen, hausten, profanatzen edo urratzen dugu eta soinuez eta hitzez jostatzen gara. Jantzitegiak inprobisatuko ditugu nabarmenkeria, bitxikeria eta megalomaniarako zaletasuna asetzeko bakarrik edo, besterik gabe, haur poztasunaz puskatuko ditugu inguratzen gaituzten eta gizateriari hainbeste izerdi kostatu zaizkion babel dorreak. Unibertsorako bidaia poetikoa, zeinetan zentzurik ez duenak soilik interesatzen baitu.

Ikastaro hau klown lanerako osagarri bat izan daiteke. Klownaren kontramaskara da. Artista argitua da, zeinek lana bere porrot, istripu edo akatsetik abiatu egiten ordez arrakasta, konposizio eta efektu unibertsaletik egiten baitu.

Jostetak eta ariketak absurdoenean sinesgarria izateko / Argialdi egoerak transmititzea / Pertsonaia bat sortzea

ANTZERKIKO PROFESIONALENTZAKO IKASTAROA

CRISTIAN ATANASIU. Arte Ederrak ikasi zituen Kassel-en, Alemania, eta gero zirkuan eta antzerkian aritu zen. Ella Jaroszewicz-ekin Pantomima ikasi zuen Parisen eta, ondoren, Bartzelonara joan zen elInstitut del Teatre-n Mimoan espezializatzen. 1984an berak bakarrik eginiko lehen ikuskizuna, *LA TARÁNTULA*, aurkeztu zuen. 1990ean Companyia Marti-Atanasiu eratu zuen Xavier Martírekin eta keinu umorezko *BOXTROT* eta *INUIT* ikuskizunak egin zituzten, bigarrenak Moers-ko Nazioarteko Jaialdian -Alemania- Berrikuntza saria lortuko zuen. 1996an umore absurdozko *QUEMEXPLIQUÉ!* ikuskaria estreinatu zuen eta FADek ematen zituen Sebastiá Gasch sarietako "Aplaudiment" bat lortuko zuen. 2004an, berak bakarrik egin eta estreinatu zuen *El dOn de dOn dónde*, polipoesia eta umore arteko ikerkuntza ildoari jarraituz. Pedagogo ari da makina bat erakundetan: Bartzelonako elInstitut de Teatre eta Berty Toviás-en Estudios de Teatre delakoetan besteak beste, non Klown, Akrobazia eta Aktore prestakuntza irakasten baitu.

Abuztuaren 30etik irailaren 3ra, 9:30etik 14:30era

GAUEKO KABARETA

Irakaslea: MAYI CHAMBEAUD

Programa:

Gorputz adierazpena: Pisua/euskarriak. Zentratua / ez zentratua. Tentsioa/distentsioa, jarrera estatikoa. Mugimenduaren kalitateak. Mugimendu kokatua. Mugimenduaren dinamika. Mugimenduaren erritmoa. **Ahots edo eta kantu adierazpena:** Egunkari artikulua eta

bestelako testuak, kritika eta umorezko esketxak eta kantak sortzeko abiapuntu. Kantetarako euskarri melodiko bila. Pertsonaia bila.

Memorizatzea. Eszenaratzea. **Musika eta**

koreografiak: Hainbat erritmotako dantza urratsak toki txikietan egin eta trebatzea. Lerroa, ilara, pandama ispiluan, erronboa, e.a. **Objektuak:** Aulkia: euskarri gisa, erreferentzia gisa eta eszenografia gisa. Bastoia, kapela garaia, lepokoa, ahokoa, eskularruak. Osagarria, jantziak eta makillaje iradokitzaila, probokatzaila eta bitxia.

Pertsonaiak: Charman/aurkezlea. Neska dantzari eta kantariak. Showmen, show-women. Bakarriketagine eta komikoak. **Eszenaratzea:** Saioen aukeraketa. Charman/aurkezlearen testua. Girotea. Hasiera eta bukaerako dantza saioa talde osoarekin. **Teoria:** Kabaretaren gaineko zertzeladak emanen dira musikaren historian kokaturik.

OHARRA: Ezinbestekoa da lehen egunetik jantziak eta makillajea ekartzea. Emakumeek, elastikoak, bainujantziak, zapata takoidunak, sareko pantyak eta ligak, eskularruak, kapelak, suge-lepokoak eta ahoko luzeak, eta gizonek, fantasiako gaitza estuak, alkandorak, txalekoak, tiranteak eta gorbata exotikoak. **GUZTIEK:** kapela garaia, tximeleta-begiztak/gorbatak, bastoi edo aterkia, suge-lepokoak, abanikoak, betaurrekoak, e.a.

ANTZERKIAN INTERESATURIKO PERTSONENTZAKO IKASTAROA (Gomendagarria, dantza edo antzerkiko gorputz adierazpenaren gaian sarturik egotea)

MAYI CHAMBEAUD. Dantza Garaikideko dantzaria, koreografoa eta dantza eta gorputz adierazpeneko irakaslea (Argentina). Argentinan, Buenos Airesko Dantza Eskola Nazionaleko, Arte Dramatikoko Eskola Nazionaleko eta Arte Dramatikoko Udako Eskolako irakaslea izan zen 1985 arte. Espainian, PROEXDRAko (Espainiako Adierazpen Dramatikorekin alderatuz) irakasleena Elkarteak) eta Adierazpeneko Nazioarteko Eskolako (Granada) irakaslea. Hainbat jardunalditan txostenak, ikastaroak, antzerki eskolako tailerrak eta udako eta neguko antzerki eskolak, lurralde espainiar osoan hainbat kultur elkarte, unibertsitatek eta irakasle zentrok antolatutak, 1985az geroztik.

Irailaren 6tik 10era, 17:00etatik 22:00etara

UDAKO IKASTAROAK: MATRIKULAK

IKASTARO BAKOITZAREN ZENBATEKOA: 180 euro (jatorriko prezioa: 200 euro). **MATRIKULAK:** Ekainaren 7tik 30era eta abuztuaren 2tik 13ra (Ikastaro bat baino gehiagotan matrikulatzen diren lagunek guztizko prezioaren gainean %10eko deskontu gehigarria izanen dute matrikulatu). **DEUSEZTAPENAK:** Ordaindutakoaren %75 itzultzea aztertuko da hutsik geratzen den tokia itxaron zerrendan dagoen lagun batez bete ahal izanez gero. **MATRIKULAK IZEN-EMATEKO ORDENAN.** Toki mugatuak. **Ordainagiria aurkeztean ikastaroko zerrendan egotea baieztatzen denean hartuko da matrikula formalizatutzat.** Nafarroako Antzerki Eskolak berarentzat gordetzen du ikastaroetako bat ez egiteko eskubidea, parte hartzeko matrikulaturikoen kopurua aski ez bada, eta kasu horretan ordainduriko zenbatekoa itzuliko da. Ikastarook %10eko deskontua dute Iruñeko Udalarri esker.

BERTHA BERMÚDEZ PASCUAL

“Partimos del potencial que tiene el cuerpo de transformarse y de generar situaciones para crear estructuras”

Bertha Bermúdez Pascual impartió el pasado mes de marzo en la ENT el curso “Dramaturgias del Cuerpo” y el próximo mes de agosto volverá a Pamplona dentro de los cursos de verano de la Escuela. Bertha nos contó cómo trabajó con los alumnos de la Escuela, los objetivos del curso y el método utilizado en esta grata experiencia.





Bertha Bermúdez **Bailarina e investigadora**

Bertha Bermúdez inició su vida como bailarina en Pamplona, ciudad de la que salió a los 16 años para iniciar una trayectoria en la que ha bailado con coreógrafos como William Forsythe, Nacho Duato, Maurice Béjart o Emio Greco. Desde el año 2005, Bertha se ha centrado en la investigación: "Estoy trabajando en crear teoría partir de la práctica, crear un conocimiento a a partir de la danza, del movimiento, algo que no se ha hecho hasta ahora porque siempre nos analizan de fuera, desde la crítica o el público. Hay muy poco escrito a partir de lo que se genera desde dentro".

Actualmente, Bertha ha iniciado el trabajo para elaborar una tesis que se titulará "El uso de la transmisión oral en la danza como método para documentar" y en el que usará dos casos de estudio: la danza del coreógrafo Emio Greco y las danzas tradicionales de Mongolia. Bertha ha decidido volver a impartir el taller en la ENT durante el verano porque está muy relacionado con el objeto de su trabajo, en el que se parte de la práctica: "Todo lo que son situaciones como este curso me puede ayudar en la tesis que voy a preparar, porque permitirá a la gente saber qué hay detrás de este trabajo físico".

EL TALLER DE DRAMATURGIAS DEL CUERPO impartido por Bertha se centró en descubrir, desarrollar y experimentar nuevas formas de usar el movimiento en escena a partir de las sensaciones, ser consciente de las posibilidades dramáticas del movimiento y de la creación corporal, así como trabajar en grupo para desarrollar el proceso creativo y su comunicación.

En el aspecto de preparación física, Bertha partió del taller *Double Skin/Double Mind* desarrollado por los coreógrafos Emio Greco y Pieter C. Scholten y del método *Psychophysical training*, del director de teatro Philip Zarilli, para guiar a las alumnas y alumnos participantes hacia el mundo del movimiento a partir de las sensaciones.

Partiendo de estas referencias, ¿cuál era la intención del curso "Dramaturgias del cuerpo"?

La intención del curso era poner un poco a prueba o experimentar en un punto intermedio que estaría entre la danza-teatro. Partimos desde un punto de partida muy, muy físico, para generar cualidades, acciones y entender cuál es nuestro estado mental. Lo que hemos hecho es crear material partiendo del estado mental; ver cómo ese estado mental puede crear una acción.

Esa parte ha sido la más compleja porque, normalmente, los actores han hecho otro tipo de trabajo y aquí la gestualidad se convierte en algo más secundario. En el taller hemos visto cómo, por ejemplo, dependiendo de tu estado mental, tu cuerpo está en escucha o cómo tu cuerpo es curioso o cómo es tu cuerpo en distintas situaciones que hemos definido a partir del texto y a partir también del calentamiento.

Tu taller se plantea tres grandes preguntas: ¿Cómo usar el movimiento para comunicar sensaciones, estados y cualidades?, ¿cómo generar estructuras a partir del movimiento?, y ¿cómo crear material que comunique aquello que esperamos expresar?

Al hablar de la dramaturgia del cuerpo tenemos que responder a estas preguntas. Cómo nos enfrentamos a las distintas atmósferas que vas a crear. Partimos des-

de el potencial que tiene el cuerpo de transformarse y de generar situaciones o convertirse en estados que uno quiere hacer, para crear estructuras. Al hacer eso estás trabajando el tiempo y el espacio de un modo distinto que si lo haces de otra manera. Si luego somos más conscientes de lo que estamos creando, ya estás haciendo lo que te planteas desde un punto de vista dramático: cómo vamos a comunicar y qué vamos a comunicar.

Las tres preguntas del taller no tienen una respuesta cerrada. Son necesarias para seguir activos, para mantenerte ocupado pensando qué es la dramaturgia del cuerpo, si existe o no existe y a qué me estoy refiriendo. Es interesante que se mantenga abierto cada interrogante.

Dices que tu taller no es danza, ni mimo, ni teatro... pretendías que los participantes experimentasen la importancia del cuerpo para la investigación de sensaciones, cualidades e intenciones que puedan generar movimiento.

Estamos hablando de cuerpo, de lo físico. El resultado final, tal vez por su cantidad de abstracción, que no tiene un significado concreto, nos lleva al terreno de la danza contemporánea. El trabajo nos ha llevado más a ese territorio y también a cómo comunicar con el cuerpo: cómo partir de sensaciones, no de emociones. En una utilizas la memoria, empiezas acordándote de algo para poder crear. En la otra, partes de una sensación, el cuerpo comunica y tú eres consciente de ello y lo puedes estructurar y lo puedes manipular para lograr lo que realmente tú quieres.

¿En qué consiste el método de Phillip Zarilli en el que trabajas, el denominado "Psychophysical training"?

Zarilli, por su propia curiosidad e inspirado por creadores como Grotowski y toda esa gente que había conocido las artes marciales o las danzas indias, ha estudiado durante muchos



«PARA SER UNA ESCUELA DE TEATRO, LOS ACTORES DE LA ENT ESTÁN MUY BIEN FORMADOS EN MOVIMIENTO. ME SORPRENDIÓ MUY GRATAMENTE QUE ENTENDIERAN MUY RÁPIDO LAS EXPLICACIONES, QUE TUVIERAN MUCHO REPERTORIO, MUCHOS RECURSOS A LA HORA DE IMPROVISAR, DE BUSCAR MOVIMIENTOS, ADEMÁS DE QUE DEMUESTRAN TENER GANAS»



años el Kalaripayattu, un arte marcial indio de Kerala, que tiene que ver con los movimientos de los animales. Zarilli ha creado un método que utiliza ejercicios muy básicos de estas artes marciales para crear un estado de alerta en el actor. Gracias a su método, el actor sabe que la consciencia se puede multiplicar, se puede dividir, de modo que puedes ser consciente de varios actos a la vez. Algo que es necesario en escena, porque ahí tienes que estar abierto a muchas cosas. A mí me ha inspirado mucho para realizar este curso y para trabajar el teatro post-dramático, que da pie a trabajar el texto, el cuerpo o el espacio escénico de otra manera.

También has utilizado fragmentos de la obra *Psicosis 4:48*, de Sarah Kane, de la que dices que es una creación muy poética, atemporal, con una estructura muy abierta.

Psicosis 4:48 es una obra que ofrece muchos estados mentales, que habla del suicidio, de la vida, de la muerte, de la locura. No hemos utilizado el texto de un modo lineal, los actores no se han leído la obra sino que hemos usado fragmentos para que ellos crearan su estructura dramática. No usamos el texto completo para evitar que se fueran a su territorio y entorpeciera lo que queríamos hacer.

¿Cómo has visto el trabajo que han realizado las actrices y actores durante el curso?

A mí me parece que, para ser una escuela de teatro, los actores de la ENT están muy bien formados en movimiento. Me sorprendió muy gratamente que entendieran muy rápido las explicaciones, que tuvieran mucho repertorio, muchos recursos a la hora de improvisar, de buscar movimientos, además de que demuestran tener ganas. Les pregunté por sus expectativas y todos querían desarrollar más el trabajo corporal.

Creo que hay que elogiar el trabajo de la Escuela en este campo, que le den tanta importancia al trabajo corporal porque para el actor es muy importante. Tenía muchas ganas de hacer este curso y el resultado ha sido muy interesante, creo que tanto para ellos como para mí.



MEMORIA DE ACTIVIDADES DE LA ENT. CURSO 2009-2010

Durante el curso 2009-2010 la Escuela Navarra de Teatro ha impartido Estudios de Arte Dramático, especialidad de Interpretación, en sus tres niveles. Las Áreas de Conocimiento en torno a las cuales se estructuran las asignaturas son: Interpretación, Técnicas de la voz, Técnicas corporales y Teoría. Las clases se imparten en los locales de la ENT, de lunes a viernes, de 9 a 15 h.

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.
- Talleres de Juego Dramático y Dramatización con marionetas en euskera y castellano para niños y niñas de primaria en los colegios públicos de Baztán, Huarte y Larrainzar, en colaboración con los respectivos Ayuntamientos.
- Talleres de Educación para la Igualdad a través de la Dramatización, en euskera y castellano, en colegios públicos de Alsasua, Barañain e Irurzun.

OTROS TALLERES

- Talleres de Juego Dramático para niños y niñas de 4 a 12 años en la Escuela Navarra de Teatro. En castellano y en euskera .
- Cursos de Iniciación a las Técnicas Teatrales para jóvenes y adultos. En castellano y en euskera.
- Cursos de Impostación de la voz para el Negociado de Formación del profesorado del Departamento de Educación del Gobierno de Navarra. En Pamplona.
- Taller de Teatro para la Universidad para mayores Francisco Indurain.
- Talleres de Juego Dramático en el CEIP de Alfaro (La Rioja)
- Cursos de verano 2009: "TEATRO MUSICAL" impartido por Susana Egea y Joseph M^a Borrás, "INTERPRETACIÓN: LOS REFLEJOS CONDICIONADOS", impartido por Joan Castells, y "VOZ Y HABLA ESCÉNICA" impartido por Vicente Fuentes.

SALA**PROGRAMACIONES ESTABLES**

- Programación Festa Verano y Festa Teatro/Otoño-09 (FESTA), edición número 24, en colaboración con la Dirección de Cultura del Gobierno de Navarra.
- Teatro infantil en Navidad: "Petra". Producción de la Escuela Navarra de Teatro.
- Antzerki Aroa: en convenio con el Departamento de Euskera del Ayuntamiento de Pamplona.
- 2010 CATES: campaña escolar de teatro para niños en castellano.
- 2010 GOLFOS. Programación de café-teatro
- Teatro infantil y campaña escolar en euskera: "Alex eta Arale", de Galder Pérez. Texto ganador del XVIII Concurso de textos teatrales dirigidos a público infantil, (modalidad de euskera). Producción del Ayuntamiento de Pamplona y la ENT.
- Taller Fin de Carrera de los alumnos/as que han cursado los estudios de Arte Dramático: "Dónde el viento hace buñuelos" dirigida por Arístides Vargas y Charo Francés, de Malayerba (Ecuador). Producción de la Escuela Navarra de Teatro.

OTRAS PROGRAMACIONES

- Gazteen Antzerkia Euskaraz Topaketak/Encuentros de Teatro de Jóvenes en Euskera. Organizado por el Ayuntamiento de Pamplona y el Gobierno de Navarra.
- Irri Zikloa. Ciclo de humor en euskera. Organizado por el Ayuntamiento de Pamplona y Ateneo Navarro.
- Alquiler de la sala por parte de distintas asociaciones.

PRODUCCIONES PROPIAS

- Teatro infantil en Navidad: "Petra". Producción de la Escuela Navarra de Teatro.
- Teatro infantil y campaña escolar en euskera: "Alex eta Arale", de Galder Pérez. Texto ganador del XVIII Concurso de textos teatrales



dirigidos a público infantil, (modalidad de euskera). Producción del Ayuntamiento de Pamplona y la ENT.

- Taller Fin de Carrera de los alumnos/as que han cursado los estudios de Arte Dramático: "Dónde el viento hace buñuelos" dirigida por Arístides Vargas y Charo Francés, de Malayerba (Ecuador). Producción de la Escuela Navarra de Teatro.
- 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 Area de Educación del Ayuntamiento de Pamplona, y realizado por la Escuela Navarra de Teatro.
- Muestras de alumnos de Arte Dramático de la ENT, de las distintas áreas de formación: Cuerpo, Voz, Interpretación y Autoescuela, a lo largo del curso.
- Muestras de finales de los talleres de Juego Dramático (infantiles) e Iniciación a las Técnicas Teatrales (jóvenes y adultos).

**OTRAS ACTIVIDADES**

- XIX Concurso de textos teatrales dirigidos a público infantil, en castellano y euskera. ENT y Ayuntamiento de Pamplona
- Ciclo de charlas: "Encuentros" en colaboración con la Fundación Municipal Teatro Gayarre y dentro de la programación Otras miradas, otras escenas.
- Asistencia a Ferias de Teatro.
- Revista T/A: números 33 y 34
- Servicio de Biblioteca, videoteca y hemeroteca.
- Vestuario, con servicio de préstamo.
- Centro de documentación Teatral e Investigación.



NAEren JARDUEREN MEMORIA. 2009-2010 IKASTURTEA

2009-2010 ikasturtean Nafarroako Antzerki Eskolak Arte Dramatikoko Ikasketak eman ditu, Antzezpena espezialitatean, hiru ikasmailetan. Ikasgaiak ondoko jakintza arlo hauen inguruan egituratzen dira: Antzezpena, Ahots teknikak, Gorputz teknikak eta Teoria. Eskolak NAEren lokaletan ematen dira, astelehenetik ostiralera, 9:00etatik 15:00etara.

IKASTAROAK ETA TAILERRAK

NAFARROAKO IKASTETXEETAN ESKOLA ORDUETAN EGINDAKO TAILERRAK

- Txotxongiloekin egindako Joko dramatiko eta Dramatizazio tailerrak, euskaraz eta gaztelaniaz, Iruñeko ikastetxeetako Lehen Hezkuntzako 1. eta 5. mailetako haurrentzat (Iruñeko Udalak antolatutako lehiaketa publikoan irabazle izan zen proiektuaren gauzapena).
- Txotxongiloekin egindako Joko dramatiko eta Dramatizazio tailerrak, euskaraz eta gaztelaniaz, Lehen Hezkuntzako haurrentzat, Baztan, Uharte eta Larrintzarko ikastetxe publikoetan, herriotako udalekin elkarlanean.
- Dramatizazioaren bidezko Berdintasunerako Hezkuntza tailerrak, euskaraz eta gaztelaniaz, Altsasu, Barañain eta Iruztungo ikastetxe publikoetan.

BESTE TAILER BATZUK

- Joko dramatikoko tailerrak 4tik 12 urte bitarteko haurrentzat Nafarroako Antzerki Eskolan. Euskaraz eta gaztelaniaz.
- Antzerki Tekniken Hastapenei buruzko ikastaroak gazte eta helduentzat. Euskaraz eta gaztelaniaz.
- Ahotsaren Oreak, Nafarroako Gobernuko Hezkuntza Departamentuko irakasleen Prestakuntzako Bulegoarentzat. Iruñean.
- Antzerki tailerra Francisco Indurain helduentzako Unibertsitaterako.
- Joko dramatikoko tailerrak Alfaro (Errioxa) HLHIPko ikastetxean.
- 2009ko Udako ikastaroak: "ANTZERKI MUSIKALA", Susana Egeak eta Joseph M^a Borrásék emana; "ANTZEZPENA: ERREFLEXU BALDINTZATUAK", Joan Castells-ek emana; "AHOTSA ETA ANTZEZTE-HIZKERA", Vicente Fuentes-ek emana.

ARETOA**PROGRAMAZIO IRAUNKORRAK**

- 2010eko Udako eta Udazkeneko Antzerki Programazioa (FESTA), 24. aldia, Nafarroako Gobernu Kultura Zuzendaritzarekin elkarlanean.
- Haurrentzako Antzerkia Eguberrietan: "Petra". Nafarroako Antzerki Eskolaren ekoizpena.
- Antzerki Aroa: Iruñeko Udaleko Euskara Departamentuarekin hitzarturik.
- 2010 CATES: Haurrentzako antzerkiko eskola-kanpaina, gaztelaniaz.
- 2010 GOLFOS. Kafe-teatroko programazioa.
- Haurrentzako antzerkia eta eskola kanpaina euskaraz. "Alex eta Arale", Galder Pérezena. Haurrentzako antzerki testuen XVIII. Lehiaketako irabazlea, euskarazko modalitatean. Iruñeko Udalaren eta NAEren ekoizpena.
- Arte Dramatikoko ikasketak egin dituzten ikasleen karrera bukaerako tailerra: "Donde el viento hace buñuelos", Malayerba-ko (Ekuador) Aristides Vargasek eta Charo Francésesek zuzendurik. Nafarroako Antzerki Eskolaren ekoizpena.

BESTELAKO PROGRAMAZIOAK

- Gazteen Antzerkia Euskaraz Topaketak. Iruñeko Udalak eta Nafarroako Gobernuak antolatuturik.
- Irri Zikloa. Euskarazko umore zikloa. Iruñeko Udalak eta Nafarroako Ateneoak antolatuturik.
- Aretoaren alokairua hainbat elkarterentzat.

GURE EKOIZPENAK

- Haurrentzako antzerkia Eguberrietan: "Petra". Nafarroako Antzerki Eskolaren ekoizpena.
- Haurrentzako antzerkia eta euskarazko eskola kanpaina. "Alex eta Arale", Galder Pérezena. Haurrentzako antzerki testuen XVIII. Lehiaketako irabazlea, euskarazko modalitatean. Iruñeko Udalaren eta NAEren ekoizpena.
- Arte Dramatikoko ikasketak egin dituzten ikasleen karrera bukaerako tailerra. "Donde el viento hace buñuelos", Malayerba-ko (Ekuador) Aristides Vargasek eta Charo Francésesek zuzendurik. Nafarroako Antzerki Eskolaren ekoizpena.
- 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.



- NAEko Arte Dramatikoko ikasleen erakustaldiak, prestakuntza arloei loturik: Gorputza, Ahotsa, Antzezpina eta Autoeskola, ikasturtean zehar.
- Joko Dramatikoko (haurrak) eta Antzerki Tekniken Hastapeneko (gazteak eta helduak) tailerren amaierako erakustaldiak.

BESTELAKO JARDUERAK

- Haurrentzako Antzerki testuen XIX. Lehiaketa, euskaraz eta gaztelaniaz. NAE eta Iruñeko Udala.
- Hitzaldi zikloa: "Encuentros", Gayarre Antzokia Udal Fundazioarekin elkarlanean. "Otras miradas, otras escenas" programazioaren barruan.
- Antzerki ferietara joan izana.
- T/A aldizkaria: 33. eta 34. zenbakiak
- Liburutegi, bideoteka eta hemeroteka zerbitzuak.
- Jantziteria, mailegu zerbitzuarekin.
- Antzerkiari buruzko dokumentazio eta ikerketa zentroa.

Las actividades organizadas por
La Escuela Navarra de Teatro / Nafarroako Antzerki Eskola
han sido presentadas a la Campaña
"Tú eliges, Tú decides" de Caja Navarra

Nombre del proyecto: Cultura y Educación / Teatro / Difusión de la Escuela Navarra de Teatro

Nº de proyecto: 10235

geure bezeroek
aukeratutako
proiektua **can**

un proyecto
elegido por
clientes de **can**

ABIERTO EL PLAZO DE INSCRIPCIÓN PARA LAS PRUEBAS DE ACCESO A LOS ESTUDIOS DE ARTE DRAMÁTICO, ESPECIALIDAD: INTERPRETACIÓN

PRUEBAS DE ACCESO.

- 1. Ejercicio escrito sobre uno de los monólogos propuestos para presentar.
- 2. 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 de entre los que se adjuntan en el momento de la inscripción".
- 3. Las pruebas se realizarán del 13 al 15 de septiembre.

INSCRIPCIONES.

Las inscripciones para las pruebas se efectuarán del 14 al 30 de junio y a partir del 2 de agosto (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.

OTROS CURSOS

- **Matrícula para cursos de verano:** del 7 al 30 de junio y del 2 al 13 de agosto (julio cerrado por vacaciones).
- **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 LA SALA

INTEGRADA EN LA COORDINADORA DE SALAS ALTERNATIVAS

- **FESTA verano** y **FESTA Otoño** (en convenio con la Dirección de Cultura del Gobierno de Navarra).
- Programación **Golfos**.
- CaTEs
- **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.

OTROS SERVICIOS

- Biblioteca con más de 4.000 volúmenes. Revistas: El Público, Primer Acto, ADE, Pausa, Puck, Art Teatral, Taraska, Escena, Acotaciones y R.G.T.
- 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.

CURSO PRÓXIMO

Año Académico 2010/2011

ESTUDIOS DE ARTE DRAMÁTICO

CLAUSTRO DE PROFESORES

DPTO. DE INTERPRETACIÓN.

Aurora Moneo, María José Sagúés, Patxi Larrea, Emilia Ecay, Javier Pérez.

DPTO. DE TEORÍA.

Fuensanta Onrubia, Patxi Fuertes, Javier Pérez, Emilia Ecay, Patxi Larrea.

DPTO. DE TÉCNICAS VOCALES.

Assumpta Bragulat, Javier Pérez, Amelia Gurucharri y Emilia Ecay.

PROFESORAS INVITADAS:

Constanze Rosner y Marisa Serrano.

DPTO. DE TÉCNICAS CORPORALES.

Amelia Gurucharri, Patxi Fuertes, Patxi Larrea.

PROFESORA INVITADA:

Becky Siegel.

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, Taller corporal.

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 15:00, con media hora de descanso).

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Dirección Académica:

Emilia Ecay.

Dirección Técnica:

Patxi Larrea.

Secretaría:

Assumpta Bragulat.

INFRAESTRUCTURA

Nº de Aulas: 4.

Salas de Exhibición:

2 (una con aforo para 300 espectadores y la otra para 100).

ARTE DRAMATIKO. ESPEZIALITATEA: ANTZEZPENA.

IKASKETETAN SARTZEKO PROBETARAKO IZENA EMATEKO EPEA HASI DA

SARBIDE PROBAK.

1. Aurkezteko proposatu diren bakarrizketako bati buruzko idatzizko proba bat egingen da.

2. NAEn ematen diren ezagupen eremuekin erlazio naturiko lan aste bat. Aurkezten direnek ondoko hauek ekarri beharko dituzte: laneko arropa (txandala edo antzekoa). Eta, izena ematean erantsiko diren bakarrizketei dagokionez, bat aukeratu beharko da eta buruz ikasi.

3. Probak irailaren 13tik 15era egingen dira.

IZEN-EMATEAK.

Probetarako izen-emateak ekainaren 14tik 30era eta abuztuaren 2tik aurrera (oporak direla-eta uztailean itxita).

IZEN-EMATEKO BETEKIZUNAK.

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

BESTELAKO KURTSOAK

- **Udako ikastaroak. Izen emateak:** ekainaren 7tik 30era eta abuztuaren 2tik 13ra (oporak direla eta, uztailean itxita).
- Izen emateak IRAILAREN BIGARREN HAMABOSTALDIAN: Gazte eta helduentzako Antzerki Tekniken hastapenei buruzko ikastaroak (euskaraz eta gaztelerez). Joko dramatiko tailerrak (euskaraz eta gaztelerez) 4tik 12 urte bitarteko haurrentzat.
- Ahotsaren oreka ikastaroak profesionalendako.
- Dramatizazio ikastaroak hezitzaileendako.

JARDUERAK

- Mintegiak, Hitzaldiak, Biltzarrak eta Tailerrak, NAEko Departamentuek antolatuta.
- *Teatro/Antzerki* aldizkaria.
- Dokumentazio eta Ikerkuntza Zentroa. Herrialdeko beste zentroekin elkarlanean aritzen da.
- NAEko ikasleek antolatutako erakusketak.
- Haurrei zuzenduriko Antzerki Testu Lehiaketak (Iruñeko Udalak lagunduta).
- Iruñeko Udalarekin eta Gaiarre antzokiarekin lankidetzan, "Las Maravillas del Teatro" ("Antzerkiaren mirariak") egitasmoko antzespenak jarraitzea.
- Biltzar, mintegi, antzerki jaialdi eta abarretara bertaratzeko.

ARETOKO PROGRAMAZIOA

ARETO ALTERNATIBOEN KOORDINAKUNDEAN SARTUA

- **FESTA Uda** eta **FESTA Udazkena** (Nafarroako Gobernu Kultura Zuzendaritzarekin hitzartuta).
- **Golfos** programazioa.
- CaTEs.
- **Antzerki Aroa**, Euskarazko programazioa (Iruñeko Udalarekin hitzartuta).
- Eskatzen duten konpainien ikuskizunak programatzea.
- Ekoizpenak.
- Beste jarduerak eta programazioak.

BESTELAKO ZERBITZUAK

- 4.000 liburu baino gehiagoko liburutegia. Aldizkariak: El Público, Primer Acto, ADE, Pausa, Puck, Art Teatral, Taraska, Escena, Acotaciones eta R.G.T.
- Juan March Fundazioaren boletina, La Tarasca, Escena, Artez, Titereando.
- Hemeroteka.
- Bideoteka.
- Kartel eta programen artxiboa.
- Nafarroan historian zehar izan den antzerkiari buruzko dokumentazioa.

HELDU DEN IKASTURTEA

2010/2011 Ikasturte Akademikoa

ARTE DRAMATIKO IKASKETAK

IRAKASLEEN KLAUSTROA

ANTZEZPEN DPTUA.

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

TEORIA DPTUA.

Fuensanta Onrubia, Patxi Fuertes, Javier Pérez, Emilia Ecay, Patxi Larrea.

AHOTZ TEKNIKEN DPTUA.

Assumpta Bragulat, Javier Pérez, Amelia Gurucharri eta Emilia Ecay.

GONBIDATURIKO

IRAKASLEAK:

Constanze Rosner eta Marisa Serrano.

GORPUTZ TEKNIKEN DPTUA.

Amelia Gurucharri, Patxi Fuertes, Patxi Larrea.

GONBIDATURIKO

IRAKASLEA. Becky Siegel.

EZAGUTZA ALORRAK ETA EMATEN DIREN GAIAK

Antzezpena.

Jolasa, Dramatizazioa, Inprobisazioa, Antzezpene Teknikak, Mozorro Neutroa, Karakterizazioa, Klown eta Tailerrak.

Teoria.

Literatur Dramatikoa, Eszenategiko eta Dramagintzako Lengoia, Antzerkigintzaren Historia, Arte Lengoia, Artearen Historia, Teoria Dramatikoa, Hizkuntz Azterketa eta Dramagintza.

Ahotsaren

teknikak. Ahots Teknikak, Ebakera, Doinua, Fonetika, Ahozko Adierazpena, Irakurketa Adierazkorra, Metrika, Kantu-Ahotsaren

Hastapena eta Musika Trebakuntza.

Gorputz teknikak.

Gorputz Adierazpena, Herri eta areto dantzak, Dantza Garaikidea, Koreografi Inprobisazioa.

Hautazkoak.

Ikasturtero gai ezberdinak eskaintzen dira: Bikoizketa, Txotxongiloak, Eskrima, Gidoi Idazketa, Ekoizpena, Antzerki Pedagogia, Jantzi Diseinua, Txotxongilo-tailerrak, Makillajea, Mimoa, Eszena-argiztapena, Comedia dell'Arte, Interpretazioa kameraren aurrean, e.a.

TITULAZIOA

Ikasketa Agiria.

ESKOLA ORDUAK

900 ordu ikastaroko.

(egunean 6 ordu: 9etatik 15:00etara, barnean ordu erdiko atsedenaldia).

ZUZENDARITZA KONTSEILUA

Zuzendaritza akademikoa: Emilia Ecay.

Zuzendaritza teknikoa: Patxi Larrea.

Idazkaria:

Assumpta Bragulat.

AIZPEGITURA

Gela kopurua: 4.

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

OLITE

FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO

16 DE JULIO A 1 DE AGOSTO 2010

www.navarra.es

16 y 17 de julio. COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

La Moza del Cántaro

de Lope de Vega

19 de julio. L'OM-IMPRESÍBIL

Calígula

de Albert Camus

21 de julio. GALIARDO PRODUCCIONES

El avaro

de Molière

23 y 24 de julio. SECUENCIA 3

El galán fantasma

de Calderón de la Barca

26 al 28 de julio

e-class (2)

Segundo Encuentro de Escuelas Superiores
de Arte Dramático en torno a los Clásicos

30 y 31 de julio. MEFISTO TEATRO

Fuenteovejuna

de Lope de Vega

1 de agosto. Teatr Biuro Podrózy

Macbeth, ¿quién es ese hombre ensangrentado?

A partir de la obra de W. Shakespeare

Denis Rafter / Saturnino García / Guirigai Teatro / Compañía La Irremediable / Las Huellas de la Barraca / Teatro ritual y popular: Blasones y Akelarre / Música / Cómo contar los clásicos a los niños / El Vino del Personaje / Exposición La moda y los clásicos

INFORMACIÓN Y VENTA DE ENTRADAS:

012 Infolocal (teléfono 948 217 012)

www.cfnavarra.es/oliteteatro y www.entradas.com

Organiza

Patrocinan

Colaboran

2012 CONTIGO
AVANZAMOS

 Gobierno
de Navarra

 Ayuntamiento
de Olite

 AUTOPISTAS
DE NAVARRA

 DIPUTACIÓN FORAL
DE NAVARRA

 GOBIERNO DE ESPAÑA

 PALACIO REAL

 NAVARRA