

T.A

t e a t r o

a n t z e r k i

Revista de la Escuela Navarra de Teatro
nº 10, junio 1998. Difusión gratuita
Entidad patrocinada por el Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra











Nafarroako Antzerki Eskolaren Aldizkaria
10 zbka. ekaina 1998. Dohainiko zabalpena
Entidad patrocinada por el Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra



**Lorca y su
teatro
estuvieron en
Pamplona**

**Actualidad de la
ENT y nuevo curso**

**Seminario
"La tragedia de
ayer a hoy"**

- 4  **Opinión: La necesidad del arte teatral**
Maite Pascual
- 6  **Lorca y “su teatro” estuvieron en Pamplona**
Fuensanta Onrubia
- 9  **El Taller Fin de Carrera estrena**
Yerma, de García Lorca
- 10  **El humor en la obra de Lorca y la tragedia del destino**
David Martínez Atozki. Alumno ENT
- 11  **Cursos de verano**
Udako Ikastaroak
- 12  **VII Concurso de textos teatrales dirigidos al público infantil**
Haurrentzako antzerki testuen VII. lehiaketa
- 13  **Seminario: “La tragedia de ayer a hoy”**
Ponencias: Joan Abellán, Denis Rafter, María José Ragué Arias. Entrevista al actor Carlos Ibarra
- 30  **Memoria de actividades de la ENT**
Nafarroako Antzerki Eskolaren aktibitateen txostena
- 32  **Kontaidazu ipuin bat**
- 34  **Curso próximo**
Heldu den ikasturtea

el Camerino
danza. gimnasia y disfraces



31001 Pamplona
c/ Mayor 54 tf. 226470


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

Número 12 Zenbakia - Junio 1998 Ekaina
CONSEJO DE REDACCIÓN: Fuensanta Onrubia, Aurora Moneo,
Maite Pascual, Javier Pérez Eguaras, Patxi Fuertes, Amelia
Gurutxarri, Asumpta Bragulat, María José Sagüés

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

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

Nafarroako Gobernua
Hezkuntza eta Kultura
Departamentua



Gobierno de Navarra
Departamento de
Educación y Cultura

Opinión

La necesidad del arte teatral

En un momento en que parece que algo nuevo se debiera gestar, en que el euro está aquí a la vuelta de la esquina, en este momento en que celebramos el centenario del nacimiento de grandes literatos como Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Bertolt Brecht, en un momento en que cumplimos el 30 aniversario de aquel mayo de 1968 en que se hablaba de la imaginación al poder, se me ocurre hablar de algo tan antiguo como la necesidad del arte Teatral.

Ese arte que nos ha hecho devanar los sesos a teóricos y prácticos a lo largo de la Historia. Ese Arte del que se ha dicho de todo y con él y por él, también se ha hecho de todo.

En cada cultura, en cada momento de la Historia, ha funcionado de diferentes maneras, siempre en crisis, siempre vivo, haciendo de espejo de lo que la sociedad, cada sociedad, le proporcionaba. Siempre, incluso hoy, ha estado en esa franja sospechosa ¿es lícito? ¿es ilícito? ¿es necesario? ¿es arte?

Lo que sí les puedo asegurar es que los humanos lo necesitamos, como decía Cervantes: Los comediantes son necesarios en la república como las plantas y las cosas que honestamente recrean.

El teatro responde a la necesidad del ser humano de imitar, de aprender por la imitación y sobre todo de disfrutar con ese Arte de la Mimesis. Por eso ha sido y es causa de beneficios y de problemas. Así hemos continuado, siglo a siglo, alzándose las voces de los que dirigen nuestros destinos, unas veces a favor, otras en contra, otras sin dedicarle mayores atenciones, y hoy casi

diríamos que "pasando de él" que es lo peor que le puede pasar.

Ciertamente, hoy en día, el que haya o no teatro, no es preocupación fundamental ni de políticos, ni de administradores públicos, ni de ciudadanos. No importa si nuestra Comunidad engrosa el número de las tres comunidades que en nuestro país carecen de circuitos teatrales, tampoco nos preocupa que ocupemos los últimos lugares en lo que se refiere a infraestructuras culturales, ni el hecho de que no se cree ningún premio o gala para impulsar el Arte Teatral, ni que los presupuestos generales apenas contemplen unos 16 millones, señalados específicamente, para actividades teatrales, ni que se busque el intercambio con otras comunidades, ni se organicen campañas de teatro escolar, ni se cuente con los agentes culturales a la hora de dilucidar el futuro del Gaiarre, la necesidad de un auditorio o de planificar una política teatral - ojalá fuera a largo plazo-.

Sin embargo, - a pesar de que quizás todos los problemas antes planteados se deban a que los navarros, según dicen, no nacimos dotados para este

Parece que a nadie importa que Navarra engrose el número de las tres Comunidades que en nuestro país carecen de circuitos teatrales

arte de la mimesis. Al parecer, la naturaleza nos lo vetó y yo no me he dado cuenta: en nuestra Comunidad existen unos 41 grupos de teatro, entre profesionales y aficionados, la sala de la Escuela Navarra de Teatro programa más de 90 días al año llenando casi el total de su aforo que cuenta con 300 localidades. Los niños, los jóvenes, los adultos, los universitarios, hacen tea-



tro, más de 1400 personas reciben algún tipo de formación a lo largo del año en la ENT, el Gobierno de Navarra y Ayuntamiento de Pamplona programan esporádicamente espectáculos teatrales, los coordinadores culturales también le dedican parte de su atención, algunos grupos de teatro de Navarra actúan fuera de nuestra Comunidad y asisten a ferias teatrales organizadas por otras autonomías con notable éxito.

Al margen de todo este panorama alentador/desolador, lo que sí les puedo garantizar es que el teatro siempre ha despertado al ser humano, le ha servido de acicate, le ha devuelto su imagen, tal y como es, con sus aspectos positivos y negativos, como decía A. Artaud: (...) el teatro, como la peste, desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades y si esas posibilidades y esas fuerzas oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida.

Este Arte ha logrado que el ser humano se posiciona a favor o en contra, para disfrutar con él, para soñar, para hacer realidad sus deseos y utopías, así sea por unos momentos, para prohibirlo, para utilizarlo, considerarlo moral o inmoral e incluso para decretar su crisis y su muerte definitiva a manos de la censura, del orden público, del circo romano, del fútbol, de



los conciertos de rock, del cine, de la T.V., de la pasividad más absoluta, del miedo a salir de casa, de la falta de apoyos y subvenciones, de la falta de espectadores, de los predicadores y apocalípticos de turno, de los dictadores políticos y... sin embargo, aquí seguimos con el teatro vivo y ampliando su campo de acción.

El teatro no ha muerto, siempre resucita, como Dionisos, el dios que le dio origen en Occidente, en la Atenas clásica, ese Dios de la vida y de la muerte, del Eros y el Zánatos, de la fecundidad, del vino, de la alegría, de la fiesta inherente también a todo teatro.

Sí, resucita. La verdad es que yo creo que nunca ha muerto. Aunque lo hayan querido reducir a cenizas, resurge de ellas como el Ave Fénix con fuerzas renovadas y fortalecido. Amigos míos, el teatro existe y existirá porque hay vida.

Pero también este Arte puede dejar de serlo y corromperse en aras del dinero, del triunfo fácil, de los excesivos protagonismos de Directores, Programadores, Productores, Administradores Públicos, Actores, de ganar público reflejando sólo aquellos aspectos de la vida que ese público quiere ver. Entonces el teatro, en lugar

de ser un espacio de confrontación y un impulso de creación, se transforma en la necesidad de conservar, propia de ese poder institucional que todo lo quiere controlar.

No todo sirve en Arte y como muy bien dice David Mamet: el actor debe ser alguien entrenado y vigoroso, dedicado a la idea de que el teatro es el lugar al que vamos a escuchar la verdad, pero equipado con la capacidad técnica necesaria para hablar con sencillez y claridad. Alguien que domina la técnica de su arte para poder comunicar bien.

Cada vez que un actor se desvía del hilo conductor de una obra, por el motivo que sea, para conquistar aplausos, por pereza o porque no se ha tomado la molestia de averiguar cómo ese momento difícil expresa en realidad el hilo con-

ductor, este actor crea en sí mismo un hábito de torpeza moral. (...) cada vez que un autor introduce un fragmento de texto no esencial está debilitando la estructura de la obra. Cuando abandonamos los principios fundamentales, transmitimos al público una lección de cobardía.

Creo que el teatro de este fin de milenio sigue siendo necesario para devolvernos, en vivo y en directo, nuestra imagen.

El teatro de este fin de siglo tiene la oportunidad de convertirse en el teatro del derribo de fronteras, del intercambio de las diferentes etnias y culturas

Seguimos necesitando que alguien nos haga enfrentarnos a nosotros mismos, a nuestras verdades, medias verdades y a nuestras mentiras. Los dramaturgos, los actores deben desarrollar esa observación que les permita distanciar y analizar nuestra realidad, esa realidad que no siempre somos capaces de ver o no queremos ver. La tragedia, la comedia, la tragicomedia seguirán unidas a esa esencia nuestra, tan rica, tan compleja, tan humana.

El teatro de este fin de siglo tiene la oportunidad de convertirse en el teatro del derribo de fronteras, de la búsqueda de esa nueva expresión artística producto del intercambio de todas las diferentes etnias y culturas que se van entremezclando. Así va naciendo ese teatro de la interculturalidad, de la riqueza que surge de la diversidad.

Ojalá y se hagan realidad las palabras de Barrault conjurando que: en el teatro todos los hombres son convidados, nadie puede creerse elegido ni privilegiado. El teatro no está hecho para acentuar aquello que separa a los hombres, sino al contrario, para volverlos a unir. No está hecho para sustentar los odios sino para facilitar el intercambio y la comprensión.

Hoy, 6 de mayo, fecha en que escribo estas líneas, un nuevo asesinato, a manos de ETA, inútil, incomprensible e inaceptable, ha segado la vida de Tomás Caballero, hombre de 63 años, concejal de nuestra ciudad, y es también el teatro, el más antiguo de nuestro viejo occidente, el del griego Esquilo, quien viene en mi ayuda para gritar, mejor que yo, por boca de Clitemnestra, aquella reina de la casa de Argos que tuvo que sufrir las consecuencias de una guerra, la de Troya,

también inútil como todas las guerras: Que no invada a la hueste el ansia ardiente de profanar aquello que no deben. (...) triunfe el bien, al fin, sin confusión alguna! OH, no, no,

no provoques otras desgracias. ¡Basta ya de dolores; no más sangre!

¿Seguiremos dudando de la necesidad de impulsar el arte teatral, de favorecer su desarrollo?

Maite Pascual

Lorca y "su teatro" estuvieron en Pamplona

La actuación de La Barraca fue silenciada por los periódicos locales

A estas alturas ¿quién no se ha enterado?. Este año se celebra el centenario del nacimiento de Federico García Lorca. También el del nacimiento de Bertolt Brecht. Y se celebra el centenario de muchos otros nacimientos y acontecimientos. Lo que quizá mucha gente no conozca es que Federico García Lorca, llegó con su mono azul de mecánico, uniforme de La Barraca, en un camión, a Pamplona hace 65 años (es decir, en el 33), sólo tres años antes de su muerte, salvo los afortunados que tuvieron el privilegio de haberlo visto en su salsa dirigiendo y haciendo teatro y que debieron ser bastantes, si atendemos a los pocos testimonios de que disponemos. Y es que realmente el hecho no tuvo ningún eco en los medios de comunicación con mayor poder en la época: me refiero a la prensa representada por el *Diario de Navarra* o *La Voz de Navarra*,

cómo no podía ser menos si tenemos en cuenta que La Barraca era un proyecto protegido por el Gobierno republicano. Y fue de la única manera que se conoció a García Lorca entonces. Ninguno de sus textos se representó en Pamplona por esa época.

A pesar del bloqueo y el silencio, durante la Segunda República, tuvo lugar en Pamplona un gran acontecimiento cultural, igual que en otras muchas ciudades y localidades del Estado, favorecido por el Ayuntamiento, que cedió gratuitamente el Teatro Gayarre para funciones teatrales de La Barraca.

El 18 de agosto de 1933 en el pleno del Ayuntamiento se trataba el asunto fuera del Orden del Día. De ello hemos encontrado testimonio en las actas, donde se recoge la propuesta del siguiente modo:

" (...) Se da cuenta de una moción suscrita por el Concejal don Antonio García Fresca, en la que manifiesta que el día 23 de los corrientes, la Compañía "La barraca" afecta a las Misiones Pedagógicas, organizadas por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, ha de hacer una visita a nuestra Ciudad, para dar representaciones de obras de autores de nuestro Siglo de Oro (Calderón y Lope), representaciones dedicadas principalmente a las clases populares y absolutamente gratuitas proponiendo la moción que el Excelentísimo Ayuntamiento ceda el Teatro Gayarre libre de todo gasto.

El señor García Fresca amplía su moción diciendo que la urgencia de las fechas obliga a que fuera del Orden del Día, se dé cuenta de la misma; que la Compañía "La Barraca" viene realizando una empresa cultural de grandes vuelos en favor de la divulgación de nuestro Teatro Clásico, poniendo en escena obras que son presenciadas por el público sin satisfacer cantidad alguna, facilitando los ayuntamientos local gratuitamente para la representación. Añade que en varias poblaciones se ha recibido a los actores con muestras de verdadero entusiasmo, y que concretamente propone satisfaga el Ayuntamiento los gastos que represente la utilización del Teatro Gayarre y que una Comisión de Señores Concejales, reciba a los componentes de la Compañía La Barraca, obsequiándoles con un pequeño lunch en la Casa Consistorial.

El Señor Arrivillaga, dice que a su juicio no debe abonarse cantidad alguna por las representaciones, teniendo en cuenta que el Estado destina cantidades para la función encomendada a la Compañía La Barraca.

Se acuerda que con cargo a Imprevistos se satisfagan los gastos que ocasione facilitar el Teatro Gayarre a la compañía "La Barraca", para las representaciones que el día 23 de los corrientes dé en esta Ciudad, facultándose al Señor Alcalde Presidente para que designe a los Señores Concejales que hayan a los componentes.

El señor Arrivillaga vota en contra. (...)" (1)

Este acontecimiento cultural fue silenciado, sin embargo, en los medios de comunicación de mayor difusión, reflejándose tan sólo



en la revista *Cultura Navarra*, en la sección de Crónica, en el nº 3, relativo al mes de septiembre de 1933, inmediatamente después de la visita de La Barraca. Esta revista, de carácter mensual, con redacción en el Ateneo Navarro y de vida muy efímera (tan sólo se publicaron 6 números, de julio a diciembre), se presentaba como un Órgano del Consejo y Comisión permanente de Cultura Navarra. Por el interés del testimonio lo recojo en las siguientes líneas casi íntegramente: "En el tablado de la ficción han actuado dos grupos extraordinarios de comediantes. Uno, el de los que han hecho el "Pello-Mari" de Campión; otro el que representó farsas de Lope y de Cervantes.

El primero actuó en fiesta de carácter político, nacionalista. El segundo en campaña cultural apoyado por el Gobierno de la República. Y los dos, en un ambiente de comprensión que honra a nuestra capital. (...)

La visita de los muchachos de la F.U.E. tiene, a nuestro juicio una trascendencia que es inútil querer bloquear con el silencio. Llegaron a Pamplona previa solicitud atenta que pudieron excusar, dado que cumplían una misión pedagógica oficialmente autorizada y protegida. El municipio, sin distinción de derechas e izquierdas, tuvo el buen sentido de acogerles con afecto, de aprovechar la ocasión de ofrecer al pueblo un espectáculo de alto valor. Profusa y gratuitamente repartidas las invitaciones el teatro se vio lleno de un público ávido de oír y ver cosas limpias y de demostrar que sabe estimarlas y corresponder con una aptitud digna a lo que con dignidad se le ofrece. No debió decirse, como alguien comentó, que el carácter de gratuito explicaba el éxito del espectáculo; (...)

Los muchachos, con un carácter absolutamente anónimo, pusieron toda su alma en presentarnos algunas obras del gran teatro clásico castellano, con matices de modernidad escenográfica del mejor gusto. Los versos de Lope de Vega; las sátiras de Cervantes y el romance de Machado se oyeron con una atención...religiosa, y aplaudidos con fervor.

(...)
El Ateneo Navarro, que intervino en el buen logro de esta simpática empresa de "La Barraca" llevó a los actores a Olite. Tres ateneístas de muy diversas ideas políticas pero fraternos en la Universidad, hablaron a los estudiantes de nuestro pasado, enseñándonos gloriosas ruinas. (...)" (2)

El resto de testimonios relativos a la llegada de La Barraca a Navarra los encontramos en las propias palabras de García Lorca. Desde Pamplona envió una Tarjeta Postal de la Catedral, a su familia, en Granada, sin fecha exacta, a finales de agosto. Decía:

"Queridísimos todos: Desde Pamplona os mando un abrazo. Aquí estamos teniendo un gran éxito. Hoy nos vamos a Jaca, donde estaremos dos días, y después iremos a Huesca. Ya recibiréis cartas.



Federico García Lorca, vestido con el mono de La Barraca.

(...) Seguíis recibiendo postales de sitios raros. Este año ha sido pródigo en geografía postal.

Abrazos y besos a todos de vuestro Federico" (3)

Sólo unos días antes, el 17, había enviado otra Tarjeta Postal a su familia desde Santander.

Actuación en Estella

La visita de La Barraca a Pamplona se adscribe dentro de una gira por el norte de la Península, que también le llevó al menos a otra ciudad Navarra, Estella, de lo que da testimonio el elocuente comentario que hizo en una entrevista fechada el 15 de octubre, ya desde Argentina, donde estuvo varios meses de gira con la compañía de Lola Membrives, que ponía en escena *Bodas de Sangre*: "(...) Nuestros camiones con los anagramas o distintivos de la República nos expusieron a una pedrea en Estella, que es un pueblo carlista. Después de haberlos congregado y haber explicado como acostumbramos el asunto de la obra que íbamos a dar, la vida de quien la escribió y demás cosas, hicimos la obra, que era *Fuente Ovejuna*, de Lope. Y al final nos aclamaron. (...)" (4)

Unas líneas más arriba explicaba García Lorca qué motivó y cómo se formó La Barraca, cómo se organizaba y cómo trabajaba: "(...)



Lorca, con la actriz Margarita Xirgú, la noche del estreno de "Yerma".

El pueblo sabe lo que es el teatro. Ha nacido de él. La clase media y la burguesía han matado el teatro y ni siquiera van a él, después de haberlo pervertido. Fue entonces cuando comprendiendo eso resolvimos entre estudiantes devolver el teatro al pueblo. Fundamos La Barraca Eduardo Ugarte y yo. Eduardo Ugarte es un escritor teatral de mucho talento. Tiene dos obras admirables: *La casa de naipes* y *De la noche a la mañana*. Nuestra idea fue viable porque el ministro de Instrucción Pública, De los Ríos, hizo aprobar una ley. La Barraca es una institución de arte que no puede anquilosarse a pesar de depender económicamente del Estado, porque sus factores son los estudiantes. En cuatro camiones llevamos los decorados, el aparato eléctrico, el escenario desmontable y el personal de la compañía, que son treinta personas, de las cuales siete son mujeres y todos estudiantes. Durante los cursos representamos y estudiamos en Madrid. Llegadas las vacaciones, nos largamos a recorrer pueblos. Como abrigamos la convicción de que los clásicos no son arqueológicos, representamos obras como los pasos de Lope de Rueda, los entremeses de Cervantes, el auto sacramental de *La vida es sueño* y *Fuente Ovejuna*, (...). Hemos comprobado así que los clásicos son tan actuales y vivos como Arniches. (...) (...) todo lo hacemos con pasión y con energía. Y todo anónimamente. Nadie figura con su nombre. Ni los directores, que somos Ugarte y yo. Llegamos a los pueblos y representamos de noche. La gente lleva sus sillas. Generalmente se alza el tablado frente a la plaza. ¿Creerá usted que yo he salido a representar una escenificación mía del poema de Antonio Machado "En la tierra de Alvar González" (sic) y que el pueblo lo escucha emocionado y embelgado en todas partes?" (...) (5)

Este gusto por el anonimato puede excusar, pero sólo en parte, el silencio que rodeó al acontecimiento en nuestra ciudad.

García Lorca, en el Teatro Gayarre

No podemos confirmarlo, pero si tenemos en cuenta la proximidad de este testimonio con las fechas en las que La Barraca estaba

en Pamplona, y la referencia al repertorio que pusieron en escena que se hacía en la crónica de la revista *Cultura Navarra*, es muy probable que Federico García Lorca representase personalmente el poema de Machado en el teatro Gayarre.

Lo que es todavía más probable es que Federico García Lorca presentara las obras de viva voz en el Gayarre ya que, como se sabe, no llevaban programas impresos de las mismas y la labor de la presentación la desempeñaba él en persona.

Para García Lorca La Barraca ocupaba un lugar importantísimo en su obra y en su vida. Tanto que aplazaba la escritura de algunos de sus mejores textos por irse con sus compañeros de pueblo a dar a conocer el teatro clásico, del que era realmente un apasionado. Como apasionadas eran siempre sus palabras hacia La Barraca. Cada vez que tenía ocasión manifestaba su amor por esta empresa: "La Barraca para mí es toda mi obra, la obra que me interesa, que me ilusiona más todavía que mi obra literaria, como que por ella muchas veces he dejado de escribir un verso o de concluir una pieza, entre ellas *Yerma*, que la tendría ya terminada si no me hubiera interrumpido para lanzarme por tierras de España, en una de esas estupendas excursiones de "mi teatro". (...) (6). Esto decía en enero del 34. En verano del 34 volvió a salir de gira y regresó a la Universidad de verano de Santander. Seguía trabajando en *Yerma*. Desde que la concibió penso en Margarita Xirgú, su gran amiga, para la puesta en escena. El 29 de diciembre el estreno tuvo lugar en el teatro Español, del que era concesionaria la compañía de Margarita Xirgú y Enrique Borrás, y allí se representó durante meses, bien entrado 1935. (sobre la relación de Margarita Xirgú y Federico García Lorca: Margarita Xirgú, de Antonina Rodrigo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.)

En este año, La Barraca comenzó a tener problemas, pero García Lorca seguía elogiándola y defendiéndola. En una entrevista concedida a Miguel Pérez Ferrero, el 22 de agosto, y tras comentar éste que corrían malos vientos para La Barraca, García Lorca respondió: "Eso parece. Y, sin embargo, te voy a decir una cosa. La Barraca, pese a que la supriman las subvenciones, no morirá, porque yo me propongo que no muera. Vivimos ahora, mejor dicho, vive ahora de los restos, porque, como es sabido, yo hago esto, como Ugarte, con absoluto desinterés; pero, aunque le falte el más simple recurso, seguirá viviendo. Cuando ya no tengamos trajes ni decorados, representaremos con nuestros monos el teatro clásico. Y si no nos dejan levantar el tabladillo, representaremos en plena calle, en las plazuelas de los pueblos, donde sea... Y si tampoco nos dejasen así, representaremos en cuevas y haremos teatro oculto. (...) (7). Y tras decir esto soltó una carcajada. Así era Federico García Lorca.

A final de año habiéndosele pedido su dimisión como director de La Barraca la presentó con carácter irrevocable al Comisario General de la Unión Federal de Estudiantes Hispánicos.

Lo que desafortunadamente vino después, más o menos, ya todos lo conocemos.

Fuentsanta Onrubia

NOTAS

- (1) Archivo Municipal de Pamplona, Actas, nº 10, p. 107, 18 de agosto de 1933.
- (2) Archivo Municipal de Pamplona, *Cultura Navarra*, 1933, nº 3, septiembre, pp. 117-118.
- (3) García Lorca, Federico. *Prosa, Obras Completas III*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, p. 1230.
- (4) *Ibid.* p. 453.
- (5) *Ibid.* p. 453.
- (6) *Ibid.* p. 494.
- (7) *Ibid.* p. 578.

El Taller Fin de Carrera estrena *Yerma*

Está dirigido por el director húngaro Gyula Urbán

El próximo viernes 5 de junio se estrena el taller fin de carrera de la Escuela Navarra de Teatro, que en esta ocasión pone en escena la obra "Yerma", de Federico García Lorca.

El taller ha sido dirigido por el director húngaro Gyula Urbán, un asiduo en los montajes de la ENT. No en vano, este es el cuarto trabajo que dirige tras sus experiencias con *Ubú, rey* (1992), *El comandante* (1994) y *La casa de Bernarda Alba* (1996).

Dos años después de su última visita a Pamplona, Urbán repite con un clásico lorquiano precisamente coincidiendo con el centenario del nacimiento del poeta granadino. "Es una coincidencia, ya que era algo que tenía en mente desde hace dos años cuando dirigí *La casa de Bernarda Alba*. Entonces me enamoré de las obras de Lorca y decidí construir un camino propio para acercarme a este gigante, conociendo sus valores y sus fallos. Yo creo que Lorca es como la vida, que tiene cosas grandes y bien hechas y tiene cosas que no son tan buenas. Es como si fuera dos personas: una de ellas es un dramaturgo genial y la otra no, y yo he tenido el coraje de modificar esa parte que no me gusta".

Urbán se muestra enamorado del personaje de Yerma, al que considera de gran actualidad en nuestros días. "Yerma es mi amor como mujer. Por ello me da mucha pena que una mujer como ella no pueda encontrar su pareja. Sin embargo, es algo que ha sucedido y sucede muchas veces en la vida. Los obstáculos de Yerma siguen vigentes hoy. Esta mujer no encuentra solución a sus problemas, y esto ocurre ahora. Muy pocas personas llegan a encontrar el camino que se trazaron cuando eran adolescentes debido a las imposiciones de la sociedad, al carácter, al destino, etc. Hay muchas circunstancias que nos impiden elegir nuestro camino, y eso es lo que le pasa a Yerma".

El director húngaro va más allá en la interpretación de esta obra. "La obra de Lorca tiene una visión trágica propia. Hay una anécdota que ilustra bien esto que digo. Una vez -cuando escribió *Madame Bovary*- le preguntaron a Gustave Flaubert cómo era posible que conociese tan bien el alma de una mujer. El respondió: "Madame Bovary soy yo". Pues bien, yo digo que Yerma es Lorca, porque él

quería ser mujer. Este deseo íntimo y frustrado aparece claramente en esta obra".

El montaje del taller fin de carrera es fiel al texto original de Lorca. "Únicamente he cortado una escena de las lavanderas porque era demasiado larga y no aportaba demasiado. El resto es fiel al texto original".

Feliz en Pamplona

Urbán se muestra muy ilusionado por volver a trabajar en la Escuela Navarra de Teatro. "Para mí esto es un milagro. Recuerdo cuando vine por primera vez a montar *Ubú, rey*. Desde entonces ha mejo-



Imagen del montaje "La Casa de Bernarda Alba", representada en 1996.

rado mucho. Soy muy feliz cada vez que vengo a Pamplona porque tengo buenos amigos aquí y siempre hago alguno nuevo. Me encanta venir porque aquí hay buenas condiciones para trabajar, hay infraestructura material y espiritual. Un director nunca encontrará problemas para trabajar aquí porque los actores y actrices tienen un duende especial".

El humor en la obra de Lorca y la tragedia del destino

"Mis señas personales son el entusiasmo y la desesperación" (Wisława Szymborska)

Puestos a celebrar centenarios, ya que hablamos de Lorca, permítanme apuntar que el año pasado se cumplieron cien años del estreno de la obra "Tío Vania". Un momento. ¿No hablábamos de Lorca? Desde luego. Pero voy a contarles un secreto. Un joven actor presentó, en su primer día de ensayo, una propuesta sobre el personaje lorquiano de Víctor, cuando éste se encuentra a Yerma cosiendo unos pañales. Este joven actor había imaginado al personaje inmerso en un grave conflicto de dimensión trágica. "Yerma" es una tragedia y, por lo tanto, había que pensar en ello a la hora de construir el personaje. El joven actor realizó un pase y el maestro que le dirigía le pidió que lo repitiera, pero añadiendo al trabajo las mismas ganas de vivir que tenía Víctor. Y entonces floreció la vida y sobre aquella historia apareció un velado sentido del humor que, naturalmente, ante todo era vital. Por cierto, aquel joven actor era yo, guárdenme el secreto.

La cuestión es que en aquel momento Víctor me recordó al tío Vania, y en días posteriores fueron sucediéndose ecos "chejovianos" en distintas escenas y con diferentes personajes (con las hermanas de Juan, por ejemplo). Tanto Lorca como Chejov utilizan en sus obras diálogos que se van convirtiendo en monólogos, derivando en monólogos interiores. Chejov abusa más de esto, es más realista que Lorca. En la vida nos vemos abocados al monólogo, por eso se da el humor en Chejov: porque el ser humano no es perfecto y la mejor materia prima para el humor es la imperfección.

La historia de Yerma es una tragedia del destino. Los personajes son víctimas del destino, no tienen escapatoria posible al mismo y cualquier camino que se escoja conducirá, irremediabilmente, a la muerte. El fatalismo, que emparenta de nuevo las almas del pueblo ruso y la sociedad española, el duende que como decía Lorca "no llega si no ve posibilidad de muerte."

En su conferencia "Juego y teoría del duende", Federico García Lorca citaba "el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche." Precisamente en la renuncia a la esperanza que los personajes hacen en "Yerma" encontramos sentido a las palabras del propio Nietzsche que, volvamos a pensar en los amantes de celebraciones (póstumas), cumplirá en el mitificado año 2.000 cien años de su muerte. En su libro "Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es" podemos leer: "El mismo estar enfermo es una especie de resentimiento."

Contra esto el enfermo no tiene más que un gran remedio: yo lo llamo el fatalismo ruso, aquel fatalismo sin rebelión en virtud del cual un soldado ruso a quien la campaña le resulta demasiado dura acaba por tenderse en la nieve. No aceptar ya absolutamente nada, no tomar nada, no acoger nada dentro de sí, no reaccionar en absoluto..." Juan y Yerma están en manos del fatum y ambos terminarán perdiendo la esperanza de encontrar una solución a su tragedia. Como dice el filósofo alemán "el resentimiento, nacido de la debilidad, a nadie resulta más pernicioso que al débil mismo."

El marido de Yerma, Juan, es un hombre débil, enfermo física y psíquicamente, pero que es tan víctima como su mujer. Juan es víctima de su destino y, a su vez, el destino de Yerma es ser víctima del destino de Juan. El hombre quiere hacer vivir a su esposa a su manera, y esta debilidad, este fallo, desencadenará el final trágico de la historia.

Lorca, Chejov, Nietzsche... Pistas encontradas en lo que nuestro maestro Gyula Urbán denomina "espacio filosófico lleno de índices", es decir, el arte de la puesta en escena, la práctica de vivir.

David Martínez Atozki
Alumno de la ENT

Cursos de verano

Interpretación. Del texto al escenario.

- **Fechas:** del 24 al 28 de agosto.
- **Duración:** 25 horas (de 9.30 a 14.30 horas).
- **Profesor:** Denis Rafter.
- A partir de textos de Shakespeare, Becket y O. Wilde.
- **Precio:** 20.000 pesetas.

Verso dramático.

- **Fechas:** del 31 de agosto al 4 de septiembre.
- **Duración:** 25 horas (de 9.30 a 14.30 horas).
- **Profesor:** Emilio Gutiérrez Caba.
- **Dirigido a:** actores y directores.
- **Precio:** 20.000 pesetas.

Presencia escénica y vocal.

- **Fechas:** Del 7 al 12 de septiembre.
- **Duración:** 30 horas (de 9.30 a 14.30 horas).
- **Profesores:** María del Mar Navarro y Andrés Hernández.
- **Precio:** 24.000 pesetas.

Curso de dirección.

- **Fechas:** Del 17 al 26 de agosto.
- **Duración:** 60 horas (de 9.30 a 15.30 horas).
- **Máximo:** 15 personas.
- **Profesor:** Konrad Zschiedrich.
- A partir de textos de B. Brecht.
- **Precio:** 40.000 pesetas.

Talleres de juego dramático para niños.

- **De 4 a 10 años.**
- **Fechas:** Del 17 al 21 de agosto (castellano). Del 24 al 28 de agosto (euskera).
- **Duración:** 10 horas (de 17 a 19 horas).
- **Precio:** 7.000 pts.

Taller de construcción de juegos, juguetes y marionetas (a partir del reciclaje).

- **De 8 a 12 años.**
- **Fechas:** Del 31 de agosto al 4 de septiembre.
- **Duración:** 15 horas (de 10 a 13 horas).
- **Precio:** 10.000 pts.

Fechas de matrícula:

desde el 15 de junio hasta el 20 de julio.

Más información:

Escuela Navarra de Teatro.
Tfno: 948-229239
c/San Agustín, 5.

Udako ikastaroak

Antzezpena. Testutik eszenategira.

- **Ordutegia:** Abuztuaren 24tik 28ra. 25 ordu (9.30etatik 14.30etara).
- **Irakaslea:** Denis Rafter.
- Shakespeare, Becket eta O. Wilde-ren testuak oinarri.
- **Prezioa:** 20.000 pezeta.

Bertso dramatikoak.

- **Ordutegia:** Abuztuaren 31tik irailaren 4ra. 25 ordu (9.30etatik 14.30etara).
- **Irakaslea:** Emilio Gutiérrez Caba. Antzezle eta zuzendariei zuzendua.
- **Prezioa:** Prezioa: 20.000 pezeta.

Eszenan eta ahotsez aritzea

- **Ordutegia:** Irailaren 7tik 12ra. 30 ordu (9.30etatik 14.30etara).
- **Irakasleak:** María del Mar Navarro eta Andrés Hernández.
- **Prezioa:** 24.000 pezeta.

Zuzendaritza ikastaroa.

- **Ordutegia:** Abuztuaren 17tik 26ra. 60 ordu (9.30etatik 15.30etara). Gehienez: 15 pertsona.
- **Irakasleak:** Konrad Zschiedrich.
- B. Brecht-en testuak oinarri.
- **Prezioa:** 40.000 pezeta.

Haurrentzako dramatizazio jolas tailerrak.

- **Ordutegia:** Abuztuaren 17tik 21era (gaztekeraz). 10 ordu (17etatik 19etara). Abuztuaren 24tik 28ra (euskarak). 10 ordu (17etatik 19etara).
- **Prezioa:** 7.000 pezeta.

Jolas, jostailu eta txontxongiloak egiteko tailerra (birziklapena oinarri).

- **Ordutegia:** Abuztuaren 31tik irailaren 4ra. 15 ordu (10etatik 13etara).
- **Prezioa:** 10.000 pezeta.

Izenematea:

ekainaren 15etatik uztailaren 20ra.

Argibideak:

Nafarroako Antzerki Eskola.
Tel.: 948-229239.
San Agustín k., 5.

VII Concurso de textos teatrales dirigidos a público infantil

BASES

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

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

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

3 Las obras, mecanografiadas a doble espacio y ejemplar triplicado se enviarán en sobre cerrado y bajo seudónimo a la Escuela Navarra de Teatro, C/ San Agustín, 5, 31001 Pamplona, antes del 1 de Agosto de 1998.

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

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

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

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

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

El fallo del jurado, que será inapelable, se hará público antes del 15 de septiembre de 1998. Los autores de los textos no premiados podrán solicitar la devolución de los mismos en el plazo de un mes a partir de la fecha mencionada.

6 La obra premiada quedará a disposición de la

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

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

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

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

Haurrentzako antzerki testuen VII. lehiaketa

OINARRIAK

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

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

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

3 Lanak, espazio bikoitzaz mekanografiatuak eta hiru aletan, kartazal itxian igorriko dira, izenorde batekin, helbide honetara: Nafarroako Antzerki Eskola, San Agustín k/, 5, 31.001 Iruña, 1998ko abuztuaren 1a baino lehen.

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

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

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

4 Nafarroako Antzerki Eskolak epaimahaia izendatuko du.

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

Epaimahaia erabakia jakinaraziko du. 1998ko irailaren 15a baino lehen, eta epaia apela ezina izanen da. Egun horretatik aitzina, saritu gabeko lanen egileek haiek itzultzeko eskatu ahalgo dute. Horretarako hila-beteko epea.

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

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

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

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

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

LA TRAGEDIA

Entre el 17 y el 21 de marzo del pasado año, la Escuela Navarra de Teatro y la Universidad Pública organizaron el seminario "La tragedia de ayer a hoy". La revista Teatro-Antzerki reproduce tres de aquellas ponencias, así como una entrevista al actor Carlos Ibarra, antiguo alumno de la ENT.



Desde su acepción original -canto (odos) del cabrón (tragos)- la tragedia ha conocido muchas formas. ¿Tiene sentido seguir hablando de ella, más allá de los desastres espectaculares, pero no teatrales, que nos asolan? ¿O tienen algún punto de contacto Esquilo y Shakespeare? ¿Es verdad que "no hay necesidad de que haya sangre y muertos en una tragedia; basta que la acción sea elevada, que los actores sean heroicos, que las pasiones sean exaltadas, y que, en definitiva, todo esté impregnado de esa tristeza majestuosa que constituye todo el mérito de la tragedia" tal como afirmaba Racine? ¿Es viable una tragedia contemporánea? Responder a estas cuestiones, aunque sólo sea aproximadamente, es el propósito de este seminario que espera convertir las voces individuales de los ponentes en una reflexión coral.

Jaume Melendres



La tragedia en Shakespeare Sentir y Hacer Sentir

• DENIS RAFTER •

Director de escena, actor y pedagogo teatral



oy día estamos viviendo en un mundo donde, aparentemente, no existen los sentimientos. Un mundo que cada día, cada hora, somos testigos directos de un sufrimiento increíble de otros seres humanos. No hace falta mencionar sitios, ni pueblos, ni colores, ni religiones, ni clases, ni edades. Fue Oscar Wilde quien decía: "Todos sufrimos igual". El dolor, la angustia, la desesperación son monstruos ciegos y atacan por donde y cuando quieren. No cambian; no se rinden. Por siglos y siglos han sobrevivido y mientras el ser humano exista habrá sufrimiento. Sólo la sensibilidad del hombre hacia el sufrimiento puede variar.

Escribí esto sentado en mi terraza de Madrid bajo un joven sol de primavera. Tranquilo, en paz, pero frío por dentro, sin sentimientos. Entonces, me pregunté, cómo puedo escribir con sinceridad sobre esta gran palabra, sentimientos, sin sentir. Me decidí a sentir. Empecé a buscar en mi interior algún sentimiento. Recordé las palabras de Macbeth cuando recibe la noticia de que su reina estaba muerta. Con desesperación, con una profunda resignación de que la vida del hombre es nada más que una pobre sombra.

*"To-morrow, and to-morrow, and to-morrow, / Creeps in this petty
pace from day to day / To the last syllable of recorded time, / And
all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death.
Out, out, brief candle! / Life's but a walking shadow, a poor play-
er, / That struts and frets his hour upon the stage, / And then
is heard no more; it is a tale / Told by an idiot, full of sound and
fury, / Signifying nothing"*

Fue el actor que hay en mí el que tocó mis nervios y me hizo sentir. Este doloroso regalo que el actor tiene y que nos hace llorar y reír.

¡Pero un momento! Qué importa toda esta tertulia, esta charla sobre -el teatro. Shakespeare. Tragedia. Comedia. ¿Qué significa todo eso? ¿Para qué sirve? Después de todo, mientras estoy aquí hablando sobre sentimientos, podríamos estar en casa mirando tragedias de la vida real en la televisión (siempre que no coincidan con la puesta en pantalla de la droga actual de las masas, el fútbol). Sí, la te...le...visi...ón. Cada día, en las noticias, podremos ver las tragedias de Shakespeare. Un padre tambaleándose por un camino abrazando a su hija muerta o mujeres inocentes con sus niños tumbados en el suelo, sangrando, sus heridas abiertas, gritando a unos asesinos motivados por el odio, la avaricia, la lujuria o la venganza. ¿Por qué hace falta ir a ver al "Rey Lear"???... También a veces los maridos matan a sus mujeres, las mujeres a sus maridos. Los crímenes pasionales no son nada nuevo. ¿Por qué preocuparnos por la muerte de la amada Desdémona de Othello? De cualquier manera, él hubiera pedido el divorcio después de siete años. El mundo está lleno de Macbeths, políticos o banqueros luchando por el poder o una fortuna más grande que cualquier otro hombre en la historia. Tiburones contro-

lando las aguas en todas partes, devorando a los demás. Y quién no puede ser melancólico como Hamlet observando que "algo hay torcido en el Estado de Dinamarca" -quiero decir en el mundo. Todo eso y más pasa todos los días. Y los vemos en la tele, en color, en gráficos, CNN, BBC, TVE, BBB, AAA, OOO, UUU, KA, KA, KA, QUE, QUE, QUE, "Que risa, todos están llorando". Y si no queremos ver la realidad siempre podemos ver la ficción, la cultura de la violencia que está educando a nuestros hijos.

Estamos expuestos ahora más que nunca a imágenes que deberían tener un efecto fuerte en nuestros sentimientos. Imágenes que deberían hacernos sentir. Gracias a la televisión. Gracias a estos locutores fríos, sentados en sus estudios, que pasan de un rincón del mundo a otro por el mero hecho de pulsar un botón. Gracias a ellos podemos ver las entrañas y las lágrimas de la vida diaria en nuestras cómodas casas. nas pequeñas intrusiones, un poco de depresión en nuestras vidas seguras -bueno tal vez no tan seguras para muchos. Algunas de estas imágenes pueden ocurrir en nuestra propia calle. Pero hasta que no nos toca, no nos duele tanto. Shakespeare moderno, dirigido por un redactor estuudioso llevado por la tecnología a nuestro propio cuarto de estar.

Pero, ¿Nos hace sentir? ¿Sentimos el dolor del sufrimiento? ¿Nos identificamos de verdad con los individuos, las víctimas o los vencedores vicios, virtudes? Sentimientos. ¿Exactamente, qué significan los sentimientos? Una definición. Algunas definiciones.

Sentimiento -

- tener una sensación de alguna otra cosa aparte de vista, oído, sabor o color.
- ser o ponerse consciente de.
- estar afectado emocionalmente por.
- tener sensaciones o emociones mentales.
- estar enterado de existir: sentirse feliz o enfadado.
- tener lástima o compasión.
- estar consciente de placer, dolor, ternura, emoción, sensibilidad, susceptibilidad, sentimentalidad, pasiones, piedad sentida profundamente.
- Y yo añadiría algunos más
- realización de nuestra humanidad

O

un aspecto universal del ser humano presente en él, en pequeñas o grandes proporciones y a veces de ningún modo, dependiente de sus propias experiencias, antecedentes y estado actual y a veces restringido por controles externos o internos -deseados o no deseados.

Entumecer mis sentimientos, me deja frío, de piedra, sin corazón. Destruye mis sentimientos y me deja deshumanizado.

¿Se dan cuenta por donde voy? ¿Todavía no? "El mundo está en un estado de caos", dice el Capitán Boyle en "Juno y el Pavo Real", de Seán O'Casey".

Pero, espera un minuto. Espera un momento.

El entorno Windows. Internet. Ordenadores. Realidad virtual. Enchufarlo. Enfocarlo. Navegar por la red. Recoger cualquiera de las obras de William Shakespeare y andar por el laberinto de sus dramas. Hola Sr. Macbeth. Que castillo más impresionante tiene Vd. señor. Lo siento no



he podido llegar a tiempo para presenciar el asesinato de Duncan. Puedo rebobinar -aquí está. ¡Un poco repetitivo, no! Ah, Desdémona. No otra vez. Deje a su marido en paz. ¿Puedo ver la parte donde Hamlet mata al viejo Apolonio?. Una vez más. Y la parte donde maltrata a Ofelia. Está siempre bien para una risa -un chillido. Me recuerda a esta chica en las noticias el otro día... pues no recuerdo bien ahora... su nombre... y aquel trocito donde el tío viejo con la barba blanca -¿cómo se llamaba; el que tiene tres hijas? Lear, eso es. El Rey Lear. Mira si pulso este botón. Za Za. Puedo poner su barba en otro color, negra o incluso roja. Ahora es más joven. Mucho mejor. Y su hija Cordelia. La cara de Madonna está perfecta allí. Entonces pulsamos este y aquí la tenemos. Madonna interpretando a cordelia y Za Za, ... antonio Banderas en el papel del Rey Lear. Ahora podremos morirnos de risa.

¿Qué? ¿No debemos reírnos? ¿Tragedia? ¿Qué quiere decir, ... tragedia. "El Rey Lear" es una tragedia? ¿Qué es una tragedia? ¿Sufrir la gente? ¿Muere la gente? ¿Un fin infeliz? ¿Catástrofe? ¿Oh, quiere decir las noticias? No, las noticias, no. Un drama trágico, trá-gi..o. Teatro de la tragedia. La tragedia Griega. La tragedia Romana. La tragedia Isabelina. Qué referencias más cómicas, más extrañas. ¿De dónde han venido? tantas preguntas, sí. Me parece que estoy entrando en un monólogo para dos voces. El uno con preguntas; el otro con respuestas.

¿De dónde han venido?

De los griegos, hace 2.500 años. El Épico, el Lírico y el Drama. Como, por ejemplo, Apple, Mackintosh, el MS2 y Bill Gates. No! Algo que te conmueve ¿Qué te conmueve? Como Disco Dancing. Mira, mejor que empecemos desde el principio.

Las tragedias de Shakespeare fueron influidas por las tragedias Romanas que a su vez fueron influidas por las tragedias Griegas.

Entonces, ¿no tiene nada que ver con Disco Dancing?

Una comunicación de sentimientos de tristeza por sueños perdidos. Un buen ser humano destruido por sus debilidades. La batalla entre el bien y el mal. Los siete pecados mortales.

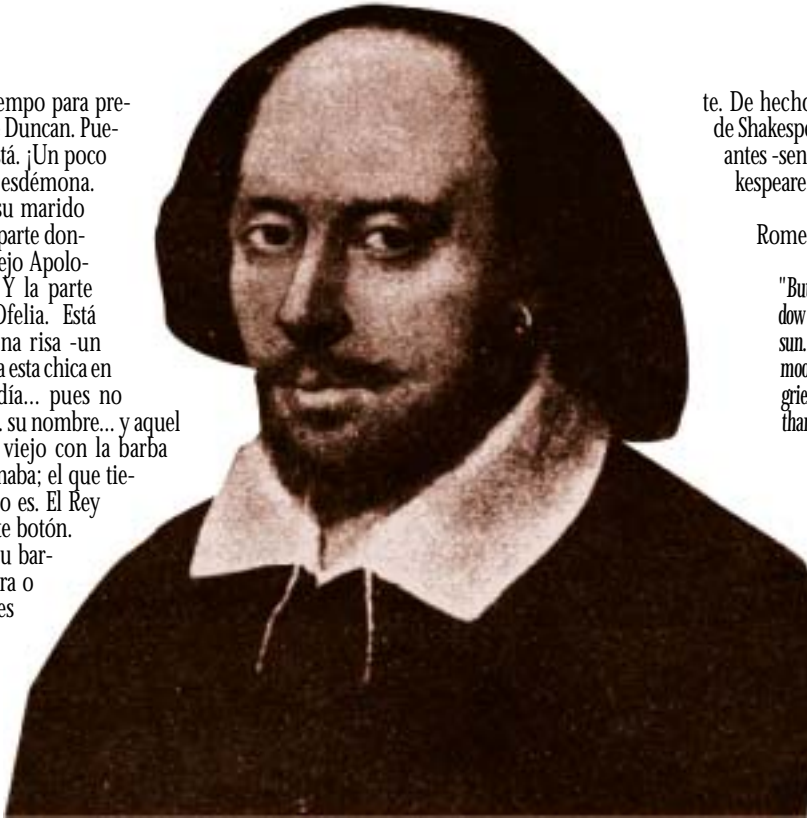
¿esto no es un poco medieval? Perdón.

Crímenes pasionales. La ambición, un mordicante, destructivo, enfermedad. Los celos, la envidia, la lujuria destruyendo todo lo que es hermoso. El orgullo y la injusticia -la guerra y la destrucción de la inocencia. Un buen hombre consumido por el remordimiento, la indecisión, la venganza.

Perdón. Lo siento. Estos no están en el INTERNET. No, no están en la red. ¿Están? ¿Dónde? Bajo "Las tragedias de William Shakespeare". Tragedia -otra vez esta palabra. Nombres por favor. Macbeth -Othello -El Rey Lear -Hamlet. ¿Todas tragedias? Pero los conozco. Nunca me he reído tanto... No debo reír? ¿De verdad?. Tengo que tener piedad e identificarme con su situación. Llorar por su bondad perdida. Pienso que debemos empezar desde el principio. ¿Qué significa la palabra tragedia? Proviene de una antigua palabra Griega, TRAGÓ. Ya lo pensé -significando cabrón. Cabrón, cabrón. Pues todo este discurso sobre la tragedia es nada más que una charla sobre cabras. De verdad estamos volviendo a las raíces, a la tierra.

Los principios. El cabrón es el animal sagrado de Dioniso.

Espere. ¿Puedo sacar ésta por el Internet?. Sí, puedo -Ah, prefieres que lo lea en un libro. Me lo pensaba. Entonces empiezo al principio ... ¿no puedo saltar hasta el tiempo de Shakespeare? Me parece mucho más interesan-



te. De hecho, me gustaría leer algunos textos de Shakespeare. Sabes -cuál fue esta palabra de antes -sentir-, sentir algunas palabras de Shakespeare. Por ejemplo:

Romeo!

"But, soft! What light through yonder window breaks? / It is the East, and Juliet is the sun. / Arise, fair sun, and kill the envious moon, / Who is already sick and pale with grief / That thou her maid art far more fair than she"

o Julieta

"Oh, Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo? / Deny thy father and refuse thy name; / Or, if thou wilt not, be but sworn my love, / and I'll no longer be a Capulet"

o algún Rey -Enrique Quinto,

"Once more unto the breach, dear friends, once more; / O close the wall up with our English dead. / In peace there's nothing so becomes a man, / as modest still-

ness and humility; / But when the blast of war blows in our ears, / Then imitate the action of the tiger: / Stiffen the sinews, summon up the blood, / Disguise fair nature with hard-favour'd rage; / Then lend the ee a terrible aspect; / Let it pry through the portage of the head / Like the brass cannon; let the brow o'erwhelm it / As fearfully as doth a galled rock / O'erhang and jutty his confounded base, / Swill'd with the wild and wasteful ocean".

O no, mejor, perdón mejor, Ricardo Tercero,

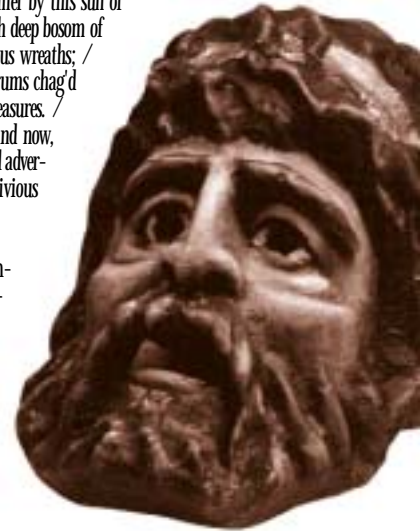
"Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this sun of York; / And all the clouds that lour'd upon our house / In th' deep bosom of the ocean buried. / Now are our brows bound with victorious wreaths; / Our bruised arms hung up for monuments; / Our stern alarums chang'd to merry meetings, / Our dreadful marches to delightful measures. / Grim-visag'd war hath smooth'd his wrinkled front. / And now, instead of mounting barbed steeds / To fright the souls of fearful adversaries, / He capers nimbly in a lady's chamber / To the lascivious pleasing of a lute".

¿Ahora no? Más tarde entonces. Bien. Pero antes tengo que entender más sobre los Griegos y los Romanos y la naturaleza de la tragedia.

Entonces, la cabra o el cabrón es el animal sagrado de Dioniso.

¿Sabes que mi nombre es Dioniso?. Oh sí, pura coincidencia. No hacerle caso. No obstante, es agradable que me pusieran el nombre de alguien que existió en los tiempos antiguos de Grecia. ¿De cualquier modo cuándo fue? ¿Hace más de 2.500 años? ¿Pero Dioniso no existía? ¿Qué quieres decir, no existía?. Me pusieron su nombre. Tenía que haber existido. Oh, es una figura en la mitología Griega. Un Dios. ¡Vaya! ¡Vaya!. Esto es diferente. el Dios Griego del vino, de la fertilidad y del Drama. Ese es mi tipo. Qué Dios más sagrado.

Los venedores de Dionysos bailaban alrededor de una cabra, cantando el Dítirambo; después lo sacrificaron, devorando su carne, haciendo de su piel un vestido para ellos mismos -una Chlaina o un Taparrabo; o Las Ménades lo tiraban sobre sus espaldas. Entonces se sentían cabras. En muchas religiones primitivas, el creyente, comiendo el animal sagrado y llevando su piel, se convierte él mismo en el Animal Sagrado. Así que los



veneradores de Poseidón fueron HIPPAI (caballos); los de Artemis, ARKTOI (Osas); entonces las Ménades y Sátiros fueron dotados con la naturaleza de la cabra por un cambio de vestido, tomando la piel de la cabra como traje.

¡Espera. Un minuto! Hay muchas palabras mayores allí. No entiendo. No me blindes con académicos.

La academia fue la escuela platónica de la filosofía en el tiempo de la antigua Grecia. Pero esto no es lo que quiero saber. Quiero saber qué significa ditrambo. Si no es demasiado pedir.

un ditrambo es una canción coral griega o canto de un carácter salvaje y normalmente con una forma irregular en honor de Dionysos.

Entonces es una canción a este Dios, Dionysos.

Sí, actualmente Ditrambo significa, dos veces nacido.

Pues, no me digas; ¿por qué Dionysos nació dos veces?

Sí, de Zeus, del muslo de Zeus.

¿Y las Ménades quién son?

Las veneradoras frenéticas o bailarinas de los Dioses. El ser humano se convierte, a través del rendimiento espiritual, el demonio, el animal sagrado del rebaño divino. Eso es la religión de Dionysos en su forma original. Entonces todos se convierten en TRAGOS o CABRONES.

sí, y representan y hacen visible para los demás el éxtasis que ha experimentado en el Festival de Dioses, y en ésta, la mujer es una ménade y el hombre un sátiro.

Explicame más. Lo del éxtasis me interesa mucho. Algo así pasa a veces con el actor. Aunque, las mujeres conocían emociones religiosas mucho más profundas que los hombres, nunca llegaban a hacerlo en público, es decir, nunca llegaban a estar "fuera de sí mismas". Esto fue prohibido, además, por la moralidad, que, en contraste al uso liberal de tiempos más antiguos, empezaba más y más a extrañar a la mujer de la vida pública. Por eso, los papeles de las ménades y de otras mujeres fueron siempre interpretados por los hombres.

Eso es todo muy interesante. Quiero decir, poniéndote en éxtasis. Pero por dónde está llevándonos. ¿Qué es el éxtasis de cualquier manera?

Una emoción o una exaltación irresistible; un estado de sentimiento repentino e intenso, deleite estático.

Nunca he sentido esto mirando la televisión o el Internet.

El éxtasis Dionisiaco es necesario para la perfección del arte dramático que requiere que el actor deje a un lado la personalidad con que fue dotado de nacimiento y sentirse como uno que ha abandonado las limitaciones de su propia personalidad; uno que ha perdido su propia identidad, poniéndose como un ser cambiado, otro ser -o en tiempos antiguos no un hombre pero un demonio, un dios, un héroe.

¿Ven ahora por dónde voy?

Estoy empezando a entender ésto. La tragedia es una canción de los tragos santos en honor del Dios Dionysos y su forma dramática presupone el éxtasis. Y el éxtasis es ...

sentimiento intenso...

Entonces para ser fiel al origen total y al concepto de la tragedia ... el actor debe sentir intensamente y éste sentimiento debe ser proyectado fuera hacia el público, quien se identifica con este sentimiento.

Pues ahora sé, por lo menos, la teoría de interpretar la tragedia.

Pero ¿qué es interpretar la tragedia de Shakespeare? ¿Qué es una tragedia Shakesperiana? Puedes entender una tragedia Shakesperiana como una historia de una calamidad excepcional culminando con la muerte de un hombre de alto estado o rango.

Hamlet, Príncipe de Dinamarca, envenenado en su plenitud de vigor.

El Rey Lear, antes un rey poderoso, después un viejo abandonado, muriendo con el corazón roto debido a su propia vanidad. Macbeth, un gran general muere por la espada, víctima de su propia ambición. Othello, un gran hombre, General de la República, en un ataque de celos mata a su amada mujer y después se suicida.

"Qué risa, todos están muriendo"

y todos los héroes trágicos de Shakespeare son conscientes de su grandeza. Su tragedia es todavía más impresionante porque él mismo siente la pérdida de su valor como ser humano. En un mundo imperfecto tenía la



oportunidad de conseguir algo bueno pero al final se da cuenta que su vida fue malgastada. Antes de su muerte Othello pide que cuando el mundo pase su juicio sobre él, tomen en cuenta que a pesar de que fue un hombre imperfecto, hizo algo bien por el estado.

"Soft you; a word or two before you go. / I have done the state some service, and they know't- / No more of that. I pray you, in your letters. / When you shall these unlucky deeds relate, / Speak of me as I am; nothing extenuate, / Nor set down aught in malice. Then must you speak / Of one that lov'd not wisely, but too well; / Of one not easily jealous, but, being wrought, / Perplexed in the extreme; of one whose hand, / Like the base Indian, threw a pearl away / Richer than all his tribe; of one whose subdu'd eyes, / Albeit unused to the melting mood, / Drops tears as fast as the Arabian trees / Their medicinal gum. Set you down this: / And say besides that in Aleppo once, / Where a malignant and turban'd Turk / Beat a Venetian and traduc'd the state, / I Took by th' throat the circumcised dog, / And smote him -thus

(se da una puñalada)

I kiss'd thee ere I kill'd thee. No way but this- / Killing my self, to die upon a kiss"

Es un gran hombre, esta manera de morir, es una tragedia doble. Pero al mismo tiempo hay una grandeza de espíritu en estos hombres cuando aceptan que a pesar de su posición exaltada son humanos como los demás. "Todos sentimos igual". El dolor del remordimiento, la envidia, el odio - todos están en la naturaleza del ser humano. En el rey y el bufón; en la ramera y en la reina.

Otra vez vuelvo a las palabras de Shakespeare cuando Ricardo Segundo





da cuenta de que un rey no es nada más que otro humano, de la misma carne y sangre. Un momento triste, lleno de ternura y sentimos ganas de abrazar y ayudar a Ricardo en uno de sus momentos más débiles.

"No matter where -of comfort no man speak / Let's talk of graves, of worms, and epitaphs; / Make dust our paper, and with rainy eyes / Write sorrow on the bosom of the earth. / Let's choose executors and talk of wills; / And yet not so -for what can we bequeath / Save our deposed bodies to the ground? / Our lands, our lives, and all, are Bolingbroke's / And nothing can we call our own but death / And that small model of the barren earth / Which serves as paste and cover to our bones. / For God's sake let us sit upon the ground / And tell sad stories of the death of kings: / How some have been depos'd, some slain in war, / Some haunted by the ghosts they have depos'd, / Some poison'd by their wives, some sleeping kill'd, / All murder'd -for within the hollow crown / That rounds the mortal temples of a king / Keeps death his court; and there the antic sits, / Scoffing his state and grinning at his pomp; / Allowing him a breath, a little scene, / To monarchize, be fear'd, and kill with looks; / Infusing him with self and vain conceit, / As if this flesh which walls about our life / Were brass impregnable; and humour'd thus, / Comes at the last, and with a little pin / Bores through his castle wall, and farewell, king: / Cover your heads, and mock not flesh and blood / With solemn reverence; throw away respect, / Tradition, form, and ceremonious duty; / For you have but mistook me all this while. / I live with bread like you, feel want, / Taste grief, meet friends, subjected thus, / How can you say to me I am a King?"

Los personajes de Shakespeare nunca están por encima de los sentimientos del ser humano. Siempre están. Siempre real. Siempre verdadero, sincero y hondo y el actor nunca debe aislar las palabras de esos sentimientos.

tos.

Estamos ahora acercándonos al éxtasis de los Griegos -que el actor pone a un lado su propia personalidad perdiendo su propia identidad, poniéndose como un ser cambiado, un ser diferente.

Estamos en este camino. Pero no estamos usando el vino de Dioniso como nuestro motor o mejor dicho, como nuestro combustible. El actor no puede emborracharse con vino; el actor tiene que hundirse en imágenes, sensaciones, sentimientos, sentimientos, -sentimientos escondidos, olvidados, regalados a veces por capricho de su Musa.

Los jugos de su ser son su vino de Dioniso.

Pero hay más. Todavía tenemos que entender algo más sobre la sustancia de una tragedia de Shakespeare.

Las calamidades que suceden a esos grandes hombres no solamente -suceden, ni son enviadas como alguna enfermedad.....; proceden principalmente de acciones y ellas son acciones de seres humanos. Estas acciones causan una secuencia de otras acciones que conducen a una catástrofe que no solamente pasa a la persona sino que también es causada por la persona. O en otras palabras, ellos mismos hacen caer el sufrimiento sobre sus cabezas. y nos identificaríamos nosotros con ellos porque eso es exactamente lo que hacemos con nuestras propias vidas. Cassius dice a Brutus in Julio César,

"Men at some time are masters of their fates: / The fault, dear Brutus, is not in our stars, / but in ourselves, that we are underlings".

Es decir, busca la causa de nuestra fortuna en nosotros mismos no en las estrellas porque somos poco importantes.

Esa es parte de la grandeza de Shakespeare. Nunca va más lejos de lo que somos nosotros. Cuando observamos a sus héroes, pensamos que en circunstancias parecidas, tal vez hubiéramos hecho lo mismo. Y a la vez nuestros corazones exclaman, -para, vuelve atrás; todavía no es demasiado tarde para salvarse.

Y todos los héroes de Shakespeare terminan muertos. Sí, la pluma de Shakespeare ha matado a más reyes, generales, amantes e incluso niños que cualquier otro escritor con la posible excepción de "Paz y Guerra" de Tolstoi.

Entonces para interpretar a esos personajes tenemos que verlos y entenderlos a un nivel humano. Hay que recordar que la nobleza en tiempos de Shakespeare no estaba tan alejada del teatro como hoy día.

El mismo tenía buenos amigos entre la nobleza y su ojo observante veía bien sus debilidades y sus virtudes. No tenían compañías eficaces en relaciones públicas en aquel tiempo y Shakespeare entendía la naturaleza de sus reyes y reinas.

Sabía que el hecho de poner un halo sobre una cabeza no hace un santo -o una corona, un rey.

Y eso es lo que nosotros tenemos que entender también.

Cuidado con las máscaras y disfraces. El banquero con su corbata y traje de sastre puede ser un criminal embozado-. "The world is still deceived with ornament". El mundo todavía está decepcionado por el ornamento. El vagabundo de la calle puede tener el corazón y la naturaleza de un santo. El abogado en su sombría toga y con su lenguaje convincente "como el diablo, usa la Sagrada Escritura como referencia", sin tener en él sentido de la justicia.

Entonces para interpretar a Shakespeare hace falta conocer al hombre. Más, necesitas entender la humanidad.

El actor, interpretando a Shakespeare, es subjetivo.

Cada actor tiene que buscar su propio Romeo

o Marco Antonio. Cada actor tiene dentro de él cada personaje y abriendo las puertas dentro de su alma hace salir a personajes escondidos u olvidados. El arte del actor es abrir puertas, abrir las puertas correctas.

¿Hay algunos otros aspectos en las tragedias de Shakespeare que pueden ayudar al actor?. Digo, ayudarle en el entendimiento de sus obras, personajes.

Hay muchos, porque el mismo Shakespeare en sus textos explica cómo hay que interpretar.



"Speak the speech, I pray you, as I pronounc'd it to you, trippingly on the tongue".

Palabras de Hamlet a sus actores.

Hay otros tres aspectos que identifican las tragedias de Shakespeare.

Primero, algunas veces, representa condiciones anormales de la mente, - la locura, sonambulismo, alucinaciones. Es como él nos deja penetrar a los dominios mas oscuros de la mente. Son los resultados de mentes perturbadas. No son la causa del conflicto sino una parte de la tormenta resultante. No afectan a los sucesos que siguen pero afectan a los observadores, al público. Si Lady Macbeth es una sonámbula o no, no tiene efecto sobre la obra. La locura del Rey Lear no es la causa de un conflicto trágico. Como la de Ofelia, es el resultado del conflicto. Por eso, son personajes trágicos. Si Hamlet fuera un loco de verdad, no sería trágico.

El segundo punto es la manera en que Shakespeare introduce la supernaturalidad en sus tragedias. Fantasmas, brujas, que tienen sabiduría sobrenatural. Pero en ningún momento manipulan los personajes. No son títeres. Los héroes no son marionetas bajo los caprichos de los Dioses. No obstante, este elemento sobrenatural contribuye a la acción. De alguna manera, es la manifestación externa de la angustia y el desorden interior de la mente. Las brujas son una horrible visión de la culpabilidad negra de Macbeth. Los ingredientes asquerosos en el caldero de las brujas pueden ser una metáfora para los pensamientos espantosos y premoniciones de su mente.

En tercer lugar, en la mayoría de las tragedias de Shakespeare hay algún azar o accidente de fortuna que tiene una influencia importante sobre el transcurso de la obra. Pues bien, accidentes de menor importancia o sucesos de azar forman una parte importante de nuestra vida. Perdemos un autobús, un avión; olvidamos un número de teléfono; no podemos ir a trabajar por enfermedad -todas pequeñas cosas que pueden cambiar nuestras vidas -pequeños cambios en nuestro viaje en la vida.

En Shakespeare son todos creíbles, pero pueden tener una influencia importante sobre el resultado de la historia. Romeo nunca recibe el mensaje de Fray Lorenzo sobre la poción; Julieta se despierta de su sueño profundo un minuto demasiado tarde; Edgar llega a la prisión y por muy poco no puede salvar a Cordelia; Desdémóna deja caer su pañuelo en el momento más inoportuno.

Pero por encima de todos estos factores está el elemento humano.

Entonces, tal vez la mejor manera de definir una tragedia Shakesperiana es decir que es una historia de acciones humanas que producen una calamidad excepcional y termina con la muerte de un gran hombre.

No hay duda de que las culturas de Grecia y Roma influyeron profundamente en las obras de Shakespeare. De sus cuarenta grandes obras

-seis tratan de la historia Romana.

-seis están relacionadas con Grecia.

-doce sobre la historia Británica.

-catorce sobre la Europa del Renacimiento.

-y una en la Inglaterra casi contemporánea de Shakespeare.

Pero el espíritu de sus trágicos es mucho más Romano que Griego. Ben Jonson, hablando de Shakespeare, comentaba "tiene poco Latino y menos Griego".

Las letras significaban poco para él si no podía traducirlas a términos vivientes humanos. Pero aunque no hablaba los idiomas clásicos, amaba a los clásicos y se inspiró en los clásicos. Su preparación en los clásicos fue todo un éxito porque aprendió de ellos en la escuela sus bellezas y le ayudaron a ser un poeta completo y hombre entero y la influencia principal en sus tragedias, especialmente en Titus Andrónicas, fue un español -un español romano, un hombre enigmático, decadente, estoico, millonario, tutor y víctima de Neron, un filósofo que escribió nueve dramas sobre la venganza, la crueldad y la locura -Séneca. (Es interesante y tal vez importante que los jóvenes actores de hoy recuerden que durante los tiempos romanos los actores fueron seleccionados entre los esclavos quienes estuvieron sujetos a una disciplina estricta y golpeados si no actuaban bien).

Pero, espera. Estamos perdiéndonos en la historia, los viejos tiempos. Sí, Shakespeare es un puente hacia el pasado. ¿Hay puentes entre los sentimientos?

¿Podemos saltar de una época a otra, de un personaje de hoy a un personaje del pasado? ¿Podemos saltar de un pensamiento a otro dentro del mismo personaje? ¿Cómo es que Hamlet puede pasar por tantas emociones? Todo es posible. Todo está dentro de nosotros. Contestar a estas preguntas es tan fácil y directo como observar la vida misma. "No hay nada nuevo bajo el sol". A menudo, vemos la felicidad cambiando en tristeza, la depresión en euforia. Está en la naturaleza de la bestia y es la naturaleza de la bestia que estamos buscando.

Propongan algunos "el método". El método puede ser para algunos un túnel oscuro, demasiado recto, demasiado real e irreal a la vez, emociones programadas, impresionante pero faltando las sorpresas coloradas de una vida. El volátil humano puede cambiar de un momento a otro, no se conoce a sí mismo y la naturaleza humana es un río abalanzante, difícil de tatar.

¿Entonces cómo debe un actor acercarse a Shakespeare? Ya lo he explicado. Póngase en éxtasis. Vuelva hacia los TRAGOS y sus explosiones de emociones. Bailad, pero bailad dentro de tí.

¿Pero cómo? ¿Puedo intentar? ¿Puedo intentar uno de los personajes ahora? Intentaré. ¿Qué te parece si hago de Rey Lear? Es el momento en que entra llevando en brazos a su hija Cordelia muerta. Entra gritando, llorando al mundo. Deseando y esperando que todavía Cordelia viva. Preguntando por qué un perro, un caballo, una rata tienen vida y ella no tiene ni siquiera un suspiro. Al final muere él, llegando a la grandeza en su agonía.

Pero no puedo entrar directo en este momento tan profundo de Lear. No uso el método. Busco un puente emocional, o en otras palabras, mi propio Ménade personal. Busco la piel de la cabra -la bruja de Macbeth. Pasamos de la bruja al Rey Lear.

Los antiguos seguidores de Dionyso usaban el vino para fomentar sus éxtasis. Yo encuentro mi inspiración por dentro. Busco olores, memorias, es sentido de ser otra persona de algún tiempo en mi pasado. Pulso algún botón para abrir alguna puerta hacia un cuarto donde en el ojo de mi mente alguna otra persona existe. Y sin saber como, me muevo, floto atrás en el tiempo y el espacio...

"Thrice the brinded cat hath mew'd, / Thrice and once the hedge -pig whin'd. / Harpier cries: 'tis time, 'tis time. / round about the cauldron go; / In the poison'd entrails throw. / Toad that under cold stone / Days and nights has thirty-one / Swelt red venom sleeping got / Boil thou first i' th' charmed pot, / Double, double toil and trouble; / Fire burn, and cauldron bubble. / Fillet of a fenny snake, / In the cauldron boil and bake; / Eye of newt, and toe of frog, / Wool of bat, and tongue of dog, / Adder's fork, and blind -worm's sting, / Lizard's leg, and howlet's wing- / For a charm of pow'rful trouble, / Like a hell-broth boil and bubble, / Double, double toil and trouble; / Fire burn, and cauldron bubble".

(Rey Lear)

"Howl, howl, howl, howl! O you are men of stones! / Had I your tongues and eyes, I'd use them so / That heaven's vault should crack. She's gone for ever / I know when one is dead and when one lives; / She's dead as earth. Lend me a looking-glass; / If that her breath will mist or stain the stone, / Why, then she lives. / This feather stirs; she lives. If it be so, / It is a chance which does redeem all sorrows / That ever I have felt. / A plague upon you, murderers, traitors all! / I might have sav'd her; now she's gone for ever. / Cordelia, Cordelia! Stay a little. Ha! / What is't thou say'st? Her voice was ever soft, / Gentle, and low -an excellent thing in woman. / I kill'd the slave that was a-hanging thee. / And my poor fool is hang'd! No, no, no life! / Why should a dog, a horse, a rat have life, / And thou no breath at all? Thou'lt come no more, / Never, never, never, never. / Pray you undo this button. Thank you, Sir. / Do you see this? Look on her. Look, her lips. / Look there, look there!".

Espero que nadie esté asustado por esta digresión. Sé que no pasa en el Internet. Ese es el problema de una representación en vivo. No puedes viajar rápido a otro programa. Es interesante que en estos dos extractos, tan diferentes, con dos personajes tan opuestos y de dos de sus más grandes tragedias, tenemos también representados dos de los sentimientos más importantes en las tragedias de Shakespeare, el miedo y la piedad. Tocan dos de los instintos más básicos del ser humano.

El momento de la verdad. El momento de sentir y hacer sentir. ¿Cómo puedo explicar lo inexplicable? Mostrándolo. Es la mejor forma de comunicarme. No llevo máscaras. Mientras pasan los años quitamos nuestras

TA



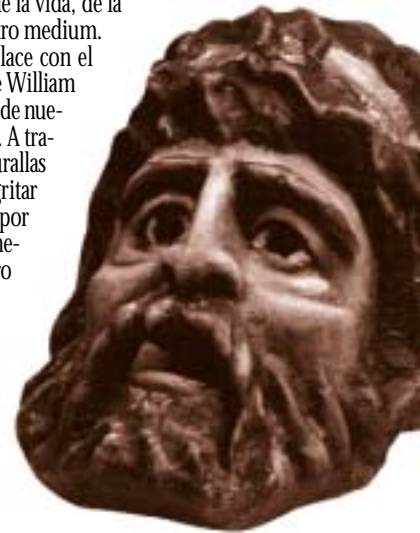
máscaras. Y las máquinas. Los ordenadores. No llevan máscaras porque no tienen almas. Sabes que tenemos que ir al teatro. Estas máquinas. Van a arruinarnos. No tienen sentimientos. Sólo veo una pantalla. No me hace sentir. Todo frío, indiferente. Me dicen lo que quieren decirme o lo que otro quiere decirme. Estoy bajo su control. ¿Cómo se llama, máquina? ¡Godot! Por fin sé quién es Godot. Un ordenador sin alma ni corazón. Controlando mis sentimientos. Por lo menos intentándolo -hasta ahora. Prefiero la vida de Samuel Becket -la lágrima y la sonrisa.

¿Dónde puedo encontrar a Shakespeare?

Quedan algunos actores en el mundo. O los robots están interpretando a Lear, Hamlet y los demás. O han hecho clones de estos personajes, más Hamlet que Hamlet, más Macbeth que Macbeth. Miles de Macbeths por todo el mundo. Clones. ¿Dónde están los actores? Estas máquinas no pueden hacerme sentir. Otras personas me hacen sentir. Estos actores son como ríos, aparentemente. Un flujo de sentimientos. Un flujo continuo de sentimientos. Cambiando todo el tiempo. Como un río, pero siempre muriendo, lento, rápido, saltando, girando, cayendo, recuperando, perdiendo, ganando, arriba, abajo. Emociones dentro del río. Un río de emociones. Cambios de tono y ritmo. Y dentro de las emociones, palabras. Las emociones emitiendo palabras, gritos, suspiros; risa, llanto. Verdad en las palabras. Palabras que no pueden existir sin la existencia del río. Palabras que nos explican la naturaleza del río. Ahora lento y poderoso, mientras lucha para la supervivencia en las llamadas secas o explotando fuera con energía y alegría cuando se encuentra con sitios nuevos, esperanzas nuevas, nuevas metas y fronteras. Todos somos ríos. Los actores llevan dentro varios ríos. y la fuente del río es el cabrón, al animal sagrado de Dionysos. Nos ponemos su mente y sucede un misterio. Nos cambiamos en otro. No siempre funciona. Algunas veces es como una batalla interior mientras confrontamos con lo imposible, el misterio de crear vida fuera y a la vez dentro de nosotros. Pero cuando sucede es éxtasis. Es un sentimiento a un nivel que no puede ser explicado, solamente vivido. La explicación está en el hecho. En la comunicación. El momento de sentir y hacer sentir a otros. Un contacto humano a otro nivel. Un contacto humano que no debemos perder -que no podremos perder. Pues quédense con sus

máquinas, sus verdades a medias, sus reflejos de la vida. Gente a través del espejo, distorsiones de la verdad, imágenes manipuladas, reflejos de una pantalla -que solamente nos hechiza lejos de la vida, de la verdad. Deja al actor vivir. Lo necesitamos. Es nuestro medium. Nuestro intermediario con el pasado. Nuestro enlace con el futuro y criterio del presente y es la voz y el alma de William Shakespeare. Nos lleva atrás en el tiempo a despertar de nuevos sentimientos a menudo escondidos u olvidados. A través de él podremos ponernos por debajo de las murallas de Troya, pasar por las calles del viejo Jerusalén, gritar a la tormenta con Lear, sentir el viento frío andando por los muros de Elsinore, llorar en el dormitorio de Othello y ser testigos del asesinato de Julio César en el Foro de Roma.

El actor existe por causa de los sentimientos. Puede ser el último en irse. La verdad es que si los sentimientos se pierden ya no habrá necesidad del actor. Como el Dinosaurio será extinguido. Y a qué vamos a volver entonces -a un vacío. hablamos de teatro sin texto. Si esto quiere decir teatro sin sentimientos es una contradicción. No puede existir. Es como decir la poesía sin sentimiento o vivir sin sentimiento. Pero tal vez eso es lo que quieren. Desechar a los sentimientos e introducir las máquinas. Desechar a los humanos e introducir los robots. Desechar los actores y ... lo demás es silencio ...".



Denis Rafter
Agradecimientos a: Marysa Pérez

Presente y pasado de una dramaturgia española basada en los mitos de la tragedia griega

• MARÍA JOSÉ RAGUÉ-ARIAS •

Universidad de Barcelona

Introducción



Para hablar de una dramaturgia basada en el mito tenemos que comenzar preguntándonos ¿QUE ES UN MITO?

Las distintas teorías sobre el mito pueden considerarlo como: alegorías de la naturaleza (Max Müller) o como estatuto de costumbres (Malinowski) o como arquetipos (Merce Eliade) o como muestra de las estructuras y relaciones de la sociedad (LeviStrauss) o como pensamientos y sueños de los pueblos. (Freud, Jung). Pueden identificarse con la realidad (Cas-

sirer), pueden ser considerados como alegoría a través del héroe (Vico, Schelling).

Pero siempre, el mito nos ofrece siempre una explicación de los ORIGENES. Luego, cuando el mito se incorpora en la literatura hay una selección y codificación y una posterior reinterpretación, de modo que pueda ejercer una función social capaz de evolucionar de acuerdo con las necesidades de la sociedad.

Y, lógicamente, si Grecia está en los orígenes de la cultura occidental, su mitología se refiere a nuestros orígenes y los héroes que utiliza son símbolos de la sociedad griega clásica. Son en muchos casos, símbolo de sus límites transgresores capaces de aportar nuevos ordenes de valores alternativos a los de la sociedad establecida. Son los mitos que nos transmiten Píndaro, Hesíodo, Homero, los que nos hacen llegar los tres grandes trágicos Esquilo, Sófocles y Eurípides.

La tragedia significará el paso del rito primitivo al Teatro dentro de un modelo cultural mítico.

Luego, estos mitos, en su evolución literaria, se referirán a las necesidades de cada momento en el que los mitos reaparecen.

Son paradigmas de actos humanos significativos, situados en los límites de la transgresión de las normas imperantes. Son arquetipos del inconsciente colectivo capaces de recrear en cada momento histórico un orden de valores en ámbitos diferentes de los que caracterizan el pensamiento abstracto.

¿Qué HÉROES Y HEROÍNAS MÍTICOS protagonizan las tragedias griegas que han llegado hasta nosotros?

Por una parte tenemos todos los que se refieren a la guerra de Troya y sus retornos, a la casa de los Atridas y la familia real de Troya. Son Agamenón, rey de Micenas, su esposa Clitemnestra, sus hijos Orestes, Ifigenia y Electra. Al partir hacia Troya, Agamenón inmolará a su hija Ifigenia en favor del ejército. Tras la guerra de Troya, Clitemnestra, aparejada con Egisto, asesinará a su esposo Agamenón. Orestes, apoyado por Electra, vengará a su padre asesinando a su madre Clitemnestra.

El primer tribunal de la llamada democracia ateniense, le absolverá, instaurándose así el orden de los nuevos dioses del Olimpo, de Zeus, Apolo

y Atenea, el orden patriarcal.

En Troya, los personajes son Príamo y Hécuba, los reyes vencidos, sus hijos Paris- el que raptó a Helena originando la guerra de Troya-, Casandra- concubina de Agamenón, Héctor -esposo de Andrómaca y un largo etcétera puesto que el mito habla de 50 hijos y 50 hijas de Príamo y Hécuba.

Son las Troyanas, las víctimas civiles de todas las guerras.

Por otra parte tenemos los de la familia real de Tebas: Edipo, hijo y esposo de la reina Yocasta, los hijos de ambos: Antígona, Ismena, Polinices y Eteocles, enfrentados éstos en la guerra de los siete contra Tebas, muertos los dos el uno en manos del otro. De aquí surge el mito de Edipo. De aquí surge el mito de Antígona quien, siguiendo las leyes de la tierra y de la familia, transgredirá las leyes de la ciudad y morirá, víctima del tirano Creonte por haber dado sepultura a su hermano Polinices que, en la guerra, luchó contra la ciudad de Tebas.

Es la conciencia individual frente al poder del Estado.

Tenemos también el mito de Medea, la mujer con poderes mágicos de la Cólquide que es capaz de matar a sus hijos para vengarse de su marido Jasón quien gracias a ella había conseguido hacerse con el Vellocino de Oro.

Tenemos también el mito de la cretense Fedra, hermana de Ariadna, hijas del rey Minos, quien se casó con Teseo, vencedor del Minotauro y que hallándose sola con el hijo de éste en el palacio de Trezén, se enamorará de él, de Hipólito.

Aunque no se haya conservado ninguna tragedia referida al mito, uno de los personajes revisitados por el teatro contemporáneo es Penélope, la fiel esposa que defiende Itaca mientras aguarda pacientemente el retorno de su esposo Ulises.

Y finalmente- siempre reduciéndonos a los principales protagonistas de la tragedia griega- tenemos al gran mito masculino de Prometeo, el que entrega el fuego a la humanidad y sufre luego por ello eterno martirio. Es la responsabilidad del poder y de las obligaciones de la cultura.

Son temas y personajes que nos refieren al horror de la guerra, de las víctimas de la guerra, de los vencidos.

Son personajes en los que la tragedia se centra casi siempre en las relaciones materno-filiales que a su vez, paralelamente enfrentan órdenes primigenios vinculados a la madre-tierra con el nuevo orden representado por los dioses del Olimpo, por el orden patriarcal y esclavista de la democracia griega.

Son enfrentamientos que nos remiten en última instancia a Apolo y Dionisos, a la razón humana y la religión divina, al coro trágico, a las Bacantes.

El carácter abierto de los mitos hace posible su utilización en momentos de crisis para convertirlos en símbolo de valores alternativos al orden establecido. Han viajado a través de los siglos. El teatro ha otorgado a los mitos originales nuevos contenidos que hacen referencia a la situación del país y a las condiciones de la época en la que han sido "revisitados". Y el mito, aun haciendo referencia a los orígenes, se configura y evolu-



ciona a partir de todas y cada una de sus variantes.

Todas las versiones pertenecen al mito y a la vez, configurado por la Historia, el mito, en sus versiones, es a la vez configurador de la Historia.

Los mitos griegos en el teatro del Estado español entre 1936 y 1975

Entre 1936 y 1975, en el teatro del Estado Español, el rostro puro de Antígona, su deseo de reconciliación y perdón entre los hermanos que habían luchado en la guerra, han sido símbolos de deseo de paz y de democracia. "Que no muera la ciudad, que su lengua y su cultura no perezcan" son gritos recurrentes en la "Antígona" de Salvador Espriu.

Orestes ha sido a menudo el héroe que vuelve del exilio para encontrar a Electra, la resistencia.

La Orestíada será metáfora de miseria, rencor y venganza durante los años del franquismo. La guerra de Troya y sus retornos, su odisea, la guerra fratricida de los siete contra Tebas son la metáfora de nuestra reciente historia. Desde el exilio, desde Andalucía, desde Catalunya, desde Galicia, desde Castilla, Antígona pronuncia un "no" contra la Guerra Civil, contra la dictadura del general Franco.

Penélope ha sido en el teatro la reina de un país-Itaca-devastado por la miseria de la posguerra. Su rostro es el de la fidelidad. Pero en el teatro español, entre 1946-año en que Gonzalo Torrente Ballester publica "El retorno de Ulises"- y 1975 en que Gala estrena "¿Por qué corres, Ulises?", la angustia de la espera de Penélope se convierte en inútil:

Odiseo vuelve vencido y sin honor.

A esta época pertenecen :

"La tejedora de sueños" de Antonio Buero Vallejo,

"La Odisea" de José Ricardo Morales,

"Los átridas" de José Martín Recuerda,

"Electra-39" de Antonio Martínez Ballesteros,

"Antígona entre muros" de José Martín Elizondo,

"Oración de Antígona" de Alfonso Jiménez Romero,

"La sangre de Antígona" y "Medea la encantadora" de José Bergamín,

"Antígona" de Salvador Espriu,

"Ritual per a Electra" de Palau y Fabre.

Todas, con mayor o menor fortuna, las citadas y una veintena más, menos significativa, todas las versiones de los mitos griegos que se escriben durante la dictadura franquista son metáfora de dos frases populares de la época: "Esto fue Troya"; "Esto es una Odisea".

A excepción, claro está, de las que se escriben desde la dictadura. "Electra", "Edipo", "Tiestes", "Antígona" de José María Pemán son el ejemplo más claro de las posibilidades de utilización del mito a partir de una ideología de derechas.

En los albores de la democracia, a partir de la "apertura" del franquismo iniciada hacia los AÑOS SESENTA, la intencionalidad de las obras de teatro basadas en la tragedia griega continua siendo muy frecuentemente de tipo político, pero existe una riqueza de argumentos y de matices más abundante, al mismo tiempo que hay muchas más obras estrenadas y publicadas

En este período cabe citar "Antígona" y "Les Bacants" de Josep Maria Muñoz i Pujol, "El llanto de Ulises" de Germán Ubillos, "¿Por qué corres, Ulises?" de Antonio Gala, o la trilogía de 1972-73 de Domingo Miras, publicada hace un año: "Egisto", "Penélope", "Fedra"

A este período que en Galicia, Manuel Lourenzo denomino "o tempo



dos mitos" pertenecen también varias obras de Xose María Rodríguez Pampín o el "Orestes" de Arcadio López Casanovas.

De 1975 a 1990

A partir de 1975 la tragedia griega sigue siendo utilizada como medio de crítica al sistema establecido, pero su importancia en este sentido es menor y la mayoría de obras aparecidas en los primeros años de democracia son epígonos de la etapa anterior.

Aparecen nuevas obras pero las que se escriben entonces ya no se vinculan directamente con la historia política contemporánea sino que parecen volver a un ámbito ideológico en el que tienen cabida nuevas lecturas; la libertad ya no es una urgencia política sino que puede aludir al desencanto o a la desmitificación del héroe. Lo hacen :

"El doble otoño de la mamá bis, casi una Fedra" de Ramón Gil Novales,

"Descripció d'un paisatge" de Benet i Jornet, basada en el mito de Hécuba,

"Ulises no vuelve" de Carmen Resino, o "Antígona... ¡cerda!" de Luis Riaza.

Otras obras, a partir de los mitos de Medea, de Fedra o de las Bacantes, claman por la libre elección de sexualidad. Es el caso de :

"Fedra" de Manuel Martínez Mediero,

"Penteo", "Fedra" y "Electra" de Lourdes Ortiz,

"Medea es un buen chico" de Luis Riaza.

Es el inicio de un cambio que pasa del ámbito colectivo al de la vida privada, al del individuo, un fenómeno que observaremos sobre todo en el teatro de los jóvenes dramaturgos de nuestra actual década.

A partir de 1990. La generación de "El nuevo teatro"

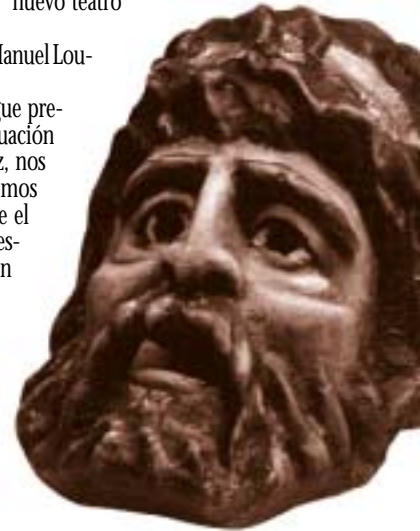
Pero en los 90 seguimos hallando obras basadas en mitos griegos escritas por autores de la generación de los 60, la llamada del "nuevo teatro español"

A los 90 pertenecen nuevas obras de Luis Riaza, de Manuel Lourenzo...

LOURENZO, en una "Electra" fechada en 1994, sigue preguntándose "Qué cousa é unha pátria?" Pero la situación ya es actual. Aquella guerra era mejor que esta paz, nos dice el personaje del labrador. Sin embargo, estamos todavía ante una alegoría política directa en la que el personaje de Egistosimboliza a Franco y los de Orestes y Electra a sus sucesores que, como él, también han traicionado al pueblo.

Su "Os Persas", de 1995, tiene como tema el ejército frente al pueblo desarmados, "Liturxia de Tebas", también de 1995, es un monólogo de Edipo dirigido al pueblo cuando Yocasta ya ha partido hacia la nada y él va a partir a su exilio. Pero hallamos en estas obras elementos de contemporaneidad muy distintos a los de la época franquista. "Agamenon en Aulide" que completa esta trilogía de Lourenzo es alguien que conoce su destino y que quiere ser otro ser, es alguien que tiene horror al espejo.

No hay cambios en la estética de RIAZA en relación a un teatro estrenado y publicado en los 80. Seguramente porque sus obras inéditas de nuestra década, son, como las de los primeros 80, revisiones y refundiciones de otras escritas con anterioridad a 1975. El teatro de Riaza es una utilización del mito para su desmitificación por la vía del humor, es la creación de una ceremonia de la destrucción. Es una literatura de sustitución, una reflexión ritual sobre el propio signo, un mundo formado por muñecos de trapo, un mundo de "bichos", de bufones grotescos y sirvientes envidiosos, manipulados por el deseo de perpetuación de los poderosos. Y



lo dicho sirve tanto para las ya conocidas "Medea es un buen chico" y "Antígona...¿cerda?" como para las inéditas hasta ahora: "Los pies" y "Las máscaras", ambas en torno al mito de Edipo para preguntarnos "¿Dejará algún día de rodar la rueda de las resurrecciones?" El sacrificio de Ifigenia y su sustitución, comentado por los actores, es el tema de "Calcetines, pellucas y paraguas".

Es el mismo mito, el de Ifigenia, el que sustenta esa obra mitificadora que es "E.R." de Josep Maria BENET I JORNET

quien con ella obtuvo el Premio Nacional de Teatro. El objetivo explícito del autor es explicar qué es el teatro y para ello, une a cuatro actrices vinculadas al mito de la gran actriz imaginaria Empar Ribera. Y en el centro de la historia está la representación del personaje de Ifigenia en Aulida que muere para salvar a su pueblo, una metáfora que Benet i Jornet utiliza para hablarnos de un modo de entender el teatro.

La generación que no conoció el franquismo

Entre los autores que no conocieron el franquismo como adultos, nacidos entre 1964 y 1967, los más jóvenes entre los que estrenan, publican o reciben premios, entre su obra reciente, hallamos varias versiones de mitos griegos, tratados desde puntos de vista y con estéticas totalmente diferentes a las citadas hasta este momento.

Son Luis Miguel GONZALEZ CRUZ, -premio Calderón 1993 por "Agonía" y Rojas Zorrilla 1995 por "Thebas Motel", estrenada en 1997 en Madrid-; Raúl HERNANDEZ, premio Calderón 1995 por "Los malditos", premio Rojas Zorrilla 1996 por "Los restos-Agamenón vuelve a casa"-;

(ambos parte-con Mayorga y José Ramón Fernández del grupo de teatro El Astillero que dirige Guillermo Heras). Es también Rodrigo GARCIA

-premiado en el Marqués de Brandomín por "Reloj" y por "Macbeth/Imágenes", fundador de su propio grupo La Carnicería-autor de "Martillo", basada en "La Orestíada", autor de "Prometeo"-; es Itziar PASQUAL, periodista de teatro que en las últimas Muestras de Teatro Alternativo de Madrid ha estrenado "Fuga", "Las voces de Penélope" y "Holiday aut"; es Yolanda PALLIN, reciente premio Calderón 1996 por "Las razones de Anselmo Fuentes", premiada por la ADE en 1995 por "Hiel" en torno al tema de Troya. Es Xavier ALBERTI, -hoy director del GREC-

que se revelaba como interesante autor en 1993 con "Un Otelo para Carmelo Bene", que en 1994 estrenaba una versión de Medea con el título "La consagración de la inocencia". Es el teatro de los 90, un teatro

que, más que proseguir la tradición autóctona, se inspira en modelos europeos y americanos, en autores como Heiner Müller, Samuel Beckett o Harold Pinter. Sus obras expresan una visión negativa de la sociedad que pone de manifiesto la situación de paro y marginación y sus fáciles consecuencias: la droga, la delincuencia. Parten de unos personajes, víctimas de su situación, víctimas de su miedo, que se buscan a sí mismos mientras rechazan su mundo, los valores imperantes de su sociedad que es la nuestra.

Suele haber en ellos un desprecio por el público, es un teatro que se escribe más para un receptor implícito que para un espectador empírico. Son a menudo exposiciones vanguardistas muy formalizadas con un frecuen-

te lenguaje lírico barroquizante, que se asemeja tanto al cinematográfico como al musical. Son obras que a menudo se vacían de conflicto para dar paso a un flujo de pensamiento, a un hermetismo que, no obstante no es en absoluto gratuito.

Son autores que no conocieron el franquismo pero han sabido de Kenia y Ruanda, de Bosnia, de Sudáfrica, de la violencia de nuestros días. Nacieron con la guerra del Vietnam.

Dice Ian KOTT -el gran estudioso de la contemporaneidad de los clásicos- que éstos "reviven cuando se da la colisión del texto clásico con nuevas experiencias políticas e intelectuales". Hay en los 90 nuevas experiencias que reclaman nuevas lecturas de los clásicos.

Y hay en las obras de estos jóvenes autores que se basan en mitos griegos una visión negativa de un mundo de sangre, violencia, guerras y crímenes en el que sufren su soledad. Es un mundo que les induce a la huida.

La inutilidad de la guerra, del amor, de la muerte, es el tema de Hiel de Yolanda PALLIN. La cobardía de Héctor, la violencia de Aquiles, se contraponen a la carne sacrificada de Briseida, símbolo de amor y de paz. Y la inutilidad del paso del tiempo que todo lo repite es a la vez, la repetición de las guerras, de la de Troya, arquetipo de todas las guerras.

Lírico lenguaje, flujo de pensamiento, con una preocupación por una sociedad que obliga a sus individuos a la soledad, el teatro de Itziar PASQUAL es un fresco retablo cotidiano de búsquedas de identidades, de soledades que no siempre alcanzan los abismos trágicos. "Las voces de Penélope" es la espera de un recuerdo, de un amor. El mito se contrapone con la realidad cotidiana. Pasado el tiempo, sólo parece quedar la violencia soterrada en la nostalgia. Late la violencia en esta obra sencilla de tiernas palabras cotidianas, en este poema lírico a varias voces, que busca una identidad.

Hay soledad y violencia, hay rechazo por un mundo que no nos acoge y del que desearíamos huir, rechazo hacia una situación que nos roba la posibilidad de saber quién somos, por una sociedad en la que la indiferencia o la violencia sustituyen el amor,

El desamor, el deseo de huida, la soledad, la violencia soterrada están en "Las voces de Penélope".

Adquirirán un sentido indagatorio de nuestra identidad como sombras de nosotros mismos, como asesinos de esas sombras que son las víctimas infantiles asesinadas en las guerras, como las actrices que interpretan como sombras el mito de Medea, en "La consagración de la inocencia" de Xavier ALBERTI, una meditación sobre el teatro, su gesto, su capacidad de expresar emoción.

Desamor, soledad, violencia, deseo de huida, alcanzarán un sentido revulsivo y trágico en Luis Miguel GONZALEZ CRUZ, Raúl HERNANDEZ y alcanzarán una brutalidad, próxima, por contraste de opuestos, a la ternura, en Rodrigo GARCIA.

Thebas Motel de Luis Miguel González Cruz, es la historia de dos atracadores atrapados en la mafia de la droga de Colombia en un motel llamado Thebas que rememora la maldición de la casa de Tebas, la maldición de unos seres abocados a la delincuencia en los que se reproducen las características fundamentales del mito de Edipo y Yocasta, Bonny and Clyde de hoy cercados en el hotel, cercados por el público. Es una comedia dramática muy ágil, muy contemporánea, sobre un mundo de delincuencia y marginación que alcanza su universalidad a partir de su conexión con el mito de la maldición de Tebas. No hay, como sucede habitualmente en



las obras de esta generación, ningún mensaje explícito en la obra, aunque si lo hubiera, podría sintetizarse seguramente en una de sus frases. Dos hombres, "en un cruce de caminos se encuentran y sus destinos se miran cara a cara: uno de ellos debe morir". Es una sentencia que apunta también a la búsqueda de la identidad personal, al deseo de hallarse a sí mismo con independencia de raíces geográficas o familiares. Si tenemos en cuenta la otra obra premiada y publicada del mismo autor, *Agonía*, lo dicho se refuerza con la historia de su protagonista, actor que interprete al personaje de Cristo y como él, fundiéndose realidad y vida en el teatro, morirá en la cruz del escenario, hijo de un padre, de un pueblo, de una violencia de la que trató de escapar sin conseguirlo. Es la imposible huida de la maldición del destino que une las dos obras, la primera ligada a la mitología griega, la segunda vinculada al mito del cristianismo. Es la violencia suprema de la muerte, la de Cristo, la de Edipo, la de Yocasta, la de los seres atrapados en un mundo del que tratan de huir. Raúl HERNANDEZ en *Los restos/Agamenón* vuelve a casa nos ofrece la visión de nuestra sociedad actual desde otra perspectiva. Electra y Agamenón, la muchacha recluida en una casa burguesa y el vagabundo, nos muestran la reclusión de la muchacha, esclavizada por una madre que quiere borrar los recuerdos del padre, que nunca la deja sola. Es también la huida de un mundo el tema que se nos propone en primer plano, como un reto. Entre diferentes planos narrativos y temporales, se nos ofrece la conversación de la muchacha y el vagabundo, entre el presente y el recuerdo, intercalando en ella monólogos que narran diferentes aspectos del mito de los átridas. También aquí se unen la violencia suprema de la

muerte, la imposibilidad de la huida. "No se puede borrar el tiempo transcurrido", "Su sangre baña mi piel", "Es imposible huir", serían aquí alguna de las frases significativas de la obra. Y -como en *Thebas Motel*-, uno de los temas más fundamentales en la mitología griega y en nuestra sociedad contemporánea: las difíciles relaciones generacionales. El amor entre madre e hijo, entre hija y padre sólo puede acompañarse de sangre, muerte, de deseos de huida porque el amor sólo se consigue con la muerte, el crimen, la sangre. El mismo Raúl HERNANDEZ en *Los restos: Fedra* (Un boceto y una escena) nos habla de una Fedra extranjera de piel oscura en tierra extraña, una Fedra que perdió a todos los suyos en su tierra devastada por las bombas, que vive ahora en un país en el que el olor de sangre inunda las habitaciones, una Fedra que deposita su amor de madre en un hijo que no es suyo, aniquilado por el padre, y con el que sólo podrá unirse mediante la muerte trágica de ambos. Sólo la muerte, la sangre, la huida de este mundo permiten llegar al amor.

La tragedia más profunda de nuestro mundo y de su violencia, expresada en una prosa lírica construida como sinfonía musical de palabras y sonoridades, es el núcleo de la obra teatral de Rodrigo GARCÍA quien alterna en ella temáticas directamente contemporáneas como en *Reloj*-meditación sobre el tiempo y la memoria-, con temáticas que parten de la tragedia shakespeariana como su reciente *Rey Lear*, como *Macbeth*/Imágenes-meditaciones sobre las relaciones de poder, o con temática basada en la mitología griega clásica como *Martillo* o *Prometeo*. *Martillo*, en una estética metateatral, nos muestra la tragedia de los Atridas como espectáculo contemporáneo representado para los

turistas ávidos de violencia que visitan las ruinas de Micenas. Los misiles, la guerra surgen en primer plano. Los personajes se mueven sin vida como muñecos en un tío vivo. Impera la violencia, la soledad, la muerte. Las grotescas imágenes de los personajes que sustituyen a las del mito podrían establecer paralelismos con el teatro de sustitución de Riiza. *Martillo* parte de la actitud de un "voyeur" que contempla la violencia de un pasado que se reproduce en el presente. Sólo la soledad es muerte eterna. Sólo muriendo se ganan las guerras. Y al final, todo vuelve a empezar porque no es posible huir de la violencia. "¿Qué hay para comer?...sangre...lo de siempre." Palabras como martillos de Rodrigo García. Y como siempre: muerte, sangre y una huida imposible. *Prometeo* basa su asunto en el mito transportado a nuestro mundo de violencia, una violencia que se plasma en el boxeo "aunque la verdadera pelea está en la esquina". Para ello se sirve de la Historia que se repite en sus ciudades representativas, en la historia de la pintura que va repitiendo el mito de San Sebastián-otro símbolo de *Prometeo*-, en la lista de campeones de la Historia del boxeo, en la serie de obras musicales. Es un boxeador al que le duele el hígado que la humanidad le devora como el águila devoraba el de *Prometeo*. Nadie escapa a la visión universal de la historia de la humanidad que comienza con el mito de *Prometeo* narrado en la tragedia de *Esquilo* y que Rodrigo García transporta a nuestra actualidad de sangre, muerte, soledad en el que la huida es imposible y en el que el amor sólo se consigue con la muerte.

Son constantes que adquieren hoy los mitos de la tragedia griega en la escritura dramática de los jóvenes autores surgidos en la década de los 90.

El objetivo ya no es acabar con la dictadura ni conseguir la libertad de la sociedad o del individuo. No parece haber ya objetivo sino sólo trágica denuncia de un mundo de sangre, violencia y muerte del que es imposible huir. Es ciertamente una visión pesimista de nuestra contemporaneidad

, una visión en la que la esperanza sólo parece alentar a partir del desgarrado rechazo, a veces hermético, a veces lírico, de la descripción horrorizada de este joven teatro que no pretende como otras generaciones cambiar el mundo con su teatro sino que es consciente de que lo único que puede hacer es expresar su rechazo por él.

Pero la violencia -intelectual, implícita o explícita- de sus textos quizá pueda ser esa violencia ritual, violencia menor, chivo expiatorio de carácter sagrado que quiere ser barrera a una violencia mayor. Y quizá estemos ante lo que René Girard denomina "violencia fundadora", matriz de todas las significaciones míticas y rituales, una violencia que clama contra la violencia.

María José Ragué Arias



La ubicación de la tragedia en el espectáculo contemporáneo

• JOAN ABELLÁN •

Profesor del Institut del Teatre

El mundo desarrollado ha entrado de lleno en una época de espectacularización generalizada de la sociedad y no es fácil establecer los límites real y figurado del sentido de la palabra espectáculo, ese concepto que Roland Barthes definió como “la categoría universal a través de la cual se observa el mundo”. Hoy, tendemos a llamar espectáculo a todo aquello, casual o preparado, que se ofrece para ser observado con conciencia de que su contemplación puede procurar una recompensa intelectual, emocional o lúdica. Incluso los avances de las tecnologías mediáticas diseñadas para la información, revierten en seguida en medio de distracción. Hasta el punto que la sociedad desarrollada de final del siglo veinte, es como un gran escaparate de sí misma que convierte todos los aspectos de la realidad, desde los más banales hasta los más trascendentes, en puro entretenimiento. Son espectáculos la mayoría de deportes, todo tipo de ritos sociales, institucionales y civiles, las más variopintas emisiones de los medios de comunicación, la publicidad, los museos, la cultura popular, incluso los cultos religiosos y laicos más diversos. Y, por supuesto, las actividades escénicas artísticas y lúdicas.

¿Qué papel le queda al arte escénico en este self-service de distracciones generalizado? El teatro, esa actividad lúdica o artística tan antigua como el hombre lúdico que convierte en espectáculo la ficcionalización de fragmentos de vida, permite desdoblarse a las personas y asumió durante siglos la explotación del sentido innato del espectáculo, no vive, desde luego, su mejor momento. Todo parece indicar que ese negocio nacido de esa afición a actuar que los antropólogos atribuyen a la conciencia de observar y ser observados del ser humano, está en proceso de reconversión. Aunque, fiel a su razón de ser, el arte escénico, a lo largo de la historia, supo adaptar a los tiempos la manera de concebir y de realizar sus simulacros y de ejercer su magia, parece bastante factible que la cultura mediática del final del milenio pueda conseguir en pocos años su jubilación como entretenimiento de masas, al menos en sus formas más tradicionales.

La realidad es que, fuera de los contados puntos del planeta donde la actividad escénica mueve diariamente tanta gente como la que puede caber en los grandes estadios deportivos y donde ha adquirido incluso categoría de gran industria, el teatro sobrevive un tanto arrinconado por el grueso mayoritario de la población -el gran público, como se suele decir- y parece condenado a pasar a ser un arte minoritario, en beneficio del gran espectáculo mediático del mundo. La espectacularización generalizada de la vida, incluso la de sus aspectos más íntimos, a cargo de los medios de comunicación más populares, le está ganando terreno al teatro y quizás acaben ganándole definitivamente la partida, sobretudo en su función de espejo social y existencial del mundo.

Aunque también hay quien sostiene, cómo lo hizo el malogrado Antoine Vitez, que, en realidad, este final del milenio no está siendo tan malo para el teatro. El propio hecho de su progresiva marginación popular, quizás esté haciendo más efectiva su auténtica razón de ser. Por un lado, la ficción dramática enlatada por el cine y el video ha llegado a tal proliferación y popularización y, por otro, es tan grande el poder de los medios de comunicación para traficar en diferido con los sentimientos humanos más profundos y de convertirlos en material de consumo rápido, que el teatro se está marcando de nuevo su auténtico terreno: siendo el espectáculo de siempre, su aquí y ahora distintivo, está logrando que de él se espere algo más especial, más lleno de emoción, de sorpresa y de riesgo intelectual, que la pura representación de historias de ficción. Podría decirse que el teatro está pasando a ser, un poco como el circo de los sentimientos singulares de la era de la comunicación de masas.

¿Tiene espacio, la tragedia, en este circo de los sentimientos singulares? ¿Cuál es su ubicación en este panorama del espectáculo contemporáneo? ¿A qué llamamos hoy trágico, al espectáculo de unos hechos representados con toda su crudeza, o a la recreación de cualquier búsqueda humana bajo una mirada existencialmente pesimista? Probablemente las dos vías sean asumibles. Lo trágico, como lo cómico, lo dramático, incluso lo absurdo, es, teatralmente hablando, la categoría que se da a los actos humanos representados, al asumirlos en idéntica perspectiva al concepto homónimo con que se asumen y califican en la vida, según la trascendencia existencial de sus consecuencias. Lo dramático es, en esa perspectiva, como escribió Etienne Soireau, “más bien una intensificación existencial”. Una intensificación de la representación de la vida en la cual, “incluso lo insoportable, lo intolerable, la tensión que obliga a vivir lo inevitable, certifica o es testimonio de la realidad del momento”. Lo cómico, en cambio, nace, en el teatro y en la vida, en la perplejidad generada por un desfase imprevisto en el acontecer supuestamente lógico y ordenado de las cosas; y se gesta también, por supuesto, en la hipérbolo y en la transgresión burlesca de lo corriente. Por su parte, lo absurdo, lo que llamamos absurdo, se relaciona con la comprensión -la no comprensión- de un acontecer que aparece sin ninguna lógica y con todo aquello que uno cree alejado del sentido común establecido. Ionesco dijo: “lo cómico es la intuición del absurdo y me parece más desesperante que lo trágico. Lo cómico no ofrece solución.”

Lo trágico teatral y vital evoca una situación humana en la que se toma conciencia de forma dolorosa de un destino o de una fatalidad que pesa sobre la vida, sobre la naturaleza o sobre algún aspecto de la propia condición. En un espléndido estudio del universo teatral de la tragedia, el filólogo francés Alain Couprie, establece una muy didáctica distinción entre trágico, dramático y patético en el terreno de la representación dramática, que puede sernos muy útil en nuestra prospección: “una catástrofe, un accidente -dice-, no son en sí un hecho trágico. Cuando son puestos en escena sin otro objeto que actuar sobre la sensibilidad, de provocar la piedad o la compasión, el hecho es “patético”. Cuando este acontecimiento es tratado de modo que suscite en el espectador las fases alternas de esperanza y de temor, lo patético deviene dramático. El acontecimiento trágico nace de la lucha, victoriosa o destinada al fracaso, de un ser contra una fuerza que le sobrepasa”. Resumiendo la visión de Couprie, podríamos acordar que lo patético es “la representación del sufrimiento”; lo dramático, “la espera ansiosa -la tensión- de una salida”; y lo trágico, “la aparición de una trascendencia opresiva, démosle el nombre que le demos”.

Esta concepción de lo trágico es probablemente el ingrediente cuya detección nos puede llevar a considerar una obra teatral -o cualquier otro tipo de ficción narrada a través de la literatura o del cine- como de la familia trágica. Por supuesto que ese ingrediente se localiza a flor de piel en la tragedia griega clásica y en parte de la del XVII francés, está vivo también





en la médula de las grandes tragedias elisabetianas e incluso, aunque con algún exceso de pomposidad, también en la osamenta de las revisitaciones neoclásicas de ambos frentes. Un ingrediente que la sensibilidad moderna diluirá sutilmente en formas teatrales no etiquetadas formalmente como tragedias, pasando a ser ese espíritu trágico, un "componente", más profundo que evidente en mucha de la materia dramática producida desde la irrupción de la modernidad en la creación dramática.

A lo largo de los siglos, hemos continuado llamando trágico a aquel que ha mantenido en esencia esa forma de reflejar la grandeza y la miseria de nuestra condición representada en luchas del ser humano bajo condicionamientos que no domina o que le superan, y que ha mostrado unos individuos con una problemática que hoy consideramos universal e intemporal, por encima de las realidades históricas o sociales en las que los argumentos puedan haberlos enmarcado. Incluso el psicoanálisis ha utilizado esas figuras como arquetipos universales de la conducta humana. Y aunque se haya ido produciendo una progresiva actualización de los contextos argumentales y de los arquetipos, en realidad, ni siquiera creo que pueda hablarse de una evolución de los temas, los asuntos o la materia de fondo sobre la que se fundamentan las estructuras argumentales de la tragedia. La contemporaneidad, siempre le ha sido accesoria a lo trágico, dada la universalidad, la intemporalidad, característica de los arquetipos y los valores sobre los que ha edificado sus conflictos.

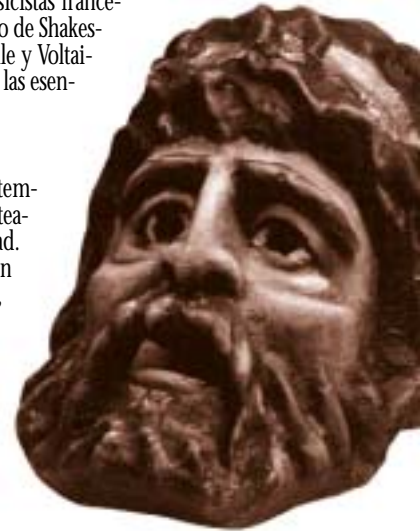
La tragedia es esencialmente ontológica. La obra trágica se ha planteado siempre sobre la base de los interrogantes más universales de la condición humana. Según las épocas, podemos hallar sus argumentos situados en universos míticos, históricos o cotidianos y desarrollados en torno a conflictos sobrehumanos o estrictamente terrenales; pero, siempre, aquello que se juegan sus protagonistas, aquello en lo que pueden vencer o ser vencidos, aparece en los terrenos más abstractos y de más difícil juego racional, como la justicia, la culpa, el deseo, la libertad, la debilidad o los poderes.

Por supuesto que el teatro de las distintas épocas ha utilizado la materia trágica en función de la idiosincrasia cambiante de su mundo y de su público. En sus orígenes, el espectáculo teatral trágico buscaba, en cierto modo, la instrucción del pueblo en los grandes valores de su civilización y para ello los poetas hicieron nacer grandes héroes que arrastraron solemnemente el peso de la grandeza de sus voluntades, de la predestinación de sus errores y del rigor en la aplicación del vencimiento de las facturas pendientes de pago que el destino les iba pasando al cobro. La tragedia sirvió para que su público, muy por debajo de la dignidad de los héroes de ficción de los cuales se presentaban sus pasiones fatales, creyese en ellos y se olvidase un instante de sí mismo llevado por el temor y la compasión despertados por el inevitable cumplimiento de sus destinos. En el terreno de los argumentos, la tragedia clásica situó los suyos en universos míticos extraídos de las leyendas y las creencias de su tiempo y se

permitió materializar y dar voz, cuerpo y nombre de personaje a las fuerzas temáticas abstractas que regían los destinos de sus héroes. La tragedia humanista del siglo de oro francés, y, aunque en otra dirección, la elisabetiana, con grandes cimas como el Macbeth, de Shakespeare, mostraron una tendencia a ubicar sus luchas en unos contextos de ficción relativamente más mundanos y a identificar con las propias pasiones humanas, los agentes esenciales del destino trágico de sus seres. Como, más tarde, la imitación estereotipada y arqueológica de Racine y de Shakespeare del siglo XVIII, buscó, probablemente, más que la conmoción espiritual de su público, crear un espejismo de alta cultura a la burguesía triunfante y acabó por facilitar definitivamente el relevo al drama, el cual hubo de erigirse en dignificador de los conflictos del alma, aunque fuese bajo apariencias más domésticas y menos elevadas. El teatro europeo acababa por dar la razón a los viejos postulados combativos de Diderot, Lessing y Schiller, contra los estereotipos clasicistas franceses. Para los alemanes, ya hacía tiempo que el teatro de Shakespeare había ganado la batalla al de Racine, Corneille y Voltaire, como auténtico depositario contemporáneo de las esencias del clasicismo trágico.

¿Existe, teatralmente hablando, una tragedia contemporánea? En pleno reino del drama Romántico, el teatro daría un paso de gigante hacia la modernidad. Un extraño drama llamado *Woyzeck*, encontrado en 1875, aunque escrito por Georg Büchner en 1836, llegaría a ser considerado como la primera gran tragedia antiheroica, es decir, moderna.

En la gran aventura del teatro moderno, la tragedia, ha conocido distintas reencarnaciones. La espiritualización e introversión del sentimiento trágico del Simbolismo, presente, a finales del siglo XIX, en reelaboraciones de tragedias antiguas como las realizadas por Hoffmannsthal y sobretodo en los originales ambiciosos planteamientos de Maeterlinck, formulados en la búsqueda de su célebre tragique quotidienne. También el pesimismo expresionista de principios del XX, reactualiza a su manera el espíritu trágico, y lo inyecta a las características de un mundo industrializado en el que la primera guerra mundial a gran escala es paradójicamente el impulso esencial de la modernidad. *Hombre-masa*, de Toller, sería un buen ejemplo de la capacidad del expresionismo para la caza de los nuevos arquetipos que la civilización iba cristalizando lentamente y a menudo con dolor y que no en vano reivindicó siempre la modernidad del *Woyzeck*, de Büchner.



En la andadura implacable de la modernidad hacia la diseminación del componente trágico, la literatura dramática no ha dejado nunca de insistir en poner letra al grito del individuo ante el abismo. Strindberg, Wedekind, Genet, Beckett, Koltés, serán algunos de los mejores cazadores furtivos de los nuevos dolores del mundo en este siglo. ¿Acaso *El padre*, *El espíritu de la tierra*, *Las criadas*, *Godot* o *Roberto Zucco* no son grandes presas que sintetizan los nuevos fatalismos del mundo moderno, del nuevo imaginario colectivo construido por la industrialización y por la guerra?

También ha sido y es una práctica constante, la revisitación dramaturgía puntual de personajes y conflictos trágicos en la óptica renovadora y comprometida de la modernidad. Todo cambio ha encontrado casi siempre el poeta que ha sabido ver el reflejo de la nueva dolencia en alguno de los prototipos de conflicto y de conducta sabiamente recogidos en el patrimonio de la antigua tragedia. Desde la feroz parodia de la no menos feroz historia del matrimonio Macbeth, perpetrada por Jarry, en su *Ubu, rey*, *Las Troyanas* de Eurípides (15) y *la Antígona* de Sófocles (17) rescatadas en tiempos de la primera guerra por el joven expresionismo de un Hasenclever y un Werfel; o más tarde, "Las moscas" con que Sartre revisita la "Electra" de Eurípides, en la segunda postguerra, o *la Antígona* de Espriu convertida, en plena dictadura franquista, en subterfugio para poder leer en clave política muy simbólica el contencioso español de una Cataluña perdedora y sometida, o la de Brecht para el Berliner Ensemble, en la etapa de las adaptaciones moralizadoras para después de otra guerra. Hasta las ya más contemporáneas recurrencias a los materiales trágicos del teatro de Heiner Müller. Desde *La liberación de Prometeo* y *Filoctetes a Medea Material*, entre otras muchas recreaciones, podemos encontrar en Müller una utilización de paradigmas clásicos como patrones sobre los que viviseccionar, con su mirada dura y poco complaciente, los complejos vericuetos de la Historia, en la perspectiva de su propio país y de su compleja relación con él.

De hecho, la presencia de lo trágico puede detectarse en dramaturgias actuales que utilizan recursos teatrales diametralmente opuestos. En *Angels in America*, por ejemplo, el gran éxito actual del norteamericano Tony Kushner, escrita y estrenada en San Francisco en 1983, bajo la piel de la sátira realista, de estructura abierta y llena de cambios de registros teatrales, se muestra la visión distanciada de las diferentes actitudes sociales y existenciales y políticas de distintos seres sociales existenciales y políticos elegidos por el sida. Esta trilogía nacida en territorio artístico underground, lleva a los templos del teatro institucional de todo el mundo la tragedia una especie de nueva tragedia laica.

Otro ejemplo lo encontramos en *Les sept branches de la rivière Ota*, del canadiense Robert Lepage, un work in progress, recientemente concluido, que pone ante los ojos de sus contemporáneos, una especie de gran epopeya mordazmente apocalíptica de los "logros" de la Humanidad moderna desde la Hiroshima recién bombardeada a la capital de la eutanasia voluntaria, la ciudad de las ventanas abiertas a las miradas indiscretas, que es Amsterdam; desde los campos de concentración nazis al melting por delirante del Marqués de Sade visto por Mishima, visto a su vez por la Comédie Française, visto a su vez por el público de la Hiroshima actual, visto a su vez por el público de los grandes festivales internacionales de teatro. Lepage representa el delirio global en forma de obra ríu o de saga hiperrealista que consigue empujar los seres inocentes que presenta, bajo el peso de su herencia, como quizás nunca antes el teatro había conseguido.

O una obra tan representada como *Die Hamletmaschine*, escrita en 1977 por el ya mencionado Heiner Müller, texto en el que su autor hace explosionar despiadadamente el cerebro de un Hamlet con miles de palabras



como cuchillos dirigidas a la yugular de un universo sin causas ni efectos controlables dignos de ser dramatizados en la carnicería materialista y metafísica de su teatro. Así acaba *La Máquinahamlet*:

Aguas profundas. Ofelia en silla de ruedas. Peces, escorbos cadáveres y trozos de cadáveres a la deriva.

Ofelia.

Mientras dos hombres con batas blancas embalan a Ofelia y la silla de ruedas con venda de gasa, de abajo arriba.

Al habla Electra. En el corazón de la obscuridad. Bajo el sol de la tortura. A las metrópolis del mundo. En nombre de las víctimas. Expulso todo el esperma que he recibido. Convierto la leche de mis pechos en veneno mortal. Devuelvo a mi vientre el mundo que he parido. Asfixio entre mis muslos al mundo que he parido, Lo sepulto en mis partes. Abajo la felicidad de la sumisión. Viva el odio, el desprecio, la sublevación, la muerte. Si cruzo vuestros dormitorios con cuchillos de carnicero sabreis la verdad.

Salen los hombres. Ofelia queda en escena inmóvil, envuelta en blanco.

En el poso de estos tres sucedáneos contemporáneos de tragedia aparentemente tan distintos, hallamos una inquietud idéntica. Encontramos, como en una adivinanza, un actante destinatario que rige los premios y los castigos del sujeto; que es algo casi siempre intangible, sin cara visible y que desplaza fácilmente sus múltiples máscaras entre lo trágico y lo absurdo: ¿qué es? Se trata sencillamente de la Historia: ese conglomerado inexorable de fuerzas poderosas que, hábilmente camuflado bajo ese nombre rimbombante, pasa factura a deudores, casi siempre ignorantes de la mercancia que compraron. Las tres obras comentadas muestran con profundidad, aunque cada una con sus propios resortes teatrales, el pensamiento humano en las situaciones límite que nuestro mundo propone sin distinguir contexto. La tragedia, lo trágico, aparece en ellas diseminado, quizás en forma de virus al acecho o en la misma crispación del poeta ante un mundo de violencia kafkiana de salidas aún más oscuras que el interior donde todo se reduce al pensamiento, una bomba de relojería.

En una perspectiva espectacular, los intereses ideológicos y estéticos que operan hoy en la puesta en escena de las dramaturgias trágicas de tiempos pasados, aparecen bastante diversificados.

Aparte de quienes se dedican a confeccionar sus espectáculos sacando patrones de aquí y de allá, el creador teatral de hoy intenta llegar a sus propias conclusiones y labrar su propio camino estético. Por esa razón, en el eclecticismo que impera en la puesta en escena actual, en este ámbito, como en la creación teatral en general, no es fácil hablar de tendencias. Intentaré, no obstante, establecer un panorama a partir de algunas coincidencias de criterio en las actitudes ideológicas y estéticas que parecen detectarse en los distintos directores que han abordado en los últimos tiempos la puesta en escena de las grandes tragedias.

El teatro no ha dejado nunca de visitar sus clásicos bajo la mirada del presente. Probablemente, cada época haya dejado la impronta de su gusto en la nueva vida escénica insuflada a los viejos mitos. En los últimos treinta años, han venido produciéndose un progresivo desarraigo de la obligatoriedad de la lectura de los clásicos con trasfondo político de actualidad y una tendencia al abandono de la pomposidad formal del pasado, que han lanzado la escena actual a revisitaciones osadas y a veces incluso rebuscadas ansiosas de renovar en el público el placer de ser cazado por la emoción o la razón.

La puesta en escena actual de los textos trágicos antiguos ha recibido todas las influencias del gusto teatral contemporáneo con todas sus herencias y no ha sido ajena al debate que en los momentos más álgidos de la



creatividad teatral de este siglo ha enfrentado magia y racionalidad, Dionisos y Apolo, Artaud y Brecht... Como no ha sido ajena tampoco a la superación de este enfrentamiento que permite a la escenificación actual resolver con toda libertad estética aquel "proceso de clarificación racional de las pasiones" propuesto por Aristóteles para dosificar el potencial emotivo desencadenado en el terror y la piedad.

En un artículo sobre los clásicos y el teatro contemporáneo, Marco de Marinis escribía en 1973: "si entendemos la catarsis en el sentido racional-dianoético, la oposición teatro catártico-teatro no catártico se hace menos clara y menos significativa, en tanto que la catarsis ya no puede ser asumida como el índice de una representación-irracional-mágica-terapéutica, que se contraponga a una representación racional-didáctica. Alrededor de ese debate estético fundamental, podemos detectar tres grandes líneas estéticas en la revisitación escénica contemporánea de la tragedia clásica. Una línea de simplificación formal. Un concepto de puesta en escena que parte de considerar que aquello a lo que nuestra sensibilidad aún tiene acceso del discurso y de la teatralidad de la tragedia canónica, está precisamente en la brutalidad esencial de los conceptos con los que los grandes textos trágicos tratan, cual bisturi de forense, los móviles más elevados y también los más insensatos que maneja el hombre en sus luchas trascendentales y que persigue por encima de todo la plasmación en escena la claridad que da acceso a esa belleza abstracta de figura geométrica que a menudo ostenta la rotundidad de las grandes obras trágicas. Es un camino por el que se trata de llegar a producir una suerte de conmoción tan sublime como la pudiera que pueda llegar a provocar algo tan terrible y sereno como la visió de la muerte digna. El temor y la compasión que los grandes héroes que erraron pudieran haber despertado en el público de siglos pasados, un mundo más descreído, con menos misterios y con el factor destino en declive, ha ido reconvirtiéndolos en conmoción existencial e intelectual. Ante las situaciones sin salida en las que el hombre es superado por unas circunstancias que a menudo el mismo ha generado, el teatro de hoy que se atreve a ser trágico, propone clavar a sus espectadores en la butaca bajo el peso racional de la impotencia.

Ese tipo de acercamiento a la tragedia exige fundamentalmente claridad, precisión e inteligencia a los actores que han de vehicular la poesía y llevar el trabajo de la puesta en escena a la provocación del impacto y la belleza en el propio escenario sin tener que buscar imágenes vanas fuera del espacio, la luz el cuerpo y el ritmo en su sentido más puro y más abstracto de la escena. La escenificación de las grandes tragedias llevada a este terreno, pide al actor o a la actriz que acceda a ese estadio de transparencia de conceptos más que de sentimientos y que exprima su capacidad de precisar, para no hacer otra cosa que una autopsia escueta al tiempo y a las palabras, obviando los psicologismos y objetivos al servicio de la emulación escénica de las emociones de los seres reales. Ahí, los actores, pueden llegar a sentir por fin la gran sensación de ejercer su oficio sin "encarnarse" en ningún ser de ficción y acceder a la satisfacción de proyectar controladamente todas las dimensiones significativas de su actuación. Para mi, nada ha superado hasta hoy, en este terreno, al menos en lo que yo conozco, el equipo Stein-Clever-Herrmann, en su realización brutal de la Orestíada de Esquilo que realizó la Schaubühne de Berlín el 1980.

Otra línea es aquella que opta por comprender y emular en el mundo de hoy los mecanismos originales de esa forma de teatro. La puesta en escena busca aquí una emulación, nunca una imitación ni una estilización, de sus ingredientes básicos, con herramientas artísticas contemporáneas y desde el entusiasmo humanístico y antropológico. Se trata de una actitud que suele llevar las viejas tragedias al terreno teatral más puro, para

recrearlas sin miramientos estilísticos, sin limitación formal alguna, buscando libremente su mejor expresión en los resortes de la teatralidad de todo el teatro que la cultura occidental ha acumulado, sin hacer ascos ni a la farsa ni a la parodia. Jan Kott dijo que "la tragedia es en última instancia la valoración de la condición humana, de la medida de lo absoluto; el grotesco es la crítica de lo absoluto en nombre de la endeble experiencia humana. En consecuencia, la tragedia conduce a la catarsis; el grotesco no brinda consolación alguna". En la escena contemporánea farsa y tragedia se cruzan hoy para llegar al fondo del absurdo existencial e incluso del social. Recursos paradójicos, como por ejemplo, el "gag" trágico que, según Cocteau, introducía Buñuel para distanciar el espectador de la catarsis, tal vez sean las vías más rentables con que cuenta el lenguaje dramático para

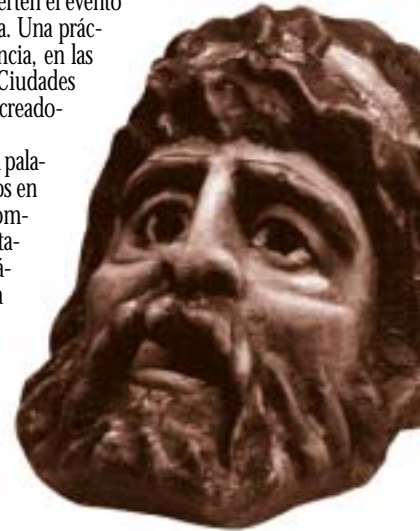
poner la emoción contra las cuerdas de la razón. Una sensibilidad que no duda, si conviene, en buscar en otras culturas los recursos expresivos. Grüber con sus Bacantes de los setenta, Mnouchkine con sus Atridas y sus Shakespeare de los ochenta y los noventa, marcaron caminos, en ese terreno patrimonial de la humanidad siempre abierto a nuevas experimentaciones.

Y una tercera línea en la escenificación contemporánea del patrimonio trágico sería aquella que ambiciona volver a conseguir dar en escena la medida de la tortura a la que toda situación trágica somete a sus protagonistas y a sus espectadores, y lo materializa en un proceso de estilización que consiga dar al terror una belleza clásica de factura contemporánea. Una opción abierta a todo tipo de actualizaciones y simbolizaciones que permite poner en juego la gran maquinaria exhibicionista de la teatralidad en todos sus frentes actorales, espaciales, musicales, si conviene. Este concepto de gran maquinaria exhibicionista de la teatralidad no lo utilizo en términos cuantitativos sino cualitativos, puesto que se trata de una ambición, un gusto, incluso de un espejismo de originalidad, de modernidad y hasta de compromiso estético, que puede darse igualmente en formatos modestos o pudientes y sus realizaciones podemos encontrarlas igualmente en producciones de ámbito institucional o alternativo. La escena contemporánea está viendo proliferar la afición a representar ciclos trágicos completos en sesiones maratónicas, que someten al público a auténticas pruebas de resistencia y convierten el evento teatral en auténticas sobredosis de vivencia efímera. Una práctica que viene dándose, cada vez con más frecuencia, en las ciudades europeas de más altos vuelos teatrales. Ciudades en las que no se cuentan las nuestras, de público y creadores más dados a un teatro de resortes inmediatos.

En este ámbito no nos podemos llenar la boca con la palabra Maastrich. En el cultivo de la tragedia -al menos en la teatral-, parece ser nadie se ha propuesto ser competitivo. Nuestros escenarios no son muy frecuentados por un teatro que muestre en una perspectiva trágica, ni siquiera cruzada con lo absurdo, la fuerza y la fragilidad, la crueldad y la locura humanas, que, siglo tras siglo, mantienen vivos los recuerdos de un fatalismo que permite a la humanidad convivir con el dolor. Quizás seamos, creadores y público, más dados al regodeo en la tragedia verdadera, que a su sublimación mediante palabras e imágenes ficticias y efímeras inventadas por el arte.

Tal vez estemos incluso inmunizados al efecto terapéutico de la tragedia a fuerza de convivir con el eficaz sistema de filtraje desarrollado en la sociedad del bienestar que nos la hace llegar melodramatizada en los reality shows, liofilizada y formateada en los telediaros o, cuando tiene lugar en el acontecer más cercano a nosotros, debidamente amortiguada por la propia conmoción de su proximidad y por ese tranquilizante de caballos llamado resignación.

Joan Abellan



Carlos Ibarra:

“La tragedia requiere una preparación específica del actor”

El actor pamplonés Carlos Ibarra acaba de estrenar en Madrid la obra de Calderón de la Barca "No hay burlas con el amor", con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Este ex-alumno de la ENT vuelve al verso después de dos incursiones recientes en la tragedia, un género al que

Teatro-Antzerki: Después de nueve años en Madrid, ¿qué recuerdos tienes de tus inicios en Pamplona?

Empecé en el mundo del teatro de la mano del grupo "Txingurritegi", allá por 1982. Estuve allí tres o cuatro años y tengo muy buenos recuerdos de aquellos primeros años. Fueron momentos de mucha ilusión, ya que supuso el descubrimiento de un mundo en el que hacía tiempo tenía ganas de entrar y conocer y que de repente se me brindaba con las puertas abiertas. Era más que todo un juego, una diversión. Éramos muy jóvenes y teníamos muchas ganas de pasarlo bien. Nos enseñó a descubrir este mundo y a enamorarnos de él.

T-A: Fuiste uno de los primeros alumnos de la Escuela Navarra de Teatro. ¿Supuso un cambio importante en tu carrera?

Pasé a la Escuela Navarra de Teatro cuando ésta comenzó a funcionar y esto fue un paso hacia adelante en el sentido de decidir que quería saber más. Si "Txingurritegi" era la inocencia y el descaro, la Escuela era ya una aventura más consciente de conocimiento del teatro y de la técnica de actor.

T-A: Como tantos otros actores navarros, al acabar los estudios en la ENT decides dar el salto a Madrid.

Dentro de esa evolución surge la posibilidad de venir a Madrid al acabar los estudios en la ENT, en 1988. Vine con María Álvarez y Angelines Elizalde, aunque ellas lo tenían más claro que yo desde el principio. A mi me surgió la posibilidad de trabajar en el Laboratorio de Teatro de William Layton porque necesitaban chicos, me apunté y la marcha atrás ya era imposible. El propósito era perfeccionar la técnica aprendida en Pamplona.

T-A: ¿Cómo fueron aquellos primeros años en Madrid?

Bastante duros porque nuestra idea durante estos tres años era trabajar en el Laboratorio de Layton y esto llamaba la atención. No estábamos acostumbrados a la forma de trabajar de la gente de aquí, que tenía una dinámica de compaginar los estudios de perfeccionamiento con la pelea diaria por el trabajo. A nosotros nos costaba muchísimo entrar en este mundo de competitividad y los demás nos miraban como bichos raros.

T-A: Esta filosofía de trabajo, ¿resultó positiva?

Nuestra forma de trabajar dio sus frutos finalmente, ya que cuando acabamos los tres años de Laboratorio hubo profesores nuestros que estaban preparando montajes y que contaron con nosotros. De todos modos, el camino ha sido lento. Yo empecé con la comedia "Una farola en el salón", con Esperanza Roy, en 1988 y luego fueron surgiendo trabajos a través de directores que me fueron viendo y me fueron llamando. La verdad es que no me puedo quejar, ya que no he parado de trabajar en todos estos años y lo he hecho con gente importante como Juan Pastor o José Carlos Plaza en dos ocasiones.

T-A: ¿Tienes algún género preferido?

Me gusta más la comedia porque me desenvuelvo mejor en ella a pesar de ser un tipo serio. Funciono mejor en comedia porque conozco mejor sus registros. La tragedia tiene unas dimensiones que requieren una preparación mayor que se adquiere con los años.



Carlos Ibarra, en "Macbeth", de Zampano Teatro.

T-A: De todos modos, en los últimos meses has trabajado en dos tragedias. ¿Qué tal ha resultado la experiencia?

He hecho mis incursiones en la tragedia y estoy satisfecho. El año pasado hice "Antonio y Cleopatra", de Shakespeare, con José Carlos Plaza y gente de gran nivel. Fue duro pero muy interesante y sé que la experiencia de ese trabajo me ha dejado un poso para futuros trabajos. De hecho lo he ido notando y me ha venido muy bien para el montaje de "Los justos", de Albert Camus, que presentamos con una compañía independiente el pasado mes de marzo en el Festival de Teatro Alternativo de Madrid. Se trata de una tragedia muy interesante escrita por Camus en 1947 en la que traslada los mitos de la antigua Grecia a la actualidad.

T-A: ¿Cuál es la principal dificultad de este género?

Todos los géneros requieren una preparación continua, pero la tragedia exige más. Es necesario asimilar cierta técnica, una preparación más específica. Es un género en el que se trabajan más aspectos que lo que es la escena. Se habla de situaciones, dimensiones o sentimientos que ahora no existen como tales. El amor, la muerte o el odio son sentimientos que no se sienten ahora igual que lo sentían los



Carlos Ibarra, en su papel en "Los Justos", de Albert Camus.

griegos o Shakespeare. Entonces eran más importantes, más magnificados, y para transmitir esto al público es necesario prepararse más.

T-A: De todos modos, ¿la preparación es algo siempre unido a la carrera de actor?

Así es, el teatro exige una preparación continua, no te puedes quedar atascado. Siempre que puedo sigo estudiando, y a ello hay que añadir la experiencia y la enseñanza que te da cada montaje que haces. La Unión de Actores organiza cada año cursos diferentes y esto viene muy bien.

T-A: Acabas de estrenar con la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

He conseguido un papel pequeño en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con quien estrené el pasado mes de mayo "No hay burlas con el amor", de Calderón de la Barca. Ahora estamos en Madrid, en julio vamos al Festival de Almagro y después nos vamos de gira durante varios meses. Estoy muy satisfecho porque es la primera vez que trabajo en una Compañía Nacional, que te da bastante seguridad económica, y porque me permite trabajar verso oficialmente, que es algo que deseaba hacer desde hace tiempo.



Memoria de actividades de la ENT: Curso 97-98

Durante el curso 97-98 la Escuela Navarra de Teatro ha impartido Estudios de Arte Dramático, especialidad de Interpretación, en sus tres niveles, a un total de 54 alumnos matriculados en los mismos.

Otros cursos y talleres

- ▲ Talleres de Iniciación a Técnicas Teatrales: de octubre a abril se han llevado a cabo siete talleres para jóvenes de 13 a 16 años (36 h.), y para mayores de 17 años (72 h.), 2 en euskera (subvencionados por el Ayuntamiento de Pamplona) y 5 en castellano. Todos ellos concluyeron con una muestra final en la sala de la E.N.T. los días 27 y 30 de abril. Participaron en los talleres 115 alumnos. Los talleres se desarrollaron en los locales de la E.N.T. y en las dos aulas del C.P. San Francisco que el Ayuntamiento de Pamplona cede para su uso a la Escuela Navarra de Teatro.
- ▲ Taller de Iniciación a las Técnicas Teatrales, dentro del programa de actividades Socioculturales del Gobierno de Navarra, impartido por Asun Abad en el Valle de Aranguren.
- ▲ Talleres de juego dramático: del 15 de octubre al 29 de abril se realizaron 4 talleres, dos en euskera y dos en castellano, para niños de 4 a 12 años (36 h.). Los talleres concluyeron con una muestra ante público el día 29 de abril en la E.N.T. Contaron con la participación de 66 alumnos.
- Los cursos se realizaron en las aulas del C.P. San Francisco.
- ▲ La Escuela Navarra de Teatro ha llevado a cabo durante el curso 97-98 el programa de Talleres de Juego Dramático y Dramatización con marionetas, para primer y tercer ciclo de Enseñanza Primaria, patrocinado y subvencionado por el Área de Educación del Ayuntamiento de Pamplona para un total de 47 grupos (29 de primer ciclo y 18 de tercer ciclo) de colegios públicos de Pamplona. Del 6 al 14 de junio, la ENT y el Ayuntamiento de Pamplona organizan una exposición en la Ciudadela con trabajos creados en estos talleres. Horario: de 18 a 20,30 horas de lunes a viernes y de 12 a 14 horas los domingos.
- ▲ Aula de Teatro de la Universidad Pública de Navarra, curso 97-98, dentro del convenio entre la citada UPNA y la ENT. El aula se organiza en dos niveles. En 1º los alumnos realizan talleres de Expresión Corporal, Técnica Vocal, Historia del Teatro e Interpretación. En 2º se pone en pie un montaje teatral. En noviembre está previsto estrenar "La zapatera prodigiosa", de F. García Lorca, bajo la dirección de la profesora Emi Eca. Se mantiene en cartel "Indocumentados, el otro merengue", de José Luis Ramos Escobar, estrenada por los alumnos de 2º nivel del curso 96-97.
- ▲ Curso de Impostación de la voz: dirigido a profesionales que utilizan la voz como instrumento de trabajo. Impartido entre 31 de marzo y el 9 de junio, con una duración de 20 h., para 9 alumnos.
- ▲ Cursos de Impostación de la voz, dirigidos a educadores, dentro del programa de Formación del Profesorado de los C.A.P. de la Dirección de Educación del Gobierno de Navarra. Entre noviembre y marzo, las profesoras de la ENT Assumpta Bragulat y Constanze Rosner, han impartido 7 cursos en los C.A.P. de Pamplona y Tudela, a unos 105 profesores.
- ▲ Taller de Construcción de Máscaras de Commedia dell'Arte, impartido por Juan Saez y Miguel Angel Coso.
- ▲ Taller de Escenografía impartido por el escenógrafo Carlo Di Pasquo.
- ▲ Taller de Interpretación, impartido por Omar Grasso para los alumnos de 3º, 1º y del aula de Teatro de la Universidad Pública de Navarra.

SALA

- ▲ Programación de otoño en la E.N.T., 1997 (edición número 12): entre el 16 de octubre y el 8 de diciembre se desarrolló en la sala de la E.N.T. la programación de otoño, patrocinada por la Institución Príncipe de Viana. Participaron 10 compañías tanto de Navarra como del resto del estado, Chile y la República Checa.
- ▲ Del 25 al 28 de septiembre de 1997 y con la participación de alumnos de 2º y 3º curso, exalumnos y un exmiembro del aula de teatro de la

Universidad Pública de Navarra, bajo la dirección de Mª José Sagiés y Belén Álvarez, se puso en escena la obra ganadora en la VI edición del concurso de textos teatrales dirigidos a público infantil, en la modalidad de euskera: "Ez geratu jokuz kanpo!", de Xabier Díaz Esarte. El espectáculo fue producido por el Departamento de euskera del Ayuntamiento de Pamplona. Se repuso en la programación infantil de Navidad.

- ▲ Los alumnos de 3º de Interpretación de la ENT pusieron en escena en las tardes del 26 al 30 de diciembre y del 2 al 4 de enero la obra ganadora del VI Concurso de Textos Teatrales dirigidos a público infantil, modalidad de castellano: "La hora verde", de Carlos C. Del Río Cela.
- ▲ Programación "Antzerki Aroa": de octubre a mayo, con un espectáculo al mes en euskera, fruto del convenio con el Departamento de Euskera del Ayuntamiento de Pamplona.
- ▲ En marzo tuvo lugar el ciclo "Clásico 98", en el que se pudieron ver tres espectáculos de teatro clásico, organizado por la Escuela Navarra de Teatro y la Universidad Pública de Navarra, dentro del marco del convenio de actividades, y con la colaboración de la Caja de Ahorros de Navarra.
- ▲ Encuentros de Teatro Joven 98: a lo largo del mes de mayo, durante los fines de semana actuaron en la sala de la E.N.T. 12 grupos navarros que participan en dichos encuentros, promovidos por el Gobierno de Navarra.
- ▲ Asistencia a ferias de teatro del estado.

OTRAS ACTIVIDADES

- ▲ Del 23 al 26 de marzo tuvo lugar el Seminario bajo el título "De la escritura dramática contemporánea a su puesta en escena", organizado por la Universidad Pública de Navarra y la Escuela Navarra de Teatro dentro del Convenio de actividades firmado por ambas entidades, con la colaboración de la Caja de Ahorros de Navarra. Contamos con la asistencia como ponentes de Manuel García Martínez, Carla Matteini, Patrice Pavis, Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín y Eduardo Vasco. El seminario concluyó con una mesa redonda, en la que participaron los ponentes.
- ▲ 2ª Semana de Cine y Teatro Infantil, patrocinada por Caja Pamplona: tuvo lugar en los cines Golem del 14 al 18 de abril y la parte de animación teatral que precedía la exhibición de las películas corrió a cargo de los alumnos de 3º de la E.N.T., dirigidos por Emi Eca y Ramón Vidal.
- ▲ Muestras de los alumnos de Arte Dramático: en diciembre tuvieron lugar las muestras de los alumnos de 1º de Interpretación y de Commedia dell'Arte de 2º. A final de marzo se hizo una muestra del trabajo realizado en el Taller Corporal impartido por Iosu Múgica a los alumnos de 3º.
- ▲ Participación en Congresos y Conferencias: Maite Pascual asistió al Congreso organizado por Geste celebrado en la Universidad de Toulouse, el 2 y 3 de Abril sobre "El espacio en el Teatro del Siglo de Oro Español", con la ponencia "El espacio en la comedia burlesca El caballero de Olmedo"; Congreso sobre los textos del Teatro Español Contemporáneo, celebrado en la Casa de Velázquez de Madrid en abril, con una ponencia de Maite Pascual sobre "¿Dos?" de Borja Ortiz de Gondra; conferencia de Maite Pascual "La necesidad del Arte Teatral", dentro de la celebración de los 25 años de la Escuela de Artes y Oficios; participación de Maite Pascual en la mesa redonda sobre Lope de Vega organizada por el Ateneo.
- ▲ Conferencias en la Escuela Navarra de Teatro: de Ana Istarú, autora costarricense del texto "Baby Boom en el Paraíso"; Conferencia sobre "Pulchinelá", por Narrentrepe.
- ▲ Colaboraciones con el festival de danza Escena'98, escuela de Artes y Oficios, Dirección de Cultura del Gobierno de Navarra, Medicus Mundi, etc.
- ▲ Centro de Documentación e Investigación Teatral de la Escuela Navarra de Teatro.

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

97-98 ikasturtean Nafarroako Antzerki Eskolak Arte Dramatiko Ikasketako Antzeppen espezialitatearen hiru mailak eman ditu. Osotara 54 ikasle matrikulatu dira.

BESTELAKO IKASTARO ETA TAILERRAK

- ▲ Antzerki tekniken hastapenei buruzko tailerrak: Urria eta apirilaren bitartean antzerki tekniken hastapenei buruzko zazpi tailer burutu dira, batzuk 13-16 urteko gazteendako (36 ordukoak) eta beste batzuk 17 urtez goitikoendako (72 ordukoak). Euskaraz bi tailer egin dira (Iruñeko Udalak diruz lagundurik) eta gaztelaniaz bost. Tailer guztiak, apirilaren 27 eta 30ean NAEko aretoan egin zen amaierako erakustaldian bukatu ziren. Tailerretan 115 ikaslek hartu zuten parte. Tailerrak, NAEko lokaletan eta Iruñeko Udalak, Nafarroako Antzerki Eskolak erabiltzeko, San Frantzisko Eskola Publikoan emandako bi ikasgeletan garatu dira.
- ▲ Antzerki tekniken hastapenei buruzko tailerra: Asun Abadek eman du, Arangurengo haranean, Nafarroako Gobernuak antolatutako Gizarte eta Kultur jardueren programaren barnean.
- ▲ Dramatizazio jolas tailerrak: urriaren 15 eta apirilaren 29aren bitartean 4-12 urteko umeendako lau tailer garatu ziren (36 ordu), bi euskeraz eta bi erderaz. Tailerrak, apirilaren 29an jende aurrean egindako erakustaldian bukatu ziren. 66 ikaslek hartu zuten parte tailerretan. Ikastaroak San Frantzisko E.P.ko ikasgeletan garatu ziren.
- ▲ Nafarroako Antzerki Eskolak, 97-98 ikasturtean, Iruñeko Udaleko Hezkuntza alorrak babestutako eta diruz lagundutako "Dramatizazio jolas tailerrak eta txontxongiloen bidezko dramatizazioa" programa garatu du, lehen hezkuntzako lehenengo eta hirugarren zikloetakoentzat. Osotara Iruñeko eskola publikoetako 47 taldek hartu zuten parte (lehen zikloko 29 eta hirugarren zikloko 18). **Erakusketa, Ciudadelan, ekainaren 6etatik 14etara.**
- ▲ Nafarroako Unibertsitate Publikoko Antzerki Gela, 97-98 ikasturtea: 1991 urtean, aipatu Unibertsitatea eta Nafarroako Antzerki Eskolaren arteko hitzarmenaren ondorioz, Antzerki Gela abian jarri zen, bi mailatan antolatuturik. 1. mailan Gorputz-Espresio, Ahots-Teknika eta Antzerkiaren Historia eta Antzeppen Tailerrak garatzen dira. 2. mailan antzeztan bat eraten da. Heldu den azaroan, Emi Ecay irakasleak zuzenduta, F. García Lorcaren "La zapatera prodigiosa" aurkezteko asmoa dute. Ikusgai dago oraindik 96-97 ikasturteko 2. mailako ikasleek antzeztan hasi ziren lana, Jose Luis Escobarren "Indocumentados, el otro merengue".
- ▲ Bakoitzaren tesituran ahotsa orekatutik erabiltzeko ikastaroak: Ahotsa lan tresnatzat erabiltzen duten profesionali begira martxoaren 31 eta ekainaren 9aren artean burutu zen, 20 orduko eta 9 ikasle izanik.
- ▲ Bakoitzaren tesituran ahotsa orekatutik erabiltzeko ikastaroa, hezitzaileendako zuzenduta, Nafarroako Gobernuko Hezkuntza Zuzendaritzak antolatutako ILZetako Irakasleen Prestakuntza programaren barnean. Assumpta Bragulat eta Constanze Rosner irakasleek Iruñeko eta Tuterako ILZetan azaroa eta martxoaren artean 7 ikastaro eman dituzte, 105 irakasle inguru izanik.
- ▲ Commedia dell'Arte-ko moztorroak egiteko tailerra, Juan Saez eta Miguel Angel Cosok emana.
- ▲ Eszenografia tailerra, Carlo Di Pasquo Argentinako eszenografoak emana.
- ▲ Antzeppen tailerra, Nafarroako Unibertsitate Publikoko Antzerki Gelako eta 3. eta 1. mailako ikasleendako Omar Grassok emana.

ARETOA

- ▲ Udazkeneko programazioa NAEn, 1997 (12. ekitaldia): Urriaren 16 eta abenduaren 8aren bitartean NAEko aretoan udazkeneko programazioa garatu zen, Vianako Printzea Erankundeak babestuta. Parte harte zuten 10 konpainietan, Nafarroako, estatuko zenbait lekuta-

ko, Txileko eta Txekiar Errepublikako taldeak izan ziren.

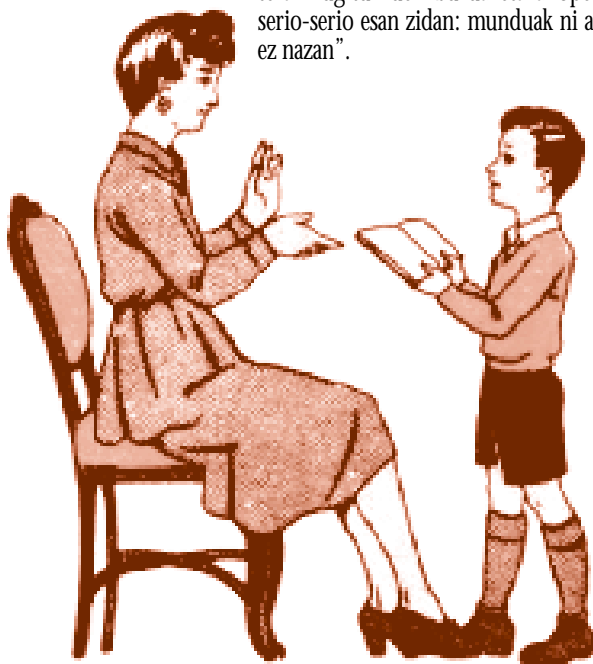
- ▲ 1997ko irailaren 25etik 28ra, 2. eta 3. mailako ikasle batzuk, zenbait ikasle ohi eta Nafarroako Unibertsitate Publikoko Antzerki Gelako ikasle ohi batek parte hartuz, M^a José Sagüés eta Belén Alvarezek zuzenduta, Xabier Díaz Esarteren "Ez geratu jokoz kanpo!" antzeztana taularatu zen. Lan hau umeendako antzerki testuen lehiaketaren VI. edizioan, euskerazko modalitatean, irabazle suertatu zen. Iruñeko Udaleko Euskara Sailak ekoiztu zuen ikuzkizuna. Antzeztan izan zuen harrera ona ikusita, Eguberriko haur programazioan errepikatu zen.
- ▲ Nafarroako Antzerki Eskolako Antzeppen Ikasketetako 3. mailako ikasleek abenduaren 26tik 30erako eta urtarrilaren 2tik 4rako arratsaldeetan Carlos C. Del Río Celaren "La hora verde" antzeztana taularatu zuten. Lan hau umeendako antzerki testuen lehiaketaren VI. edizioan, erderazko modalitatean, irabazle suertatu zen.
- ▲ "Antzerki aroa" programazioa: Iruñeko Udaleko Euskara zerbitzuarekin egindako hitzarmenaren ondorioz, programazio hau urria eta maiatzaren bitartean garatu zen, hilabetean ikuskitan bat euskeraz eginda.
- ▲ Martxoan "Clásico 98" zikloa burutu zen. Antzerki klasikoko hiru antzeztan egon ziren ikusgai, Nafarroako Antzerki Eskolak eta Nafarroako Unibertsitate Publikoak antolatuta, jardueretako hitzarmenaren eremua-aren barnean, eta Nafarroako Aurrezki Kutxak lagunduta.
- ▲ Antzerki Gaztearen 98ko Topaketak: maiatzeko asteburuetan, NAEko aretoan, Nafarroako Gobernuak eragindako topaketetan parte hartzen duten 12 talde nafarrak aritu ziren.
- ▲ Estatuko antzerki ferietan bertaratzea.

BESTELAKO JARDUERAK

- ▲ Martxoaren 23tik 26ra Nafarroako Unibertsitate Publikoak eta Nafarroako Antzerki Eskolak antolatutako "De la escritura dramática contemporánea a su puesta en escena" izeneko mintegia burutu zen, bi erakunde hauek sinatutako jarduera hitzarmenaren barnean eta Nafarroako Aurrezki Kutxak lagunduta. Manuel García Martínez, Carla Matteini, Patrice Pavis, Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín eta Eduardo Vasco etorri ziren hizlari. Mintegia, hizlariak parte hartu zuten mahainguruarekin bukatu zen.
- ▲ Haurrentzako Antzerki eta Zinemaren 2. Astea, Nafarroako Aurrezki Kutxak lagunduta: apirilaren 14tik 18ra Golem zinemako aretoetan garatu zen. Emi Ecay eta Ramón Vidalen zuzendaritzapean, filmeak hasi baino lehen NAEko 3. mailako ikasleek Antzerki animazioa egiten zuten.
- ▲ Arte Dramatiko ikasleen erakustaldiak: abenduan Antzeppen 1. mailako ikasleen eta Commedia dell'Arte 2. mailako ikasleen erakustaldiak egin ziren. Martxoaren amaieran 3. mailako ikasleei Iosu Múgicak emandako gorputzari buruzko tailerren lanaren erakustaldia burutu zen.
- ▲ Hitzaldi eta biltzarretan partehartzea: Maite Pascualek, apirilaren 2 eta 3an Tolosako Unibertsitatean burutu zen Gestek antolatutako "Urrezko Mendeko Antzerkigintzaren Espazioa" biltzarrean parte hartu zuen, "El espacio en la comedia burlesca El caballero de Olmedo" txostena aurkeztuz; Espainako Antzerki Garaikideko testuei buruzko biltzarrean ere, apirilaren Madrillgo Velázquez Etxean egina, hartu zuen parte, Borja Ortiz de Gondra-ren "¿Dos?" lanari buruzko txosten bat aurkeztuz; Maite Pascualek, Arte eta Ofizio Eskolaren 25 urteen ospakizunaren barnean "La necesidad del Arte Teatral" hitzaldia eman zuen; Maite Pascualek, Ateneoak antolatutako Lope de Vegari buruzko mahainguruan parte hartu zuen.
- ▲ Nafarroako Antzerki Eskolan emaniko hitzaldiak: Costa Ricako Ana Istarrú "Baby Boom en el Paraíso" testuaren egilearena; Narrentrepak "Pulchinelari" buruz eman zuena.
- ▲ Lankidetzak: Escena 98 dantza jaialdia, Arte eta Ofizio Eskola, Nafarroako Gobernuko Kultura Zuzendaritza, Medicus Mundi, etabarrekin.
- ▲ Nafarroako Antzerki Eskolako Dokumentazio eta Antzerki Ikerkuntza Zentroa.
- ▲ Nafarroako Antzerki Eskolako liburutegiaren informatizazioa.

Kontaidazu ipuiri

Gaur goizean norbaitek ez dit ba galdetu zergatik kontatzen ote nituen ipuinak! Ongi gogoan dut, orain urte batzuk, Paka izeneko andre hori, nola ibiltzen zen umez inguratuta, istorioez, ipuinez eta kondairez betez bazterrak. Behin batean harengana hurbildu eta halaxe galdetu nion: Paca andrea, zergatik kontatzen dituzu ipuinak? Eta halaxe erantzun berak: Mundua aldatzeko kontatzen ditut ipuinak. Denbora lagun, hazten ari ni. Hamabi urteetik oso urruti ez nabilela, herrira bueltatu nintzen. Hantxe zegoen Paca, herriko plazan. Bere kondairekin segitu zuen, baina inguruko entzuleen artean hutsune gehiago zegoen. Emeki-emeki haren ondoan jarri eta txutxu-mutxuka esan nion: Zergatik kontatzen dituzu ipuinak? Berak zorrotz begiratu eta erantzun zidan: mundua aldatzen ari delako. Eta gustora utzi ninduen erantzunak. Ez nintzen urte asko baino lehen bueltatu. Denak igoal segitzen zuela zirudien. Plazan sartu eta han urrutian Pacaren irudia antzeman ahal izan nuen. Eserita zegoen, arreta handiegirik jartzen ez zuten hiruzpalau mutiko despistatuengana makurtuta. Duda egin eta galdetzeko gogoari ezin eutsirik, harengana jo eta: Paca andrea, zergatik segitzen duzu ipuinak kontatzen? Batera eta bestera mugitu zuen burua eta ahopean, serio-serio esan zidan: munduak ni alda ez nazan".



Halaxe hasi zuen Belen Alvarezek kontu-kontari saio bat, hamabost lagun inguru zeuden Iruñeko taberna batean. Ez zegoen ez oholtzarik, ez argi berezirik, ez musikarik, ez mozorrorik. Ahotsa eta keinuak besterik ez zuen erabili, aukietan eserita zituen entzuleen aurrean.

Kontu-kontari aritzeko pil-pilean den modurik preskuena jarri zuen horrela praktikan. Taberna zuloan biltzeko ohiturarekin bat eta ahozko tradizioa berreskuratu eta egungo gizartera egokitzeko behar larria abiapuntu duen estiloa, hain justu.

Belen Alvarezek hasi zuen kontu-kontari saio bat, hamabost lagun inguru zeuden Iruñeko taberna batean. Ez zegoen ez oholtzarik, ez argi berezirik, ez musikarik, ez mozorrorik

Tabernetan egiten direnak, gainera, ipuin kontaketa saioak egiteko modurik jatorrena berreskuratzera datoz. Behiala, ipuinak lantokietan kontatzen ziren. Ez zen haurren kontua. Helduentzat kontatzen ziren, haurra, noiz edo noiz, izkutuko entzulea bazen ere.

Emakumeak ziren kontalari nagusi. Ehule, aldizkako langile, garbitzaile izateak ematen zien horretarako aukera, eta hantxe, eskuak busti-izoztuta, errekaeren ertzeko abaroen eta harri gainean belau-niko aritzen ziren istorioak elkarri kontatzen, kondaira eta errealitatearen edo eguneroko eta naturaz gainekoaren edo erligio eta sorginkeriaren arteko mugak non ziren batere garbi ikusten ez zela. Mundu magiko bat bersortzen zuten istorio, ipuin eta kondaira sorta honek Erdi Aroan du batez ere jatorria, eta ahoz-ahoko tradizioak transmititu, aldatu eta hanpatu zituen, ondoren, piskanaka, ahaztuzaren putzuan erortzeko.

Denbora lagun, momentu horiek berpizteko saioak egin izan dira, fenomeno unibertsal baten aurrean baikara, lurralde zehatz batekoa ez dena. Kultura ia guztietan aurki daitezke horrelako ipuinak. Formak, eszenatokiak, pertsonaiak, lengoia dira aldatzen direnak, baina eskema eta gai berberak dira.

Aunitz eta mota aunitzekoak dira fenomeno hau azaltzera datozen arrazoiak. Kontu-kontarietan Nafarroan aintzindari den Belen Alvarezek halaxe deritzo: "Ipuinak, gizatasunak beti izan dituen beharrei, gizakumeak, gizakume denetik, egin izan dituen galdera unibertsalei erantzutera datoz. Horra hor beren izateko arrazoiak."

Motak eta sentipenak

Herri ipuinak agertzeak eta askotan gogortxo suertatzen ziren Perrault, Andersen edo Grim anaien errelatuen haurrentzako egokipenek -egun, Walt Disneyen bertsio xuriek burutu duten lana-desitxuratu zuten ipuinaren izpirituak. Dagoeneko ez da helduen kontua, umeena baizik. Kontu-kontariak mentalitate hori apurtu nahiko luke.

Ideia honen arabera, gure egin behar ditugu ipuinek transmititzen dituzten hainbat zirrara, oroitzapen eta sentipenak, duten

bat

mezua edo filosofia alde batera utzita. "Helduen kasuan, irudien bombardaketatik urrun, askoz paketsu eta intimoagoa den komunikazioaren beharra somatzen da berriro ere. Niri kontatu zizkidaten lehenbiziko bi ipuinek oso bestelakoa zen mundu baten ataka iriki zidaten. Honengatik, kontatzen ari naizenean, magia duten eta sortarazten duten istorioak badirela konturatzen naiz. Garbi dut, kontatu dizkizuten ipuinak oroitzean, ongi kontatu baldin badizkizute behintzat, kontatu dizkizunaren ahotsa berpizten zaizula barnean. Hau gertatzen zaidanean, edo hauxe probokatzen dudanean, orduantxe sinisten dut, nerretzat oso gauza berezia den ipuinen kontaketa" dio Belen Alvarezek.

Halaz guztiz, kontu-kontaria lurralde ireki eta malgua da. Kontaketari aurre egiteko, helburuak ulertzeko modu ezberdinei erantzuten dieten beste bi modu gehiago ere badira, gutxienez.

Bi kontaketa mota bereiz genitzake orain arte izandakoen artean, bata tradizio literarioaren hildotik, irakurketa bultzatzeko asmotan, haur edo nerabeei zuzendurikoa eta antzerkiarekin oso loturik agertzen dena, bestea. Honek antzerkiaren munduko hainbat elementu zureganatzera behartzen zaitu, istorioaren egituratik, gorputz adierazpena edo eszenatokiaren atontzeraino, kasu. Bi arteren uztarketa, finean.

Honetaz gain, mota bakoitzak hainbat aukera ematen ditu, saio erakargarriagoa egin asmoz, bi lagun artean kontatzea kasu, nahiz eta, Belen Alvarezen arabera, jatorrena kontu-kontari bakarra den.

"Bakoitzak bere momentua du ipuina kontatzeko. Bestela, preskura eta naturalitatea lagunduko lituzke. Saio batera joaten zarenean, ez



duzu, ez errelatua, ez erabili behar dituzun hitzak, buruan izaten. Horra hor, antzerkigintzarekiko duen aldea, eta ni gehien erakartzen nauena. Ez zara pertsonaia bat antzetzten ari, ipuin bat kontatzen baizik. Bukaera ere ez duzu jakiten batzuetan. Kontatzen ari zarela, errelatua moz dezakezu edo zati konkretu bat hantatu, segun eta une horretan entzuleekin zer nolako lotura duzun. Honexegatik, ipuin bera ez da sekula igoala izanen eta honexegatik ez dago titulua aipatzerik.

Kontu-kontari

Nafarroan, kontu-kontarien gorakada 1989an izan zen. Artean ahozko tradizioko herri ipuin idatzirik ez zegoen, Europatik zetozkigunak kenduta.

Orduan, eta Iruñeko Udalak antolatutako Haur Literaturaren Erakusketarekin batera, hasi zen mugimendua indartzen. Ordurako Bartzelonan eta, gehienbat, hontan aintzindaria izan den Madril-en fenomenoak sendotuta zegoen erabat.

"Idatzita egotea, beste kontu bat da. Ez da gauza bera ipuin bat irakurritu edo kontatuta entzutea. Ezta ipuinak irakurtzea edo entzutea ere. Baina, beste aldetik, ahoz-ahoz ailegatu zaizkigu eta interesgarria da ipuin horiek gordetzea, ondare kultural baita. Batzuetan nik ere irakurtzen ditut ipuinak, neronek bizitakoaren galbahetik pasa eta kontatzen ditut. Baina nahiago dut, inola ere, konta diezazkizaten", dio Belenek.

Kontu-kontarien gorakada, baina, ez da kasualitatea izan. Ondare kultural hori berreskuratzeko interesez gain, faktore ekonomikoa ere hor dago tartean, oso diru gutxi behar baita eskatzen duen azpiegitura sinpleari aurre egiteko. Gainera, ederki moldatzen da edozein publiko motarekin eta edozein tokitan. Beste bultzada handia, egun bateko kontua izan ez dadin hainbat lagun eta elkarte egiten ari diren ahaleginak eman diona da. Nafarroan lanean ari diren zerrenda luzea da, Belen Alvarez, Trokolo antzerki taldea, Truke ipuinen banaketa etxean murgiltzen diren Virginia Alvira, Isabel Aisa, Beatriz Gurutzarri, Sara Villar, Virginia Senosiain eta Ramon Marco, tartean direla.

Ezin ahaztu, beste aldetik, baliabide kultural eta hezitzaileen FIRA enpresa, berau izan baita, lehenengo Nafarroako Haur Literaturaren Erakusketak eta Iruñerrian izandako irakurketa bulkatzeko kanpainak antolatu dituenak.





Curso próximo

Año Académico
1998/1999

ESTUDIOS DE ARTE DRAMÁTICO

CLAUSTRO DE PROFESORES

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

Profesores Invitados: Gyula Urbán, Omar Grasso, Antonio Fava, Miguel Garrido, Joan Abellán, Joan Castells, Jaume Melendres, Konrad Zschiedrich, Ramón Vidal, Pablo López.

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

Profesor Invitado: José Antonio Vitoria

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

DPTO. DE TÉCNICAS CORPORALES. Amelia Gurucharri, Patxi Fuertes. Profesores Invitados: Becky Siegel, Jesús M^a Remírez, Pablo López.

ÁREAS DE CONOCIMIENTO Y ASIGNATURAS QUE SE IMPARTEN

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

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

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

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

TITULACIÓN

Certificado de Estudios

CONDICIONES DE INGRESO

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

PRUEBAS DE ACCESO

Prueba escrita sobre los textos previamente establecidos por la ENT.

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

Entrevista personal.

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

INSCRIPCIONES

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

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

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

HORAS LECTIVAS

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

ORGANOS COLEGIADOS DE LA ENT

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

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Dirección Académica: Maite Pascual
Dirección Técnica: Javier Pérez Eguaras
Dirección Administrativa: María José Sagiés
Secretaría : Amelia Gurucharri

INFRAESTRUCTURA

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

OTROS CURSOS

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

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

▲ Cursos de impostación de la voz para profesionales.

▲ Matrícula: SEGUNDA QUINCENA DE SEPTIEMBRE.

ACTIVIDADES

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

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

▲ Revista Teatro/Antzerki

▲ Centro de Documentación e Investigación.

▲ Cursos de Verano.

▲ Cursos de Técnicas Teatrales con el Negociado de Promoción Sociocultural de la Dirección de Cultura del Gobierno de Navarra.

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

▲ Convenio con la Escuela de Artes y Oficios.

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

PROGRAMACIÓN DE SALA

INTEGRADA EN LA COORDINADORA DE SALAS ALTERNATIVAS.

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

▲ Muestra anual de Teatro Joven, organizada por el Departamento de Juventud del Gobierno de Navarra.

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

▲ Programación de espectáculos de las compañías que lo solicitan.

▲ Producciones propias.

▲ Otras actividades y programaciones.

OTROS SERVICIOS

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

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

▲ Hemeroteca.

▲ Videoteca.

▲ Archivo de carteles y programas.

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

Heldu den ikasturtea

1998/1999

Ikasturte Akademikoa

ARTE DRAMATIKO IKASKETAK

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

Gonbidaturiko irakasleak: Gyula Urbán, Omar Grasso, Antonio Fava, Miguel Garrido, Joan Abellán, Joan Castells, Jaime Melendres, Konrad Zschiedrich, Ramón Vidal, Pablo López.

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

Gonbidaturiko irakaslea: José Antonio Vitoria.

AHOTS TEKNIKEN DPTUA. Assumpta Bragulat, Javier Pérez.

Gonbidaturiko irakasleak: Constanze Rosner, Shian Thomas, Luis Miguel Alonso.

GORPUTZ TEKNIKEN DPTUA. Amelia Gurucharri, Patxi Fuertes.

Gonbidaturiko irakasleak: Becky Siegel, Jesús M^o Remírez, Pablo López.

EZAGUTZA ALORRAK ETA EMATEN DIREN GAIAK

ANTZEZPENA. Jolasa, Dramatizazioa, Inprobisazioa, Antzezpén Teknikak, Comedia dell'Arte, Mozorro neutroa, Karakterizazioa eta Tailerrak.

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

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

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

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

TITULAZIOA

Ikasketa Agiria.

SARTZEKO BALDINTZAK

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

SARBIDE PROBAK

Aldez aurretik NAEk aukeratutako testuen inguruko idatzizko proba.

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

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

IZEN EMATEAK

Probak egiteko, ekainaren bigarren hamabostaldian eman beharko da izena.

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

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

ESKOLA ORDUAK

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

NAEKO ORGANO KOLEGIATUAK

Gobernu batzordea, Eskola batzordea, Departamentuak eta Irakasleen Klustroa.

ZUZENDARITZA KONTSEILUA

Zuzendaritza akademikoa: Maite Pascual.
Zuzendaritza teknikoak: Javier Pérez Eguaras.
Zuzendaritza administratiboa: María José Sagües.
Idazkaria: Amelia Gurucharri.

AZPIEGITURA

Gela kopurua: 4
Erakusketa aretoak: 2 (batean 300 ikusleentzako tokia eta bestean 100entzako).

BESTELAKO KURTSOAK

▲ Gazte eta helduentzako Antzerki Tekniken hasiapenei buruzko ikastarok (euskaraz eta gaztelez).

▲ Haurrentzako Dramatizazio tailerrak (euskaraz eta gaztelez).

JARDUERAK

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

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

▲ Teatro / Antzerki aldizkaria.

▲ Dokumentazio eta Ikerkuntza Zentroa.

▲ Udako ikastarok.

▲ Nafarroako Gobernu Kultur Sustapenaren Bulegoarekin Antzerki Teknikeri buruzko ikastarok.

▲ NAEko ikasleek antolatutako erakusketak.

▲ Arte Eskolarekiko hitzarmena.

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

ARETOKO PROGRAMAZIOA

▲ Udazkeneko Antzerkia (Nafarroako Gobernu Kultur Zuzendaritzarekin hitzartuta).

▲ Urteko Antzerki Gaztearen Erakusketa, Nafarroako Gobernu Gazteri Departamentuak antolatuta.

▲ Euskarazko programazioa (Iruñeko Udalarekin hitzartuta).

▲ Eskatzen duten konpainien ikuskizunak programatzea.

▲ Ekoizpenak.

▲ Beste jarduerak eta programazioak.

BESTELAKO ZERBITZUAK

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

▲ Hemeroteca.

▲ Bideoteka.

▲ Kartel eta programen artxiboa.

▲ Nafarroan historian zehar izan den antzerkiari buruzko dokumentazioa.