

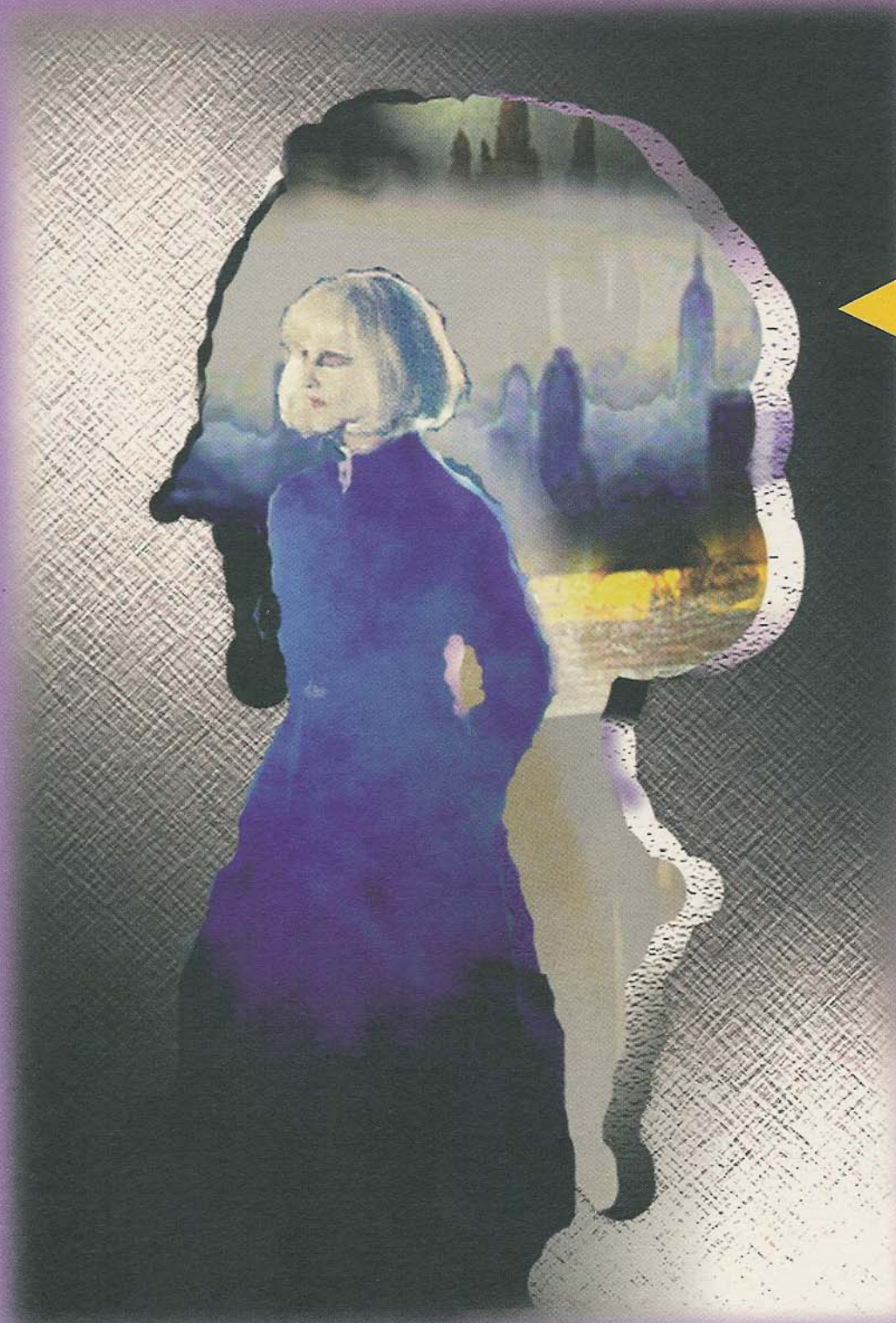
T.A

t e a t r o

a n t z e r k i

Revista de la Escuela Navarra de Teatro
nº 14, junio 2000. Difusión gratuita
Entidad patrocinada por el Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra

Nafarroako Antzerki Eskolaren Aldizkaria
14 zbka. ekaina 2000. Dohainiko zabalpena



**Textos de
Heiner Müller,
en el Taller
Fin de Curso**

**Seminario "El
teatro
contemporáneo y
la crítica"**

**La ENT reclama en
el Parlamento de
Navarra el
reconocimiento
oficial de sus
estudios**

**Oferta del
próximo curso**

- 4  Editorial: Teatro • Antzerki
- 5  Heiner Müller, en el taller fin de curso
- 8  Iosu Mujikarekin elkarrizketa
- 9  CONCURSO LEHIAKETA IX Concurso de textos teatrales dirigidos al público infantil Haurrentzako antzerki testuen IX. lehiaketa
- 10  CURSOS IKASTARROAK Cursos de verano Udako Ikastaroak
- 11  Seminario: "El teatro contemporáneo y la crítica" Ponencias: José Henríquez, Eduardo Pérez-Rasilla, Rafael Ponce y Manuel García
- 30  Nueva comparecencia de la Escuela en el Parlamento de Navarra
- 32  MEMORIA TXOSTENA Memoria de actividades de la ENT Nafarroako Antzerki Eskolaren aktibitateen txostena
- 34  CURSO PROXIMO Curso próximo Heldu den ikasturtea

el Camerino

danza. gimnasia y disfraces

31001 Pamplona

c/ Mayor 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 14 Zenbakia - Junio 2000 Ekaina

CONSEJO DE REDACCIÓN: Fuensanta Onrubia, Aurora Moneo, Maite Pascual, Javier Pérez Eguaras, Patxi Fuertes, Amelia Gurutxarri, Asumpta Bragulat, María José Sagüés, Patxi Larrea, Emi Ecay

Coordinación y diseño:

HEDA Comunicación - Tel. 948 13 67 66

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, Kultura, Kirol
eta Gazteri Departamentua



Gobierno de Navarra
Departamento de Educación,
Cultura, Deporte y Juventud

Editorial

Teatro • Antzerki

No podía faltar nuestro recuerdo y homenaje a un hombre de teatro, considerado uno de los más universales dramaturgos, D. Pedro Calderón de la Barca, con ocasión del cuarto centenario de su nacimiento. Época histórica marcada por la decadencia, pero en la que el teatro ya se había establecido como género dramático, los edificios teatrales ya existían y la profesionalización de los comediantes era un hecho.

D. Pedro Calderón tuvo contacto con el Arte Dramático, seguramente, al estudiar en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid, institución religiosa que sabemos desarrollaba parte de su enseñanza a través de su propio teatro.

Calderón siguió los parámetros dados por Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias*, imprimiendo su propio estilo, tanto

literario como dramático y espectacular, en su amplia obra de comedias de capa y espada y mitológicas, tragedias, entremeses, mojigangas y sus monumentales autos sacramentales.

Como señala J. Ruano de la Haza, contribuyó “al perfeccionamiento de técnicas decorativas y a utilizarlas de manera originalísima”. Además dejó patente, teórica y prácticamente, que el teatro se escribe para ser representado.

Los pamploneses y tudelanos de la época calderoniana y del s. XVIII tuvieron la suerte de ver representadas, en sus patios de comedias, obras de Calderón. En el s. XVIII, un 39% de las obras que las compañías traían a Pamplona eran de D. Pedro Calderón de la Barca. Algunos de los actores navarros, sobre todo la familia Labaña-Vela de Tudela -Ángel Labaña,

Ángela Labaña, Miguel, Antonio, José y Eusebio Vela- con seguridad, representaron algún papel escrito por Calderón.

En nuestra Escuela de Teatro, continuamos aquella tradición de formación teatral que ya se impartía en los Estudios de Latinitad del s. XVI y en el colegio de la Anunciada de los Jesuitas en el s. XVII. Seguimos disfrutando y aprendiendo cada año de las profundas, divertidas e interminables enseñanzas de Calderón, ya que, como señala el profesor Ignacio Arellano del equipo de investigación del Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra: “Calderón, es, desde su espacio histórico propio, un Dramaturgo Universal, consciente de los valores y las crisis de su tiempo, que refleja conflictivamente en un teatro que vive en múltiples mundos capaces de incitar a la reflexión, al goce estético y a la emoción del espectador de hoy”.

Editoriala

Teatro • Antzerki

Ezin genuen gogoratu eta omendu gabe utzi antzerkiko gizon bat, dramagile unibertsalenetakoa, Pedro Calderon de la Barca, alegia, bere jaiotzaren laugarren urteurrenean -1600. urtean jaio baitzen-. Garai historiko hartan dekadentzia zen nagusi, baina antzerkia genero dramatiko gisa finkaturik zegoen, baziren antzerki egoitzak eta komedianteen profesionalizazioa errealitate zen.

Pedro Calderon arte dramatikoarekin harremanetan, ziur aski, Madrilgo Jesusen Lagundiaren Colegio Imperial izenekoan ikasle zelarrik hasi zen, erlijio erakundeak, dakigun bezala, bere antzerkiaren bidez irakasten baitzuen.

Calderonek Lope de Vegak bere “Arte Nuevo de hacer comedias” lanean azaldu zituen urratsei jarraitu zien, baina bere estilo literarioa nola dramatiko eta ikus-

garria sortu eta bere obra luzean agertuz, kapa eta ezpatako komedietan eta komedia mitologikoetan zein tragedia eta entremesetan nola xaribari eta auto sakramental izugarrietan.

J. Ruano de la Hazak erran duen bezala, “dekorazio tekniken hobekuntzan eta oso orijinaltasun handiz erabiltzen” lagundu zuen. Gainera, argi utzi zuen, teoriarik eta praktikan, antzerkia antzeztua izateko idazten dela.

Calderonen garaiko eta XVIII. mendeko iruindar eta tuterarrek, beren komedia patioetan, Calderonen lanak ikusteko zoria izan zuten. XVIII. mendean, konpainiek Iruñera ekartzen zituzten obren %39 Pedro Calderon de la Barcaren obrak ziren. Ziur aktore nafar batzuek, Tuterako Labaña-Velatarrek batik bat - Ángel Labaña, Ángela Labaña, Miguel,

Antonio, Jose eta Eusebio Vela-, Pedro Calderon de la Barcak idatziriko zerbait antzeztu zutela.

Gure Antzerki Eskolan antzerki prestakuntza hari eutsi diogu, XVI. mendeko Latinitate ikasketetan eta XVII.eko Jesuiten Anunciada ikastetxean ematen zutenari berari. Urtero gozatzen eta ikasten dugu Calderonen irakaskizun sakon, dibertigarri eta bukazinez, zeren eta, Nafarroako Unibertsitateko Urrezko Mendean ikertzeko taldeko (GRISO) Ignacio Arellano irakasleak adierazi duen bezala: “Calderon, bere espazio historikotik, Dramagile Unibertsala da, bere garaiko balore eta krisiak ezagutu eta islatzen ditu, ez gatazkarrak gabe, egungo ikuslea hausnarketa egitera, estetika gozatzerara eta zirrara sentitzera bultzatzeko gai diren era askotako munduetan bizitzen antzerkian”.

Matthias Poppe, el importador de la biomecánica

Decía W.E. Meyerhold, creador de la técnica de la biomecánica, que el teatro, como el circo, es un montaje de atracciones. De acuerdo con esta idea, a Matthias Poppe le gusta que se le presente como un hombre de circo, aunque, según confiesa, a veces entre sus alumnos se siente más como un auténtico domador.

Este alemán, actor, director, autor de 11 obras teatrales y varios guiones cinematográficos y fundador del International Network of Actors (Red Internacional de los Actores) de Berlín, ha dirigido el montaje de fin de carrera de los alumnos que este año terminan su formación en la ENT. Se trata de la obra "Ribera despojada, Medea material y Paisaje con argonautas" de Heiner Müller, pero tratada desde los principios de la biomecánica. Todo un reto que podrá presenciarse en los locales de la ENT los días 27 y 28 de mayo y 2, 3 y 4 de junio próximos.

La primera relación de la ENT con Matthias Poppe fue el cursillo de verano sobre biomecánica que éste impartió durante el verano pasado. Fue una semana intensa, de trabajo corporal duro y muchas agujetas, que dio origen al proyecto de que fuese este director el encargado de llevar a buen puerto el montaje de los alumnos de la promoción del 2000. Matthias Poppe había estado seis meses trabajando en Lima y deseaba volver a trabajar en un país de habla castellana con el fin, entre otros, de perfeccionar sus conocimientos sobre esta lengua.

El montaje

En torno a su visión de este montaje como director, Matthias Poppe explica de esta manera las ideas en las que se ha basado para enfocar la historia narrada por

Heiner Müller: "En la actualidad lo más importante en el mundo es la información; de hecho, quien tiene la información tiene el poder. He leído las reflexiones de unos especialistas norteamericanos en informática en las que sacan la conclusión de que en el futuro los ordenadores acabarán con la raza humana porque hacen el trasvase de la información mucho mejor que las personas. Los computadores traerán la aniquilación de los humanos".



He elegido esta obra por su conexión con la historia de España y en segundo lugar por el papel que la mujer representa dentro de ella. El texto es muy enigmático, tiene en su base textos de Séneca, de Eurípides, de un dramaturgo alemán de los años 20-30 llamado Hans Henny Jahn y también influencias de T.S. Elliot y de los cantos de Ezra Pound".

Tal y como explica M. Poppe, este texto no está escrito de manera continua, sino que consta de tres partes escritas en espacios

La obra

de tiempo muy distanciados. La primera parte, "Ribera despojada", está creada a partir de notas tomadas por el autor durante un paseo por los suburbios de Berlín en los años 50. La segunda historia, "Medea material", es un diálogo nacido de una disputa con su esposa, en los años

70 y completado con un monólogo. El tercer fragmento es "Paisaje con argonautas", el único que Müller escribió de una vez y, según Poppe, en pleno estado de embriaguez.

El director del montaje describe los textos de su compatriota Müller como "textos abiertos con los que cada uno puede hacer lo que quiera, y hacer una obra de títeres o una opereta, por ejemplo. No ocurre lo mismo con otros autores, como es el caso de Anton Chejov."

La ENT vista por Matthias Poppe



En la Escuela de Teatro de Leipzig, donde estudió Poppe, había un lema que decía: "Enfermedad es sabotaje", esto es, se consideraba un acto de sabotaje el no acudir a clase aunque fuese por motivos de salud. El ambiente que el director alemán ha encontrado en la escuela navarra es, sin duda, menos duro. Hay aquí, sin embargo, un método de trabajo muy adecuado para trabajar el sistema de la biomecánica: "Aquí la gente está más libre en su corporalidad."

Cuanto más al sur voy, encuentro de manera más clara esta apertura corporal y mental. Para mí es más fácil trabajar de esta manera aquí que en Alemania".

Además de las cualidades de los alumnos, Poppe encuentra muy interesante el programa de formación del centro: "Al principio del trabajo comencé a explicar a los alumnos el mito de Jasón y los alumnos me dijeron que ya lo conocían. Me parece que los alumnos están muy bien y profundamente preparados teóricamente en estos temas, y la conexión entre las clases de teoría y práctica normalmente no funciona tan bien en Alemania o Portugal. Es la misma experiencia que en Lima: preparación, apertura y seriedad. El único problema es un problema personal y es que no tengo suficiente tiempo para preparar el montaje con la tranquilidad que yo quisiera".

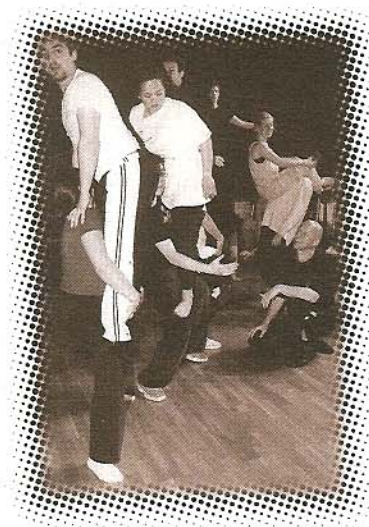
Sin duda las tres semanas anteriores a Semana Santa y el mes de mayo será poco tiempo para Poppe y sus 12 alumnos. A final de curso ofrecen su trabajo a los espectadores durante varios días, pero este montaje es, sobre todo, una gran experiencia y un buen colofón para una dura carrera de tres años.

Esta idea se sitúa al final de la obra. En el otro extremo, en el comienzo, está el mito de Jasón y los Argonautas: "Es el primer momento de la historia en que un ser humano sale para descubrir algo. En este comienzo hay un momento de destrucción: destruyen el encino de Tesarea para crear la Argo. Se puede decir que el primer acto de progreso fue destrucción". Tras la creación de la nave, Medea hace a Jasón participe de una profecía: en el futuro Argo acabará con su vida. La profecía se cumplió cuando un día la Argo, que estaba abandonada en la copa de un árbol, cayó sobre Jasón y lo mató.

Significado especial

Según Matthias Poppe realizar en España el montaje de esta obra tiene un significado especial porque es de este país de donde partieron Cristóbal Colón, Francisco Pizarro, Hernán Cortés y todos los "argonautas" hacia la conquista del Nuevo Mundo. En la actualidad se está produciendo el feed-back, el efecto contrario: ahora tenemos las influencias de América en España, en toda Europa. Como dice Poppe: "Es la revancha de los americanos. Están inculcando en Europa sus valores, no sólo a través de la Coca-cola y la muñeca Barbie, sino de una forma concreta de pensar. Yo soy muy conservador en mis valores y ésto no me gusta".

Como pedagogo, el director alemán explica que no se puede narrar una historia como ésta de una manera clásica, como lo harían Shakespeare, Chejov o Brecht: "La obra de Heiner Müller es otra cosa y por ello es necesario hacer una especie de collage. Por ejemplo yo tengo la idea de que los niños de Medea sean las diferentes Yugoslavias, porque la situación actual de esa zona es el resultado de la democracia regalada por EE.UU. Los niños de Medea son un producto de Jasón. Esto no lo puedes narrar con el método de Stanislavsky o Strasberg. Necesitas la estética del teatro épico".



Hay una frase del ruso Seival Meyerhold, creador de la biomecánica, en la que dice que el teatro tiene que ser un montaje de atracciones como el circo. Esta es la razón por la que ha elegido esta técnica para llevar a

cabo este montaje. Este sistema de trabajo actoral es todavía muy poco conocido en nuestro país: "Creo que es la primera vez que alguien en España está trabajando con este sistema".

Días 27 y 28 de
mayo y 2, 3 y 4
de junio

20 horas

Ribera despojada, Medea
Material y Paisaje con argonautas

800 pesetas

Taquilla abierta desde
una hora antes

La biomecánica

La biomecánica es una técnica corporal artificial. Tiene sus raíces en la Comedia dell'Arte, en el Kabuki oriental y en el teatro ruso equivalente a la Comedia dell'Arte, llamado Balagan.

Este era el tipo de teatro de las ferias, de la improvisación y las acrobacias hechas sobre una mesa. Para interpretar de esta manera es necesario tener un buen entrenamiento corporal. Sin embargo, la biomecánica es algo más que pura gimnasia ya que cada estudio, cada movimiento, tiene su referente en una escena teatral: un apuñalamiento, un arquero, etc.

Recientemente M. Poppe y su hermano han fundado el "International Network of Actors" (Red Internacional de los Actores), para unificar intérpretes de diferentes países, con diferentes experiencias teatrales y donde se trabaja la biomecánica y el sistema brechtiano del extrañamiento, entre otras técnicas.

Para los alumnos de la ENT es todo un reto trabajar con este sistema, tal y como explica el director del montaje: "Para los alumnos es algo nuevo porque ellos normalmente tienen que hacer la biografía de sus personajes y un análisis del drama. Aquí no hace falta. También es necesario conocer la base filosófica que está escrita entre líneas. Sin embargo el mayor trabajo lo tenemos en el entrenamiento corporal. Si encontramos soluciones escénicas válidas será muy similar a un videoclip, y por eso para mí es teatro popular. El texto es muy intelectual. Tenemos que encontrar un camino más popular para que los espectadores no se aburran. Por ello hay que buscar una es-



tética similar a la de la Comedia dell'Arte o sus versiones modernas, como puede ser la película "Asesinos natos", de Oliver Stone.

Se trata de un estilo de teatro no naturalista que consiste en que el actor transmita su mensaje utilizando todo su cuerpo. Para ello la disciplina es fundamental.

En cuanto a la manera de decir el texto hay posibilidades diferentes. Así, además del diálogo del comienzo de Medea y los sucesivos monólogos, intervienen varios elementos propios del teatro bunraku de Japón como son los muñecos movidos por actores. En estas escenas los nuevos personajes van acompañados de sonidos de percusión y las voces en diferentes registros hechas por un solo actor. Esto es un trabajo muy complicado, como explica Poppe: "Cambiar los registros tan deprisa es muy difícil aunque al espectador no se lo parezca. Los espectadores dirán: ¡Qué engaño!"

Sin embargo, no es la reacción del público lo que más le importa al director de la obra: "No sé cómo van a reaccionar los espectadores.

Supongo que habrá muchas risas porque trabajamos con muchos chistes. Nunca pienso en el público a la hora de montar una obra. Tampoco Picasso pensaba en el público que iba a ver sus obras. Yo creo que el receptor es universal. El secreto del éxito de Shakespeare fue recurrir a los ingredientes de las ejecuciones, los hospitales psiquiátricos y las torturas: sexo, sangre y locura. Nosotros utilizamos la misma estética para transportar todas las ideas filosóficas".

Heiner Müller (1929-1995) nace en Eppendorf, Sajonia, en el seno de una familia obrera. Tras su experiencia con la guerra (en 1945 es enrolado y enviado al frente), trabaja de administrativo, de librero, de periodista, y en los años 50 comienza sus primeros tanteos como dramaturgo, en cierto modo bajo el magisterio de Bertolt Brecht. Crítico con su trabajo, "usar a Brecht sin criticarlo es traicionarlo", Müller desarrolla las concepciones brechtianas de Teatro épico y la Teoría del extrañamiento: "uno sólo puede ver algo cuando se aleja".

Heiner Müller

allá de la superficie para ver la estructura". Se acerca a la forma que llama "fragmento sintético", o collage de escenas sin fábula lineal, ya que según dice "no creo que una historia que tenga pies y cabeza (la fábula en su sentido clásico) pueda hoy hacer justicia a la realidad" y también reniega de un teatro del "esclarecimiento" que se cree en posesión de saber como ofrecer al público respuestas acabadas en lugar de cuestiones abiertas.

Trabajo, revolución, sexualidad y muerte son acaso los grandes temas de Müller, temas u obsesiones que no trata únicamente de describir; él desarrolla otras realidades a partir de ellos. "Cuando careces de locura, de obsesión, sólo puedes escribir cháchara. Eso es mortalmente aburrido. Por eso, la obsesión puede llamarse revolución o sexualidad, pero la necesitas".

Su estética es la del caos, la destrucción, la desesperación a la que se ha referido a menudo. Hay una mezcla entre apocalip-

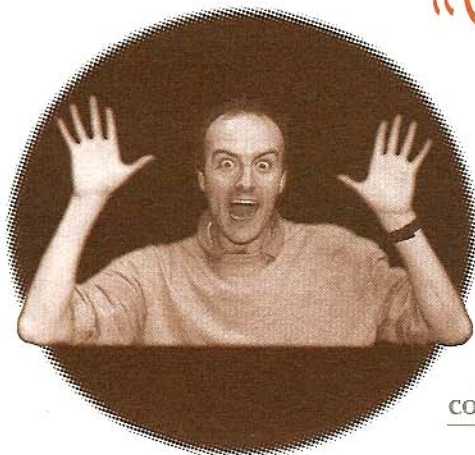
sis, tecnología, el fin del mundo, la deshumanización, el poder de la máquina sobre el hombre... Müller habla en diversas ocasiones de esta voluntad de destruir: "El principal impulso en mi trabajo es la destrucción. Romper los juguetes de los demás. Creo en la necesidad de los impulsos negativos. En el fondo es lo que hacen los niños con las muñecas. Quieren saber qué hay dentro, y para eso, se han de romper. La necesidad de conocimiento no sabe de ninguna contención moral, de ningún freno." Impulsos que, según Jorge Riechman, estudioso y traductor al castellano de parte de la obra de Müller, tienen una intención última, y es que el conocimiento de lo sufrido incrementa las posibilidades de comienzo de una verdadera historia del hombre, aunque las utopías sean cada vez más difíciles de imaginar.

En ese sentido, afirma Müller sobre la tercera parte del texto que Poppe ha trabajado en la ENT: "Paisaje con argonautas" remite a las catástrofes que está preparando la humanidad. La contribución del teatro para prevenirlas no puede ser otra que su representación". En ello estamos.

Emy Ecay

Josu Mujika

«Gorputzak ez du gezurrik esaten»



El bailarín y coreógrafo Josu Mujika está preparando un montaje especial con los alumnos de tercer curso que se estrenará a finales de junio. Tras quince años de trabajo a lo largo y ancho de Europa, Josu Mujika compatibiliza actualmente las labores de bailarín, coreógrafo y profesor. El cuerpo es su herramienta de trabajo. De él dice que no miente, que hay que trabajarlo para que no pierda la capacidad de movimiento que todos hemos tenido de pequeños y que vivir en estrecha relación con el propio cuerpo, en permanente comunicación con él, es una experiencia increíble.

Josu Mujika dantzaria, koreografoa eta aktorea da. Orain Nafarroako Antzerki Eskolan ikasturte bukaerako ikuskizuna ari da prestatzen hirugarren mailako ikasleekin. Gorputzari estuki lotutako lana den dantzari buruz mintzo zaigu Mujika.

Zu zer zara: dantzaria edo aktorea?

Ni hasi nintzen taldean ballet teatroa egiten genuen: dantzariak eta aktoreak baziren. Gainera koreografiatzeko modua oso teatrala zen. Ni gustorago sentitzen naiz obraren atzean istorio bat dagoenean, hau da mugimendua egin behar dudanean, dantza abstraktoan baino. Mugimendua, mugimenduagatik astuna samarra egiten zait. Niri zerbait konkretua kontatzea gustatzen zait.

Zer behar da dantzari ona izateko?

Dantza, beste arte asko bezala, gauza askoren nahasketa bat da. Dantzariak gorputza eduki behar du liraina eta landua, horrekin adierazten baitu esateko duena eta horretarako teknika bat menperatu behar du. Baina ez da hori bakarrik. Grazia izan behar du eta bere nortasuna azaltzen jakin behar du gorputz horren bidez. Horretarako ezinbestekoa da mentalidade irekia izatea eta kultura lantzea.

Zer eman dizu dantzak?

Ni berandu hasi nintzen dantza munduan eta konturatu nintzen nere gorputza ezagutu egin nuela berriro. Oso gauza bitxia eta harrigarria izan zen. Gainera egun osoa zaude gorputzarekin komunikazio osoan: gorputzarekin zaude mina ematen dizunean, tiratzen dizunean, nekea izanik ere entsaiatu behar duzunean... azkenean baduzu harreman estua zure gorputzarekin eta sentitzen duzu berehala. Oso zentzu berezi bat lantzen duzu eta horrek ematen dizu aukera asko.

Kalean gaizki tratatutako gorputz asko ikusten da?

Askok. Eta gainera batzuetan gelditzen naiz jendeari begira, nola ibiltzen den ikusteko.

Konturatu gabe gorputzak isladatzen du nahi ez dugun irudia?

Bai. Gaurko gizartean nahiz eta irudiaren munduan bizi konturatzen naiz

jendea, modelo gehienek adibidez, ez dutela oso ondo erabiltzen gorputza.

Nik txikitatik eduki dut gorputzarekin oso harreman estua. Mugitzea gorputza askatzea da, hau da, artikulazio guztiak erraz mugitzea.

Adibidez jakin behar da bizkarra alineatua eduki behar dela minik ez hartzeko. Bestela kulturisteei gertatzen zaiena gerta daiteke: gorputz gihartsua badute baina guztiz desorekatua. Niri gorputz horiek ez zaizkit gustatzen.

Dantzari lodirik ez dago?

Nik ez dut esaten dantza egiteko argal egon behar denik. Zuk izan dezakezu demaseko sentsibilitatea eta grazia mugitzerakoan, sendotxoa izanik. Gorputz argala izateak beti laguntzen dizu errazago mugitzen. Gorputza lantzeak berak ematen dizu argaltasun eta fintasuna.

Bakoitzak bere gorputzarekin dantzatu behar du. Hori oso garrantzitsua da. Gorputza, berez, oso azkarra da eta lan eginez gero oso ondo mugitzen da. Txikiak garenean denak ondo mugitzen gara, gero nagusitzean gertatzen dena da tentsio mentalak eta gauza askoren-

gatik gorputz hori gogortzen doala eta kentzen diogula mugitzeko duen posibilitate hori. Txikitako erraztasun hori teknika baten bidez mantenduz gero, zoragarria izan daiteke.

Dantza droga bat da?

Batzuetan gertatzen da gimnasia eta kirol asko egiten dutenek gorputzean sortzen dituztela endorfinak eta horiek droga bezalakoak dira. Pertsona batzuk ariketa fisikoarekin kolgatuta daude. Dena den nik uste dut txikitatik mantentzen baduzu gorputzarekiko harremana beti abersagarriagoa izanen dela zuretzat.

Zer moduz NAEn?

Oso ondo. Talde bitxia da. Oso elkarturik daude haien artean. Normalean eskatzen dudana baino gehiago ari naitzaie esijitzen publikoarentzako ikuskizuna ari baigara prestatzen. Uste dut batzuetan galduta samar dabilzala asko eskatzen dudalako, baina oso jende jatorra eta fina da. Ekainaren bukaeran eginen ditugu jendaurreko emanaldiak.



“Mugimendua, mugimenduagatik astuna samarra egiten zait. Niri zerbait konkretua kontatzea gustatzen zait”

IX 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 2000.

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

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

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

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

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

El fallo del jurado, que será inapelable, se hará público antes del 15 de septiembre de 2000. Los autores de los textos no premiados podrán solicitar la devolución de los mismos en el plazo de un mes a partir de la fecha mencionada.

6 La obra premiada quedará a disposición de la

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

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

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

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

Haurrentzako antzerki testuen IX. 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 estreinatuta gabeak izatea, dela konpainia profesional edo amateur baten eskutik.
- Haren iraupena umeentzako antzezlan batek izan ohi duena izan da.

3 Lanak, espazio bikoitzaz mekanografiatuak eta hiru aleetan, kartazal itxian igorriko dira, izenorde batekin, helbide honetara: Nafarroako Antzerki Eskola, San Agustín k/, 5, 31.001 Iruña, 2000ko 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. 2000ko irailaren 15a baino lehen, eta epaia apelaezina izanen da. Egun horretatik aitzina, saritu gabeko lanen egileek haiek itzultzeko eskatu ahalko dute. Horretarako hilabeteko epea.

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

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

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

Epaimahaia, komenigarritzat jotzen bada, lehenbiziko saria banatu ahal izanen du bi akzesitatean. Halaber, zilegi izanen du saria eman gabe uztea.

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

Cursos de verano

"EL BUFÓN, SU CUERPO, SU ALMA". VIAJE EN EL MUNDO GROTESCO

- **Fechas:** del 11 al 15 de septiembre.
- **Duración:** 20 horas: de 10 a 14 horas.
- **Profesor:** Favio Mangolini, actor, director y pedagogo.
- **Contenido:** Training del actor; El bufón, cuerpo y alma; El bufón en el teatro de Michel de Ghelderode.
- Los alumnos deberán traer ropa vieja de tipos y tamaños diferentes, además de cualquier cosa que pueda crear volumen: algodón, goma espuma, cintas,...

DEL TEXTO AL ESPACIO. ANÁLISIS ESCENOGRÁFICO DE UN TEXTO DRAMÁTICO

- **Fechas:** del 4 al 8 de septiembre.
- **Duración:** 20 horas: de 10 a 14 horas.
- **Profesor:** Javier Navarro, Doctor en Arquitectura, especializado en arquitectura teatral.
- **Contenido:** Preliminares; Texto y espacio; Texto y personaje; Actor y espacio; Espacio escénico y escenografía.

- Se trabajará con el texto *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca.

DIRECCIÓN DE ACTORES: CÓMO ORIENTARSE EN LA SELVA DE LOS CUERPOS REALES Y DE LAS EMOCIONES FICTICIAS

- **Fechas:** del 21 al 26 de agosto.
- **Duración:** 30 horas.
- **Profesor:** Jaume Melendres, profesor de Interpretación y Dirección de actores del Institut del Teatre de Barcelona.

CURSOS EN PREPARACIÓN: INTERPRETACIÓN

- **Fechas:** del 16 al 20 de agosto.
- **Profesor:** J. M. Broucuret, director del Théâtre des Chimères (Biarritz) y director del Festival de Teatro de Bayona.

PEDAGOGÍA DE LA EXPRESIÓN DRAMÁTICA PARA EDUCADORES

Plazas limitadas. Fechas de matrícula: del 12 al 30 de junio y del 1 al 11 de agosto, de 9 a 14 horas

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

Udako ikastaroak

"BUFOIA, BERE CORPUTZA, BERE ARIMA". MUNDU BARREARRIAN BARNAKO BIDAIA

- **Egunak:** irailaren 11tik 15ra.
- **Iraupena:** 20 ordu; 10etatik 14etara.
- **Irakaslea:** Favio Mangolini, aktore, zuzendari eta pedagogo.
- **Edukia:** aktorearen "training"a; bufoia, gorputz eta arima; bufoia Michel de Ghelderode-ren antzerkian.
- Ikasleek mota eta tamaina ezberdineko arropa zaharrak ekarri beharko dituzte, baita bolumena egin dezakeen edozer ere: kotoia, goma-aparra, xingolak,...

- Pedro Calderón de la Barcaren "La vida es sueño" testua erabiliko da.

AKTOREEN ZUZENDARITZA. NOLA ORIENTATU CORPUTZ ERREALEN ETA IRUDIMENEZKO ZIRRAREN OHIANEAN

- **Egunak:** abuztuaren 21etik 26ra.
- **Iraupena:** 30 ordu.
- **Irakaslea:** Jaume Melendres, Antzeppen eta Aktoreen Zuzendaritzako irakaslea Bartzelonako Institut del Teatren.

PRESTATZEN ARI GAREN IKASTAROAK:

ANTZEZPENA

- **Egunak:** abuztuaren 16tik 20ra.
- **Irakaslea:** J. M. Broucuret, Theatre des Chimères izenekoaren (Miarritze) eta Baionako Antzerki Jaialdiaren zuzendaria.

ANTZEZPEN DRAMATIKOAREN PEDAGOGIA HEZITZAILEENTZAT

TESTUTIK ESPAZIORA. ANTZERKI TESTU BATEN AZTERKETA ESZENOGRAFIKOA

- **Egunak:** irailaren 4tik 8ra.
- **Iraupena:** 20 ordu; 10etatik 14etara.
- **Irakaslea:** Javier Navarro, Arkitekturaren doktorea, antzerki arkitekturaren espezializatua.
- **Edukia:** atarikoak; testua eta espazioa; testua eta pertsonaia; aktorea eta espazioa; antzezte-espazioa eta eszenografia.

Plaza-kopuru mugatua. Plaza-kopuru mugatua:
Ekainaren 12tik 30era eta abuztuaren 1tik 11ra, 9:00etatik 14:00etara

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

EL TEATRO CONTEMPORÁNEO Y LA CRÍTICA

Entre el 15 y el 18 de marzo del pasado año, la Escuela Navarra de Teatro y la Universidad Pública de Navarra realizaron el seminario "El teatro contemporáneo y la crítica". La revista Teatro-Antzerki reproduce cuatro de aquellas ponencias.

El teatro actual y la calidad de la asistencia del espectador

• JOSÉ HENRÍQUEZ •

Crítico teatral y jefe de redacción de la revista *Primer acto*

1. EL TEATRO MADRILEÑO: UNA DIVERSIÓN MINORITARIA



En Madrid, en los últimos quince años, la asistencia al teatro, las condiciones y calidad de la sesión teatral para un espectador corriente, han ganado básicamente en aspectos materiales, en la descentralización de la oferta de espectáculos, y en la consolidación de una variedad mínima de opciones para elegir.

El teatro de la democracia se establece como un producto de ocio minoritario. En Madrid, sus asistencias anuales oscilan entre un mínimo de un millón setecientos mil y un máximo de dos millones setecientos mil espectadores, conseguidos en las temporadas 93-94 y 1984-85 respectivamente (el equivalente a la mitad de una audiencia televisiva media). La última temporada madrileña, 1997-98, arroja la cifra de dos millones trescientos mil espectadores.

En este mismo período, este producto debe competir con el auge de otras diversiones más baratas: una ampliación considerable de la oferta audiovisual (la masificación del vídeo, la aparición de canales privados de TV, de conexiones internacionales), y en los primeros noventa, con una ligera recuperación del cine.

(España en conjunto cae de 403 millones de espectadores anuales de cine en 1966, a 87 millones en 1986; en 1996 sube a 101 millones, y continúa el ligero repunte: en 1998 suena 108 millones; para ilustrar el cuadro, Madrid sube de 18 millones en 1986 a 21 millones en 1996. En 1998 las tres primeras películas en taquilla son *Titanic*, *Mejor imposible* y *Torrente*).

Hay que matizar que el cine se recupera gracias a la reconversión de cines grandes en complejos de multicines más pequeños, descentralizados, que renuevan sus equipos y permiten una cierta variedad de elección en el mismo local y en zonas más cercanas al público que el centro tradicional.

Por otra parte, la consagración del monopolio de publicidad y exhibición estadounidense permiten el estreno y exhibición simultánea de una misma novedad en decenas de salas.

En estos quince años, para el aficionado y asistente al teatro, ha habido una mínima diversificación de la oferta, agrupada ahora en tres grandes sectores: el teatro público (autonómico, estatal y municipal, que consigue un 37% de los espectadores de teatro, música y danza), el teatro privado (un 57%) y el teatro alternativo y no convencional, que ronda el 5-6% de los espectadores.

En una época que afianza los conceptos de libre mercado, rentabilidad y competencia, quizás el mayor avance en la oferta deriva de la renovación de los conceptos de empresa teatral, con la aparición de empresas y agencias productoras y distribuidoras profesionalizadas, que han elevado la calidad formal media del llamado "teatro comercial". En los años noventa, ha aumentado la inversión en publicidad, especialmente en televisión (la de mayor incidencia), y en puntos de concentración urbanos. La dependencia de audiencias televisivas ha motivado también el continuo trasvase de caras conocidas entre el plató y el escenario.

Otras mejoras materiales han derivado de las subvenciones estatales a la producción privada de espectáculos, de programas de rehabilitación y

acondicionamiento técnico de algunos teatros privados, de una mínima descentralización de la oferta, a través de programaciones en redes nacionales y autonómicas, tanto para producciones privadas como estatales.

La implantación de sistemas electrónicos de información, reserva y venta de entradas también es un progreso en la comodidad del público.

2. UN TEATRO QUE HACE UN PÚBLICO PASIVO

Las grandes impresiones que produce la cartelera privada madrileña en estos quince años, más aún si se tiene en cuenta la asumida competencia con los medios audiovisuales, es la de persistencia en un teatro de diversión emocional, hecho con formas y estilos convencionales, que ilustra textos que se dicen medianamente, y que pide al público una asistencia receptiva, más bien pasiva, de grados elementales de relación del espectador con la ficción (basada ésta en operaciones y categorías mínimas: desarrollo lineal, causa-efecto, buenos y malos, presentación-conflicto-desenlace, dos actos con intermedio, asistencia frontal o a la italiana).

Pasadas la dictadura y dos décadas de democracia, el teatro madrileño comercial apenas se renueva, persiste en un repertorio sabido y conocido, hecho a la medida de un público que él mismo ha formado, también a su medida, que lógicamente, como se ha comprobado una y otra vez, incluso por la vía de las excepciones, es reuente a ver en sus "teatros de toda la vida" otro tipo de funciones.

Esta es la corriente de inercia que atraviesa la cartelera en los últimos años. Entre los años 1982 y 1994, los diez títulos exhibidos en teatros que sumaron más público y temporadas en cartel fueron nueve revistas y musicales (*El último tranvía*, *Sí al amor*, *Los miserables*, *Carmen*, *Carmen*, *Antología de la Zarzuela*, *Celeste no es un color*, *Por la calle de Alcalá*, *Vaya par de gemelas*, y *Mamá, quiero ser artista*), y tan sólo un espectáculo dramático, "Alta seducción").

En las últimas temporadas hay ligeras variaciones de esta tendencia, en las diez funciones de mayor asistencia: la presencia de producciones catalanas, de teatros públicos y de algunos espectáculos dramáticos. Los diez de 1996 son: *Cegada de amor* (La Cubana), *Hombres, hombres* (Belbel, Benet y Jornet), *Carlo Monte en Montecarlo* (Jardiel), *El diluvio que viene* (Garinei y Giovani), *Entretres*, de Tricicle, *El misántropo*, de Molière, *Ubú President*, de Boadella-Joglar, *Mariquilla Terremoto*, de Álvarez Quintero, *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán, y *Un marido ideal*, de Wilde. El primero tuvo 176 mil espectadores, el décimo, 33 mil.

Los diez de 1997: *La venganza de Don Mendo*, de Muñoz Seca, *El enfermo imaginario*, de Molière (versión Teatro de la Danza), *El apagón*, de Shaeffer, *La Maja de Goya* (un musical), *Decíamos ayer*, de Ana Diosdado, *Pelo de Tormenta*, de Nieva, *La vida es sueño*, de Calderón, *Por delante y por detrás*, *El florido pensil*, de Sopena, y *El botín*, de Joe Orton. El primero: 139 mil espectadores, el décimo, 26 mil.

Los diez de la temporada 1997-98: *El hombre de La Mancha*, *La venganza de Don Mendo*, *El florido pensil*, *La rosa tatuada* (T. Williams), *West Side Story*, *Decíamos ayer*, *Los habitantes de la casa deshabitada*, *Las Leandras*, *Doña Rosita la soltera* y *Tengamos el sexo en paz*, de Fo y Rame.

Aquí se produce ya una variación considerable de asistencias en el primer lugar: 328 mil espectadores; el segundo alcanzó 139 mil y el décimo 34 mil.

Para tener la relación entre espectadores y recaudación de taquilla. En la temporada 1997-98 se corresponden las funciones con mayor asistencia y taquilla, pero se intercalan a partir del cuarto lugar algunos espectáculos de ópera y ballet del Teatro Real: *Porgy & Bess*, *La bella durmiente*, *Turandot*. El más taquillero: *El hombre de La Mancha*, con 1.413 millones de pesetas, seguido de *La venganza de Don Mendo*, con 210 millones. En el último trimestre del 98, el precio medio de butaca era de 2.800 pesetas, la asistencia media por función de 309 espectadores, con una ocupación media del 46%.



Alonso Millán, Santiago Moncada, Buero Vallejo, Sebastián Junyent, Tricicle, Ramón Ivá. Con una pieza: J.L. Alonso de Santos, Fernando Fernán-Gómez, J. Sanchis Sinisterra, Alfonso Sastre, Jaime Salom, Miguel Sierra. Entre los extranjeros contemporáneos, los más estrenados son Neil Simon y Ray Cooney.

De los esfuerzos estatales de renovación cualitativa de la oferta, se mantienen dos grandes líneas, en razón de su supuesta rentabilidad: 1. El gran espectáculo visual con algunos autores consagrados del siglo XX (Valle-Inclán, Lorca, Nieva, Aub, Buero. 2. El montaje atractivo de los clásicos.

En Madrid, en veinte años, la oferta teatral que consigue mayor asistencia apenas se ha renovado. Vuelven la revista, el musical y la comedia de estructuras y propuestas convencionales para el público. El único progreso está quizás en el empleo de medios cada vez más abundantes y sofisticados (el giratorio de *Los Miserables*, los 40 decorados de *El Hombre de la Mancha*), o en la compra íntegra de producciones foráneas, supuestamente avaladas por sus éxitos en Londres, Nueva York, etc., como *West Side Story*, *Chicago*, *Grease*.

La temporada 98-99 puede ofrecer una ligera variación, una excepción en el panorama, la afluencia continua de público para una comedia contemporánea, *Arte*, de Yasmina Reza, montada con rigor y sencillez, que también ha aprovechado la promoción añadida de su presencia simultánea en escenarios de Europa y América.

Volviendo atrás, en Madrid, entre las temporadas 1982-83 y 93-94, en una lista de 130 espectáculos que sumaron más de 50 mil espectadores en todo el período figuran los siguientes autores dramáticos nacionales contemporáneos a sus funciones: Con más de una pieza: Antonio Gala, Ana Diosdado, María Manuela Reina, J.J.

Con el cambio de gobierno, el Estado abandonó la discutida política de impulsar desde un teatro público el estreno sistemático de autores actuales (como era el desaparecido Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas). Finalmente, con la supresión del Festival Internacional de Teatro, en 1992, la afición madrileña perdió su principal punto de referencia regular de estilos, autores, compañías y directores de la escena mundial contemporánea.

3. EL TEATRO CONTEMPORÁNEO: MINORÍA EN LA MINORÍA

Siempre hablando de Madrid, salvo trayectorias excepcionales de compañías como Els Joglars, La Fura dels Baus, La Cuadra o La Zaranda, en los últimos quince años, el teatro de temas, autores y formas contemporáneas globalmente ha ocupado espacios diferentes a los teatros públicos y comerciales al uso. Desde los históricos teatros independientes, itinerantes o con pequeños locales, el teatro contemporáneo ha transformado para el teatro locales de otros usos: piso, garaje, nave, tienda.

En la ciudad de Madrid hay una docena de salas de teatro habilitadas en locales como los mencionados, con aforos pequeños y medianos (desde 50 a 200 plazas). Hay tres hechos básicos que sostienen su significación: 1. Su actividad en temporadas regulares; 2. Su permanencia en un tiempo que alcanza los doce años continuos en las salas más antiguas; 3. Su programación preferente y en algunos casos exclusiva de autores y creadores de teatro y danza actuales.

Es un circuito minoritario, pero de gran actividad. Combinando las cifras oficiales (que no recogen todas las salas existentes ni todos sus programas, que mezclan en la misma categoría espacios diferentes, etc.)

con las que presentan las propias salas, yo estimo que actualmente el circuito no convencional acoge entre un 5 y 6% del público teatral madrileño (con una fuerte presencia de espectadores jóvenes), pero aporta más de un tercio de los títulos teatrales en un año (en 1997-98 ocho salas alternativas sumaron 142 títulos sobre un total de 360 de todos los teatros y salas de la ciudad), y una cantidad de funciones que se equipara a la de grandes teatros privados y estatales; por ejemplo, en la temporada 97-98, los teatros más activos fueron el Teatro Español, con 443 representaciones y el Teatro Lope de Vega, con 381; de las salas llamadas alternativas, el Teatro Pradillo celebró 259 funciones y la Cuarta Pared, 238.

Dejando aparte la discusión recurrente de un término para englobar la diversidad de estas salas (teatro "off", alternativo, de cámara, de arte y ensayo, etc.), comparten características físicas y artísticas, y como acontecimiento escénico urbano, hacen aportaciones distintas a la experiencia de la asistencia teatral, con respecto al teatro público y comercial en la vida teatral madrileña. ¿Qué aportaciones?

Enuncio las constantes que considero más importantes, algunas de las cuales desarrollaré a continuación: el estreno continuo y casi en exclusiva de autores y autoras actuales, la actualización de autores y textos clásicos, la pro-

gramación sobre temas conflictivos y de riesgo en nuestra sociedad, la prueba de dramaturgias más abiertas a la sugerencia y la asistencia activa del público, la transformación del ambiente y del hecho escénicos, la creación de una corriente de público nuevo, juvenil (entre 20 y 35 años).

3.1. Autores y temas contemporáneos

Es en estas salas nuevas, donde se han estrenado regularmente piezas de autores y autoras nacionales de las últimas décadas: Sanchis Sinisterra, Fermín Cabal, Paloma Pedrero, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Sergi Belbel, Antonio Onetti, Alfonso Zurro, Carlos Marquerie, Antonio Fernández Lera, Lluïsa Cunillé, Rodrigo García, Luis Araujo, Juan Mayorga, Yolanda Pallín, José Ramón Fernández, Angélica González, por citar un abanico amplio. Aquí también se ha montado con cierta continuidad a autores hispanoamericanos actuales (como Eduardo

Pavlovsky, Rodolfo Santana, Jorge Díaz, Marco Antonio de la Parra, Gustavo Ott) y europeos de la segunda mitad del siglo, desde Ionesco y Beckett, Sartre y Camus, hasta Müller, Koltés, Pinter.

Textos de Shakespeare, Calderón, Lope de Vega, Goethe, han sido fuente y base de espectáculos de visiones juveniles y dramaturgias actuales.

En algo más de una década, ya sea con textos actuales o adaptaciones de clásicos, en este circuito mínimo se han teatralizado problemas y conflictos importantes de nuestra sociedad, con formas que intentan superar el realismo simple, que varían desde el drama al humor negro, del documento teatral a la poesía: las guerras y masacres contemporáneas, las dictaduras y terrorismos políticos, las corrupciones y abusos de los poderosos, las discriminaciones, marginaciones y

violencias sociales, el paro, el tráfico de drogas, el sida, el enfrentamiento de valores personales en una sociedad mercantilizada, la vida diaria urbana y sus dilemas. Sería demasiado prolijo citar los autores, piezas y compañías que han abordado cada uno de estos temas. Por mencionar algunos hechos, puedo resumir diciendo que en Madrid fue en estos circuitos donde por primera vez (y en algunos casos, en exclusiva), el teatro se ocupó del sida, de la Guerra del Golfo, de las guerras de los Balcanes y de la descomposición de la ex Unión Soviética, de las bandas fascistas, del racismo y la xenofobia emergentes, de la basura fascistoide televisiva.

Sólo excepcionalmente, y después de este circuito, el teatro comercial y estatal se han asomado a asuntos como éstos.

3.2. Espacios diferentes

La precariedad, la urgencia o la opción explícita han contribuido en la habilitación de locales teatrales pequeños y medianos. Y aquí, en grandes líneas, con sus altos y sus bajos, algunas salas han convertido la desventaja comercial en ventaja artística. Se reduce la distancia entre el público y los actores; éstos están más expuestos y a la vez, pueden disfrutar de una comunicación más directa con el espectador.



Materialmente, su trabajo y su relación con el público se convierten en el centro de la escenificación. Esta intimidad es una de las características más valoradas en entrevistas de quienes asisten por primera vez a estas salas, y en su apreciación suelen unir la cercanía con otra virtud: la naturalidad, la verdad, la desnudez de los actores, que suelen oponer a estilos corrientes que observan en los teatros comerciales, que describen como “sobreactuación”, y “falsedad”.

Aunque en estas salas la tendencia general es el trabajo con escenarios y butacas fijos, enfrentados “a la italiana”, (por la inercia o las necesidades de combinar programas), es el circuito que más ha experimentado otras fórmulas de disposición y contemplación para espectáculos, de manera coherente con su sentido. Espacios de escenario central, espacios continuos donde se encuentran actores y público, con los espectadores sentados, de pie, caminando. Escenario al aire libre, o sala convertida en café-teatro, en verano. Creación de ambientes realistas o simbólicos que envuelven al público: interior de vivienda, calle, plaza pública. Se mantiene una búsqueda, que hoy sólo arriesgan grandes presupuestos, a veces para suplir carencias dramáticas (como en *Pelo de tormenta* o *San Juan*, del CDN), y que parecen abandonar grupos que fueron pioneros en la transformación de espacios, como *La Fura* o *Comediants*, a tono con sus últimos trabajos mostrados en Madrid.



3.3. Mezcla e integración de lenguajes escénicos

Otra constante de los espectáculos destacados del circuito ha sido el enriquecimiento de la función de teatro con expresiones de la música, incluso con intérpretes en vivo, de la danza, la instalación y las artes plásticas, la imagen de cine y vídeo.

En general, estos lenguajes no se han empleado como simple ilustración o explicación de los textos y acciones dramáticas, sino que las mezclas e integraciones han buscado explícitamente que cada lenguaje tenga valor por sí mismo, que su unión, asociación o yuxtaposición produzcan sentidos y síntesis superiores, imágenes y metáforas más complejas.

3.4. El enriquecimiento de la asistencia y la contemplación del público

Tomo como ejemplos estrenos recientes y destacados de estas salas. *A solas con Marilyn*, de Zurro, *Qué te importa que te ame*, de A.Lima, *A. San Juan*, *Segunda mano*, de Dulce Chacón y un curso de la RESAD, *Lugar común*, de Lucía Sánchez, *Los hermanos Pirracas en Nemequitépá*, de Rafael Ponce, *Recuerdos-Cruzar el Río*, de Alfonso Pindado, *Plomo caliente*, de A. Fernández Lera, *Teatro para Camaleones*, de Ana Vallés, *Conocer gente, comer mierda*, de Rodrigo García, *Las manos*, de J.R. Fernández, Y.Pallín, J. Yagüe, *Vacantes* de L. Cunillé, *Hoy*, de Sergi Belbel, *La ciudad sitiada*, de Laila Ripoll.

La cercanía y compenetración de los equipos de autores, directores e intérpretes, roles que a veces coinciden en las mismas personas, y su libertad creativa, han permitido un grado considerable de coherencia en estos trabajos en la práctica de una serie de procedimientos formales y de sentido

que colocan sus espectáculos en otro tipo de recepción por parte del público, más activa en su reelaboración y disfrute.

Cito los procedimientos más frecuentes, cada vez más familiares para el público de estas salas: a) La fragmentación de texto y montaje. b) La elipsis, la alteración de la linealidad temporal, lógica, dramática. c) La convivencia de planos realistas, oníricos, fantásticos, simbólicos. d) La alternancia y yuxtaposición de acción y pensamiento, presente y recuerdo, realidad efectiva y deseo.

e) La convención explícita de teatralidad: la combinación de narración, presentación, representación; la interpretación que se multiplica (actor-narrador-comentador-personaje). f) La distorsión y reelaboración del lenguaje, del habla, del gesto, del movimiento. g) La mezcla deliberada de tonos y géneros (lo coloquial y lo poético; el humor negro, el sarcasmo, la ironía en contrapunto con los temas más trágicos y graves).

3.5. La difícil relación entre el teatro convencional y el teatro contemporáneo

Por último, pienso que uno de los grandes problemas que tiene el teatro madrileño actualmente es la nula relación y el desconocimiento (que puede ser mutuo) entre sus sectores. Con excepciones contadas, ni el teatro público, ni el teatro comercial

se interesan por autores y montajes actuales, de experimentación o de riesgo en sus temas y formas. Parten de la base de que no son rentables. Y el proceso de relación, si es que se llega a producir en alguna mínima zona, puede ser muy lento, en la medida en que necesita cambios profundos de los hábitos del público (reforzados desde los propios teatros). Por ejemplo, en Madrid es muy difícil imaginar a compañías como *La Zaranda* en el Teatro Alcázar, o en el Muñoz Seca. Ha habido excepciones, pero dentro de una franja de productos homologables (comedia, musical, revista): el éxito de *Hombres, hombres* en el Marquina, o de *El florido pensil*, en *La Latina*. Pero a su lado, han tenido escasa acogida textos y montajes de musical y comedia actuales, como las producciones catalanas *Soy fea*, (en el Nuevo Apolo), o *Krumpak*, en el Fígaro.

Otro fenómeno madrileño que ya ha dado señales preocupantes en algunas compañías y directores que practicaban un teatro más exigente (Plaza, Malla, Olmos, Zurro, Caballero, Cracio, por citar algunos), es un considerable rebajamiento de su nivel artístico cuando acceden al circuito y las producciones comerciales o para acceder a ellos.

Nota. Las cifras sobre teatro proceden del libro *Los teatros de Madrid, 1982-1994*, de Moisés Pérez-Coterillo (Ed. Papeles de la Fundación, Anexo al nº 20). Para las últimas temporadas he utilizado los resúmenes de 1996 y 1997 de la Asociación de Empresarios de Locales de Teatro de Madrid, y el *Balance de la Temporada 1997-1998* en los teatros de Madrid y Barcelona, del Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Educación y Cultura.

José Henríquez

Elementos recurrentes en la literatura dramática española posterior a 1975

• EDUARDO PÉREZ RASILLA •

Profesor de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y de la Universidad Carlos III

UNA NUEVA PROMOCIÓN DE DRAMATURGOS



A partir de 1975 se incorpora a la escritura teatral española una nueva promoción de dramaturgos. Uno de sus componentes, Ignacio Amestoy, suele referirse a ella como generación de 1982. Son José Sanchis Sinisterra (1940), José Luis Alonso de Santos (1942), Miguel Medina (1946), Ignacio Amestoy (1947), Fermín Cabal (1948), Rodolf Sirera (1948). Podrían

añadirse también algunos nombres de dramaturgos que, aun habiendo nacido en las fechas en las que situamos a esta generación, habían comenzado a escribir para el teatro algunos años antes, pero su evolución estética ha sido más o menos convergente con la de los autores citados. Son Josep María Benet i Jornet (1940) y tal vez Jerónimo López Mozo (1942). No faltan tampoco los nombres de creadores vinculados a otros géneros (narrativa, ensayo, cine, etc.) que, más o menos ocasionalmente, han escrito para el teatro. Los más significativos son Álvaro del Amo (1942) o Javier Maqua (1945), aunque la nómina es mucho más amplia. La promoción inmediatamente posterior está formada por continuadores e incluso discípulos de algunos de los dramaturgos citados en un primer momento, entre los que destacan Ernesto Caballero (1957), Ignacio del Moral (1957) y Paloma Pedrero (1957).

No forman un grupo de características previamente definidas ni obedecen a un programa establecido. Incluso se pueden advertir diferencias profundas entre ellos en las que el tiempo parece haber ido ahondando. Pero la lectura de sus textos y la consideración de sus trayectorias escénicas permiten establecer algunas notas comunes. A partir de ellas podremos indagar en la relación de estos dramaturgos con la sociedad para la que escriben. El criterio de ordenación de las notas que siguen parte de lo extrínseco -la formación de los dramaturgos-, continúa con los aspectos formales o técnicos y concluye con los elementos temáticos o ideológicos que son los que ahora más nos interesan. Estas notas fundamentales podrían formularse así:

1) Formación escénica y universitaria

Se trata de una promoción que, cosa inusual en el teatro español, aúna la formación intelectual rigurosa, casi siempre universitaria, con un amplio conocimiento del medio y de la profesión teatral, consecuencia del paso de casi todos ellos por el teatro independiente o por el universitario, en el que desempeñaron diversas funciones, antes incluso de dedicarse a la autoría teatral propiamente dicha. Estos conocimientos se revelan en una construcción teatral singularmente eficaz, fruto de su experiencia escénica, y que constituye la expresión de unos contenidos con pretensiones intelectuales.

Su teatro, más allá de ciertas apariencias festivas o hasta populares, puede catalogarse de culto, entendiéndose por tal la categoría contrapuesta al teatro comercial, que pretende exclusivamente divertir. No por ello, sin embargo, renuncian a un público relativamente amplio. Estos dramaturgos no quieren hacer un teatro de minorías. Se sitúan, por tanto, en un equilibrio entre los extremos del teatro de consumo y el teatro de cámara.

El resultado de estas pretensiones es desigual. Pocos autores han alcanzado una proyección amplia y sólo tres o cuatro textos se han convertido en referentes conocidos por amplios sectores de la sociedad española. Paradójicamente, el trabajo de algunos de los dramaturgos citados es extraordinariamente popular, aunque con frecuencia apenas se conozcan sus nombres: algunos de ellos, sobre todo Ignacio del Moral o Fermín Cabal, son cotizados guionistas de las series televisivas.

2) Rasgos formales y su significación

Su proclividad hacia un teatro novedoso en sus aspectos ideológicos no implica necesariamente el cultivo de un teatro de vanguardia, propiamente dicho, pero no se trata tampoco, como a veces se ha dicho, de un teatro poco innovador en lo formal. Ciertamente casi toda la obra de estos dramaturgos está enraizada en una tradición más o menos canónica, y sus piezas rara vez presentan dificultades para la descodificación por parte de un espectador no especialista. Habitualmente huyen del hermetismo y sus textos, incluso los que presentan una mayor complejidad, admiten al menos una primera lectura sencilla. Sin embargo, en todos los dramaturgos citados se advierte un empeño por indagar en diferentes posibilidades de construcción del texto dramático.

Inicialmente los autores a los que aquí nos referimos han partido de los materiales que proporcionaban la comedia, la farsa, el drama y la tragicomedia clásicos, sin desdeñar tampoco los elementos aprovechables de los tradicionalmente denominados géneros menores, como el sainete o hasta el vodevil.

En la obra de todos estos dramaturgos el humor es un factor dominante, que se convierte en agudo instrumento crítico, pero también en un elemento que permite atenuar situaciones y evitar que se tomen demasiado en serio apreciaciones y juicios. Casi todos suelen inclinarse hacia las formas próximas a la tragicomedia, pero las posibilidades del género en manos de estos autores son muy diversas: desde el supuesto remedo del sainete (*La estanquera de Vallecas* o *Bajarse al moro*, de Alonso de Santos) o de los géneros ínfimos ¡*Ay Carmela!*, de Sanchis Sinisterra, hasta la adopción del viaje -viaje iniciático- como metáfora del proceso de formación, determinado por elementos autobiográficos -casi impudicamente autobiográficos- en los que es patente la influencia de un creador de vanguardia co-

mo es Tadeusz Kantor: *Álbum familiar* (1982), de Alonso de Santos, texto emparentado con *¿Fuiste a ver a la abuela?* (1979), de Cabal, otro ejemplo claro de la revisión de la propia infancia como origen de tantas lacras o conflictos personales.

Respecto a los primeros, los géneros populares, basta una lectura mínimamente atenta para descubrir que los modelos de referencia están superados mediante la ironía y poco queda de ellos si prescindimos de algunos rasgos ambientales. Se percibe en los textos citados en segundo lugar la necesidad de un ajuste de cuentas de los autores con su propia biografía, con sus propios antecedentes familiares y educacionales; la urgencia de liberarse de un lastre que se entiende como empobrecedor e incluso como castrante, aunque no falten en ellos ni la simpatía ni la ternura -actitud recurrente en estos dramaturgos- respecto a algunos de los seres que configuraron su infancia y su adolescencia.

Es significativo también, en algunos de estos dramaturgos, el uso de formas de composición caleidoscópicas (Benet i Jornet); de aquellas que recuerdan a las muñecas rusas (Ernesto Caballero); de las variaciones sobre el mismo tema (Rodolf Sirera); de tramas deliberadamente incompletas (lo que Sanchis Sinisterra ha denominado en algún momento "escritura del hueco"), o simplemente de estructuras fragmentarias (Fermín Cabal), tendencias que se han acentuado en las generaciones posteriores, algunos de cuyos dramaturgos han seguido los caminos de la deconstrucción (Belbel, Luisa Cumillé, etc.)

Contrasta esta percepción incierta y cambiante de la realidad -en la que cabría advertir una estética de ribetes neobarrocos- con la contundencia inequívoca que definía a los textos de las promociones anteriores, tanto en lo ideológico como en lo formal. El relativismo ha sustituido a la visión absolutista de la verdad única. Una de las consecuencias de este relativismo se percibe en la construcción de los personajes. Frente a tratamientos maniqueos propios de otras estéticas teatrales en las que unos personajes están adornados de todas las virtudes y otras encarnan los aspectos negativos que el dramaturgo quiere censurar, en la mayoría de los textos de este grupo de autores los personajes son tratados con una notable dosis de escepticismo, de ironía y sobre todo de ternura, incluso aquellos que son vistos críticamente o que representan los antivalores en la visión del mundo que ofrecen estos dramaturgos.

Son muchos los textos representativos de esta manera de hacer. La última etapa de Benet i Jornet constituye un buen ejemplo de ello. Así en E.R. (*Actrices, Alguien día trabajaremos juntas*) (1994), una joven estudiante de arte dramático trata de documentarse sobre la mítica actriz Empar Ribera, cuyo teatrillo de cartón ha llegado casualmente a sus manos, y de las circunstancias que rodearon el último tramo de su vida profesional. Para ello acude a tres actrices de prestigio, antiguas alumnas y cola-

boradoras de la Ribera, pero cada una de ellas le da una versión distinta de unos hechos que marcaron sus propias vidas. Esa interpretación se refuerza significativamente mediante una lectura diferente del texto de Ifigenia, de Eurípides, último montaje que dirigió la Ribera con las tres amigas y una cuarta compañera que falleció en circunstancias que no quedan definitivamente aclaradas. La herencia recibida queda así simbolizada por la incertidumbre de lo relativo o de lo efímero: unas historias de contornos indefinidos, una lectura discrepante de un texto clásico y un teatrillo de cartón cuya propiedad se disputan todos los personajes y que terminará entre las llamas. De la imagen barroca del mundo como teatro sólo quedan ya las cenizas.

La obsesión por el testamento (palabra que da título a otro de los últimos textos de Benet i Jornet), por la herencia, por dejar huella, en definitiva, deja paso a una desoladora conclusión: sólo quedan sombras, imágenes fragmentarias e inconexas, deseos de aprehender una realidad que se esfuma.

3) Intertextualidad y culturalismo

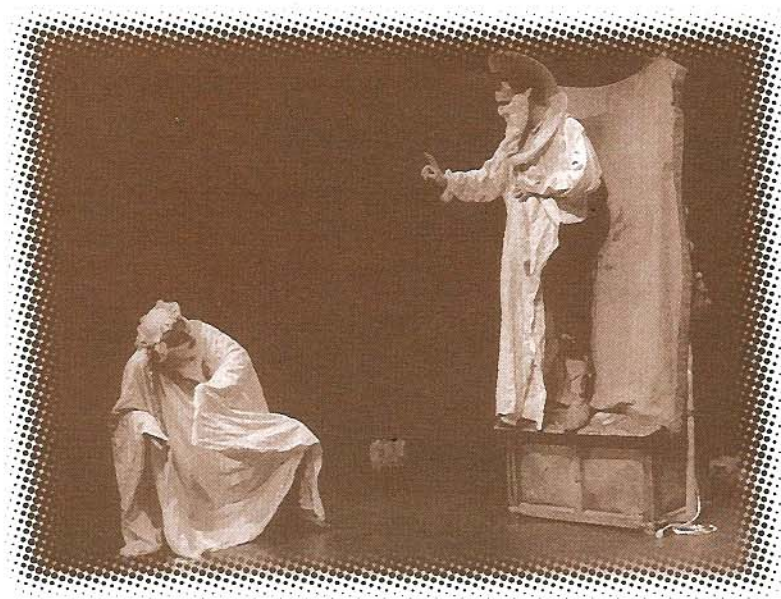
En todos estos autores es perceptible una acentuada tendencia al culturalismo. El gusto por la intertextualidad, por la cita implícita o explícita, es una nota común a todo el grupo que se convierte en una inequívoca característica generacional. Un ejemplo puede ilustrar esta afición a la intertextualidad. En la edición de *Mañana aquí a la misma hora* (1979),

un texto breve de Ignacio Amestoy, el autor explica en 42 notas algunas de las referencias empleadas.

La literatura dramática española posterior al 75 no sólo se caracteriza así por un indiscutible eclecticismo, en lo literario y en lo propiamente escénico, sino que en muchas ocasiones se convierte en una escritura "segunda", sobre otro (u otros textos) dramáticos o no, reales o ficticios (y de nuevo aquí es visible la estructura de muñecas rusas o cajas chinas). Por ejemplo, la citada *Mañana aquí a la misma hora* está constituida básicamente por un ensayo de Historia de una escalera de Buerro Vallejo; *El cerco de*

Leningrado (1994), de Sanchis Sinisterra, por el intento de recuperar un texto escrito tiempo atrás por el director de la compañía, marido y amante respectivamente de las dos actrices del teatro que buscan ese texto supuesto en el que se vaticinaba el futuro del comunismo; *El veneno del teatro*, de Sirera, constituye un reflexión irónica sobre *La paradoja del comediante*, de Diderot; *La sombra del Tenorio*, de Alonso de Santos, propone una meditación sobre la muerte a partir de una recolección de anécdotas sobre representaciones del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla.

En este contexto la metateatralidad se convierte en un elemento recurrente para los dramaturgos de esta promoción. Son muy numerosas las piezas que tratan sobre teatro en el teatro. Además de algunos de los textos citados, cuyos títulos remiten por sí solos a este fenómeno de la



metateatralidad, pueden recordarse entre otros: *Viva el duque nuestro dueño*, de Alonso de Santos; *Naque o de piojos y actores*, ¡Ay Carmela! o *Los figurantes*, de Sanchis Sinisterra; *Yo fui actor cuando Franco*, de Ignacio Amestoy; etc.

El veneno del teatro (1983) es posiblemente la pieza más significativa de esta tendencia. La invitación de un aristócrata a un actor de prestigio se convierte en un conjunto de trampas y engaños destinados a la representación de la única verdad: la muerte real del actor tras ingerir un veneno que el aristócrata le ha proporcionado, haciéndole creer que se trataba de un antídoto contra un veneno supuesto. Tras obligar al actor a representar varias veces su muerte, concluye que su interpretación siempre resulta fingida, puesto que quien la realiza sabe que no está muriendo. Así, sólo cuando el actor ejecute su propia muerte será capaz de conseguir una actuación veraz. Un debate específicamente teatral sobre si el actor debe vivir aquello que representa o por el contrario es más eficaz cuando sus sentimientos se mantienen alejados de aquello que escenifica (*La paradoja del comediante*, de Diderot), remite de nuevo a ese barroquismo de la vida como teatro en la que sólo la muerte constituye un hecho seguro e incuestionable. Es significativo que su puesta escena alterase el final previsto en el texto y la representación de la muerte fuese un juego más, sin consecuencias, en vez de ser un hecho real y definitivo.

4) La cuestión del realismo

La adscripción -ética y estética- a un cierto realismo, entendido como compromiso con la sociedad contemporánea, y que se manifiesta en la preferencia por un lenguaje cotidiano y por unos personajes situados en un medio urbano reconocible, y, sobre todo, en la adopción de una actitud crítica frente a lo que les rodea, es otra de las notas de este grupo de dramaturgos. Es fácilmente perceptible en sus textos esa sensación de contemporaneidad, porque sus personajes se mueven en el aquí y en el ahora y las situaciones nos resultan próximas.

Incluso en muchos de los textos que no se ajustan a estas características -por ejemplo los textos históricos, los de contenido más filosófico o aquellos en los que la realidad se presenta más distorsionada es posible observar esa búsqueda de lo contemporáneo y de lo cotidiano. Así sucede por ejemplo con algunas de las piezas de Ignacio Amestoy, de contenido histórico, pero que apuntan hacia una interpretación de problemas contemporáneos, o con los de Sanchis Sinisterra.

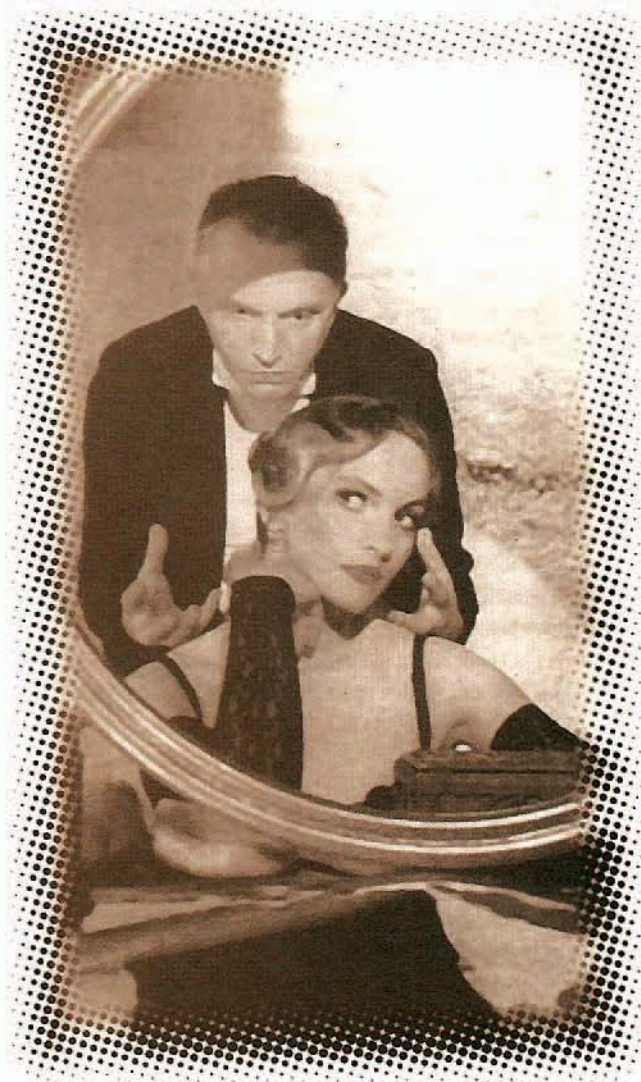
El realismo de estas promociones de dramaturgos es compatible con lo farsesco, con lo poético, con lo alucinado o con lo fantástico, precisamente porque no se trata de un realismo estricto o fotográfico de carácter decimonónico.

Un texto significativo de esta adscripción ética y estética al realismo, de este compromiso con la realidad, es *Caballito del diablo* (1981), de Fermin Cabal. El dramaturgo cuenta la historia de una mujer que llegará a la adicción a la heroína como consecuencia de una serie de circunstancias que se encadenan. La novedad del texto hay que buscarla sobre todo en dos aspectos: la presencia por vez primera de un asunto semejante en los escenarios españoles y, sobre todo, en la naturalidad con la que se aborda, en la absoluta ausencia de actitudes moralizantes. La pieza comienza *in media res*: dos personajes, Blanca y Celes, están inyectándose heroína, mientras comentan lo siguiente:

Celes: La gente no sabe de qué va la historia, si lo supiera, andarían todos picados.

Blanca: Ya andan picados, tonto, lo que pasa es que se meten otras cosas.

Caballito del diablo se plantea como un reportaje, como una reconstrucción desnuda de unos hechos supuestos, desde luego, pero a través de los cua-



les se busca una explicación de lo que ocurre en la realidad. No hay concesiones a la compasión ni sitio para los consejos morales. Los hechos se desarrollan mediante una suerte de mecánica que recuerda al engranaje de la tragedia clásica y atropellan a los personajes que se cruzan en los caminos de esta historia. Se sugieren así dos ideas: la falta de culpabilidades definidas y sobre todo la imposibilidad de establecer criterios maniqueos que dividan la sociedad, por ejemplo, en adictos o no adictos. El criterio puede resultar discutible, pero es contundente en esta pieza de Cabal y, en líneas generales, se percibe en el conjunto de la obra de estas promociones.

5) Una subversión de valores

La ética de la que se parte supone una subversión de valores respecto a la ética tradicional, tanto la que se expresaba en un teatro de carácter moralizante como podía ser el de Benavente o el de Arniches, por citar referentes españoles de este siglo, como, en ciertos aspectos, la que sustentaba los textos de los autores comprometidos más inmediatos (Bueno o Sastre, por ejemplo). Valores como la autenticidad o la solidaridad son respetados, pero adquieren una dimensión diferente de la que mostraban en periodos anteriores. Se ataca ferozmente cualquier forma de oportunismo o de espíritu acomodaticio, pero los referentes de estas actitudes son ya otros.

La sensación de inversión de criterios morales o hasta culturales es posiblemente la consecuencia de un deseo de ruptura con lo anterior, de expresión de ese cambio del que se ha hablado recurrentemente durante estas últimas décadas. El texto emblemático de la producción teatral de este período, *Bajarse al moro* (1985), de Alonso de Santos, es quizás el más significativo de esta tendencia. *Bajarse al moro* está constituido por un juego progresivo de inversiones, que sugieren por un lado la transformación radical de la nueva sociedad española y, por otro, la certificación del fracaso de la utopía, otra de las notas características del teatro de estas primeras promociones de autores dramáticos a partir de la transición democrática.

La acción transcurre en una buhardilla de Lavapiés y es contemporánea al momento en el que se escribe. Se trata de un espacio y un tiempo reconocibles y próximos, con connotaciones realistas y castizas. Es un espacio cerrado que se convierte en espacio-refugio, que resguarda de un mundo hostil, aunque paradójicamente ese espacio preserve la pureza de la marginalidad frente a lo convencional, que es el mundo exterior, simbolizado por Móstoles, el metro, la tienda de electrodomésticos, etc., que llevan consigo la posición acomodada o acomodaticia. Incluso la cárcel se convierte, aunque la referencia sea obviamente irónica, en lugar entrañable del que son desahuciados quienes pretenden acogerse a ella: *Le habían echado un montón de años, y de pronto a la calle. Ahora es muy difícil que te dejen estar en la cárcel. Hay que estar muy recomendado. Un amigo mío que está allí metido, come en casa y luego duerme allí. Cuando no puede ir algún día llama por teléfono.* (Acto I, Escena III.)

La llegada de alguien ajeno al mundo de sus ocupantes iniciales, Elena, personaje con connotaciones irónicamente míticas, supone la destrucción parcial de la pureza de ese espacio. Nueva inversión, en este caso del mito griego, Elena no es raptada, sino acogida, puesto que es ella la que viene voluntariamente, pero su presencia provoca la ruptura de una red de relaciones, de un equilibrio, como sucedía en la historia de Troya.

El desvalimiento inicial contrasta con su marcha aparentemente triunfante. Es ella quien se lleva al varón y abandona aquel espacio idílico. En cierto modo, esta Elena se ha transformado en el caballo de engañosa apariencia que destruye Troya.

La relación sexual con Elena no procede de un deseo erótico, sino de un criterio pragmático: la necesidad de transportar hachís en la vagina. Ni ella seduce, ni es seducida por el varón. Es Chusa, la novia de Alberto, el varón elegido, quien les impulsa a llevar a cabo la relación sexual. Ninguno de los dos parece dispuesto a consumarla y cuando finalmente, excitados por el alcohol y el hachís, se deciden a ir a la cama, son interrumpidos, lo que se repetirá en dos ocasiones diferentes. El coito se convierte así en algo antiheroico, casi grotesco, alejado de toda interpretación tradicional que pueda asociarlo a la pasión, a la violencia, a la seducción, a la atracción de la belleza o incluso a la transgresión. Es sólo un acto mecánico para lograr un objetivo, al menos en principio,

aunque poco después el personaje de Chusa exprese su desazón de una manera significativa: *¡A ver si vamos a ponernos nosotros antiguos por una tontería!* (Acto I, escena II). Se trata de un nuevo caso de inversión moral: el novio que se presta a una

amiga para que solucione una necesidad -material, no fisiológica- acuciante.

No es preciso insistir en el aspecto más evidente que expresa la pieza: el drástico giro que se ha producido en lo referente a la moral sexual: la virginidad aparece escarnecida y no queda ni rastro de las ideas de honra o incluso de fidelidad a la pareja. *-Verguenza debía darte ser virgen en 1985, y tan mayor. Debes quedar tú sola, guapa. - Ha sido sin querer, de verdad. Yo no quería.* (Acto I, escena I).

El desenlace, sin embargo, supone una "conquista" definitiva de Alberto para el mundo de la "normalidad" que se expresa en el abandono del espacio idílico y que

reduce ese mundo a dos seres menesterosos: Chusa, embarazada de Alberto y en libertad condicional, y Jaimito, herido y responsabilizado de una imprudencia que no ha cometido. La cita de *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco, se convierte aquí en un sarcasmo irónico. Los valores de sociabilidad o de realización personal mediante el trabajo son aquí ridiculizados y se expresa, por el contrario, ese elogio de corte neorromántico a la marginalidad que no falta en la casi totalidad de la producción de Alonso de Santos, ni en casi ninguno de los textos más representativos de la etapa.

6) El elogio de la marginación

La simpatía por la figura del marginado ilustra la ética del perdedor que inspira este teatro. Los dramaturgos se enfrentan así con el mundo del otro, ese otro no aceptado en la sociedad convencional o el que se automargina de ella, como hemos visto en *Bajarse al moro*. La tipología del otro en el teatro español contemporáneo es amplia.

La más significativa está constituida, quizás, por la pequeña delincuencia, que frecuentemente está ligada al mundo de la drogadicción (*Yonquis y yanquis*, *Bajarse al moro*, *La estanquera de Vallecas* (1981), *Salvajes* (1998) de Alonso de Santos; *Caballito del diablo*, de Fermín Cabal; *Mientras miren* (1992), de Ernesto Caballero; *Coches abandonados* (1992), de Javier Maqua, o incluso en *Invierno de luna alegre* (1987), de Paloma Pedrero, etc.). Esos otros son vistos, como se ha dicho, siempre con ternura, y casi siempre con simpatía. Al menos nunca falta la comprensión y, desde luego, no se recurre a la censura ni siquiera a la compasión en el tratamiento de estos personajes.

El grupo más amplio, aunque a la vez más indeterminado, de seres que significan la no integración, son los perdedores: aquellos seres que fracasan en sus empeños profesionales y vitales, aquellos que no obtienen el reconocimiento de la sociedad. En este ciclo de obras abundan los personajes poco reflexivos, que se guían por sus impulsos o por sus ilusiones -casi siempre fracasadas- y casi nunca por sus planteamientos intelectuales. Sobre estos seres vuelcan especialmente su ternura los drama-



turgos de este grupo e incluso parecen recrearse en ellos, ahora sí, con compasión y hasta con un cierto deleite.

Esos seres protagonizan casi todo el teatro de Alonso de Santos, buena parte de las piezas breves de Sanchis Sinisterra, y algunas de sus obras extensas, como *Ay, Carmela!* (1987); el teatro de Ernesto Caballero, Ignacio del Moral o Paloma Pedrero... En realidad casi todo este teatro está plagado de fracasados en los distintos ámbitos de la vida y casi todo él tiene mucho de crónica de un fracaso anunciado. Incluso los adolescentes de *Oseños* (1992) -una divertida pieza breve de Ignacio del Moral, incluida casi íntegramente en la película *Burrio*, de Fernando León, de la cual constituye el germen-, que regresan a su casa, situada en los suburbios de Madrid una noche de fin de semana, empapados de alcohol barato intuyen ya en su lenguaje, tierno y desgarrado a la vez, un futuro nada halagueño de paro, de miseria y hasta de muerte prematura. Las ilusiones se reducen a los posibles golpes de suerte de una hipotética bonoloto o al ensueño de un erotismo tan fácil y gratificante como poco probable.

Una de las piezas más significativas en este aspecto, divertida y desoladora al mismo tiempo, es *Squash* (1988), de Ernesto Caballero. Dos mujeres, una prostituta, que desea sacar a su novio del hospital penitenciario y también abandonar ella misma la calle, y una frustrada madre de familia, viuda, compiten encarnizadamente por un puesto de trabajo inexistente mientras siguen a regañadientes las instrucciones de un pintoresco jefe de personal que somete a las mujeres a toda clase de humillaciones. El espacio cerrado oculta tras un cristal a los urdidores de la cruel broma: el vigilante es a su vez un ser vigilado, conforme a esa estructura de las cajas chinas tan frecuente en Caballero, pero sobre todo presenta una sarcástica metáfora de un mundo ridículo en permanente competición feroz por lograr algo previamente abocado al fracaso. Curiosamente los tonos amables y humorísticos de estos dramaturgos no consiguen evitar la desoladora sensación de un mundo mal hecho, sin arreglo posible.

¡Ay, Carmela! de Sanchis Sinisterra, otro de los textos emblemáticos del momento, cuenta la historia de dos fracasados, Carmela y Paulino (variedades a lo fino), dos artistas ínfimos, como sugiere irónicamente su reclamo publicitario. Es tal su situación de marginalidad que pasan inadvertidamente la línea del frente durante la batalla de Belchite sin que nadie los detenga. Carentes de convicciones morales, se esfuerzan por ganar la voluntad de los jefes nacionalistas transformando ligeramente el sentido de sus modestos números hasta que un impulso tan genero-

so como poco racional lleva a Carmela a un acto de solidaridad con los vencidos -prisioneros pertenecientes a las brigadas internacionales-, acto que le costará la vida, pero que redimirá la grosera trayectoria de una labor profesional anodina y vulgar. La actitud temerosa y acomodaticia de Paulino, consolida por el contrario su vida mediocre y lo vemos en las escenas finales vestido con una camisa azul y barriendo denodadamente el espacio que las autoridades nacionalistas le han señalado, todo ello bajo la atenta vigilancia de Gustavete, el muchacho que antes ayudaba a los dos artistas. El desenlace resulta así paradójico: Carmela, quien aparentemente ha fracasado, da un sentido a su vida y a su muerte, mientras que la prudencia que le sirve a Paulino para conservar su vida lo encasilla para siempre en el más amargo de los fracasos. El desenlace no es



muy diferente del que eligen los personajes de *Bajarse al moro*. Las simpatías de los dramaturgos se inclinan siempre por los personajes que fracasan "oficialmente", pero son fieles a algo, por modesto que ese algo pueda ser. La autenticidad se vincula así a alguna forma de vida marginal, frente al conformismo de la adscripción a la vida delimitada por las convenciones.

La figura del otro aparece también en los seres pertenecientes a razas no europeas, aunque los problemas de la emigración sean menos frecuentes en el teatro español último. Los más representativos son: *Ahlán* (1996), de Jerónimo López Mozo, una aguda e incómoda reflexión sobre la emigración magrebí a España, que procura evitar tópicos y sentimentalismos, aunque no rehúye la complejidad de un problema en el que es preciso considerar facetas muy diversas, ni la violencia que genera; *La mirada del hombre oscuro* (1991), de Ignacio del Moral (pieza en la que se basó la película *Bwana*) o incluso -aunque en este texto es más interesante el plano metafórico que la referencia a la realidad reflejada- *Rey negro* (1997), del mismo autor, la curiosa historia del rey de Ruanda

que vive como mendigo en Nueva York, que relata el fracaso radical de un ser humano en el exilio y que culmina con su muerte violenta y arbitraria en el abandono de la única persona que permanecía a su lado.

Una significativa forma de ser otro en el teatro de este período es la de los franquistas que no han conseguido integrarse en la nueva sociedad democrática. Dos son los textos representativos de esta perspectiva. El primero es una pieza de humor delirante: *¿Tú estás loco, Briones?* (1978), de Fermin Cabal. El segundo es un texto incómodo y audaz, firmado por Alonso de Santos: *Trampa para pájaros* (1990).

Su protagonista es un policía, Mauro, que ha dado muerte a un detenido durante los interrogatorios. Sus compañeros tienen orden de detenerlo y él se refugia en la vieja casa paterna, presidida por el recuerdo de un militar franquista, bajo cuya autoridad todo parecía claro. Ahora Mauro no consigue entender por qué lo que siempre ha sido considerado como una práctica habitual de la policía, se ha convertido en objeto de reprobación e incluso de cárcel. Los compañeros de Mauro dejan pasar a su hermano menor, Abel -nombre de significado inequívoco- un hombre de convicciones democráticas, músico de profesión, bisexual, al que siempre despreciaron su padre y su hermano precisamente porque entendían que carecía de virilidad. Se contraponen así el pasado y el presente, la sociedad violenta y represora de la dictadura y la nueva sociedad de la democracia, tolerante y sensible.

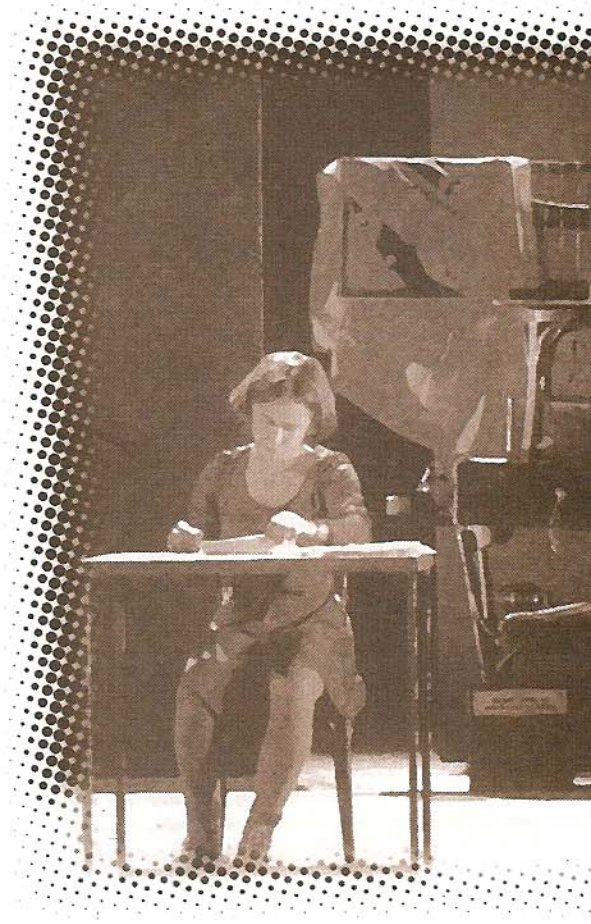
Sin embargo, se evita el maniqueísmo a que podría conducir este planteamiento y *Trampa para pájaros* es una obra compleja e incómoda que aborda, antes de que invadiera las portadas de los periódicos, la cuestión de la guerra sucia o del terrorismo de Estado. En ese mismo año había estrenado Fermin Cabal un texto de factura muy diferente, pero de intención similar: *Ello dispara* (1990).

La idea inicial de Alonso de Santos -aunque luego no se escenificó así- imaginaba a un Abel que se descomponía y se desmoronaba físicamente, desde su apariencia atildada al comienzo de la historia al sudor y al despojamiento de su ropa en las escenas últimas. Esa nueva sociedad no era capaz de solventar adecuadamente los problemas que planteaba un Mauro brutal, pero sincero, que le espeta a Abel -a la sociedad que representa- la consideración siguiente: *Hermano, para que tú puedas seguir tocando tu piano alguien tiene que hacer las tareas sucias. Cuando estés en uno de esos sitios elegantes con personas distinguidas escuchándote piensa que alguien ha tenido que retirar los cubos de la basura para que no os oliera. El mundo es un basurero. ¿Es que tú no hueles? Alguien tiene que recoger la mierda por ti, hermano. Hay miles de seres dedicados a quitarla de tu camino, pero no les gusta su trabajo. Y menos que encima les paguen una miseria por hacerlo. Por eso hace falta gente como nosotros para protegerlos. Si desapareciéramos esos que tanto despreciáis los cultos, los artistas, los seres delicados como tú, os enteraríais en qué mundo vivís de una puta vez.* (Primera parte)

Y poco más adelante concluye Mauro: *El mundo está podrido: Nadie sabe lo podrido que está mejor que un policía.* (Segunda parte)

Este singular marginado que es Mauro merece la reprobación del dramaturgo, pero también su mirada comprensiva y se produce una de las paradojas más interesantes de la literatura dramática española última, esa especie de aporía sin solución aparente que equilibra la cordura inicial del personaje de Abel y las incómodas objeciones de Mauro, a quien el dramaturgo ha cedido el uso de la palabra durante buena parte de la obra, tal vez para compensar la desproporción entre su brutal conducta y la expresión de los nobles ideales que representa la figura de su hermano Abel.

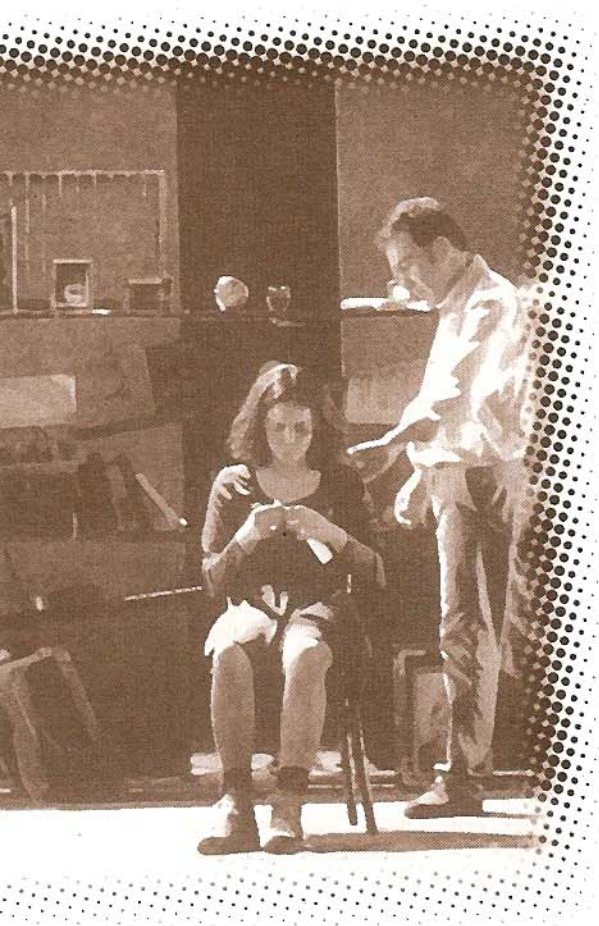
No falta en la producción de estos dramaturgos la presencia de los enfermos de sida, aunque no sean personajes frecuentes en su obra. No en-



contramos tampoco aquí actitudes moralizantes, ni compasivas respecto a ellos, pese a que no falten la solidaridad o la simpatía, impregnadas siempre por el humor e incluso por un cierto tono irónico. El protagonista de *Yo fui actor cuando Franco* (1990), un monólogo de Ignacio Amestoy, es un cómico maduro, licenciado en derecho y pintor, homosexual, a quien han diagnosticado el sida y ha decidido suicidarse después de haber despedido en el aeropuerto a su amante, que desea desarrollar en Nueva York sus posibilidades como artista plástico. La función está constituida por un largo monólogo en el que ajusta las cuentas con su pasado y con su madre, que también se suicidó y a quien le une una compleja relación de amor, y de incómoda dependencia. Sus recuerdos rehúyen siempre la tragicidad e incluso la nostalgia; prefiere el humor, aunque sea un humor no exento de amargura.

¡Qué ironía! Estoy en el último acto y siento que me faltan ensayos para llegar a los aplausos. Hubiera preferido que la sentencia hubiese caído lineal: tres meses o tres años, o seis. (...) (Se toma unas pastillas que acompaña con una copa de champán) ¡Qué gran placer! ¡Qué gran dolor! Personal e intransferible. ¿Verdad? Como nuestro papel en esta comedia. No, no le llamo tragedia, las tragedias eran más serias. ¿Una tragicomedia? Tal vez. El público dirá.

Resulta extraña la escasa presencia del paro como cuestión social preocupante en este teatro. Incluso cuando aparecen personajes en paro, su interés no radica tanto en la situación del desempleo propiamente dicha, como en la consideración de otros aspectos: la delincuencia o la drogadicción, sobre todo (*Caballito del diablo*, *Bajarse al moro*, *La estanquera de Vallecas*, *Yonquis y yanquis*, *Salvajes*, *Invierno de luna alegre*, *Retén*, *Coches abandonados*, etc.). La excepción está constituida por *Eloides* (1995), un texto duro y preciso de López Mozo, que narra el itinerario de destrucción personal de un trabajador injustamente despedido hasta la delincuencia y la cárcel, lugar en el que encuentra un refugio frente a la miseria moral del mundo



que lo rodea e incluso frente a la suya propia. Como suele suceder con las piezas de este dramaturgo, el deseo de huir de planteamientos simplificadores y la ausencia de concesiones han impedido que esta pieza haya tenido una mayor proyección.

7) El desencanto generacional

En conjunto este teatro se ha convertido sobre todo en la expresión del desencanto generacional, de su fracaso, tanto en lo que atañe al ámbito de lo público (la destrucción de las utopías, el incumplimiento de las ilusiones colectivas, el desengaño respecto a personas, instituciones y valores en que se confiaba), como en lo que respecta al terreno de lo privado (fracaso profesional, afectivo, de las relaciones de pareja, etc.). Las piezas de estos dramaturgos están llenas de parejas rotas o en crisis (*La llamada de Lauren*, de Pedrero; *Papis*, de Ignacio del Moral; *Pares y Nines*, de Alonso de Santos; *Travesía*, de Cabal; *Sol y sombra*, de Ernesto Caballero etc.); de deterioros o hundimientos personales (*Vis a vis en Hawái*, de Alonso de Santos; *Invierno de luna alegre*, de Pedrero), o colectivos (*La última escena*, de Caballero); de degradaciones morales (*Prometeo equivocado*, de Medina); etc. Los ejemplos podrían multiplicarse.

Un texto representativo de esa conciencia del fracaso de la generación en el ámbito de lo público es, por ejemplo, *La cola del difunto* (*Auto premonitorio y algo sacramental*) (1992), de Miguel Medina, una despiadada farsa que toma como punto de partida el entierro del dictador.

Un grupo de amigos, militantes izquierdistas todos ellos, que celebran ruidosamente la llegada de la libertad desde su compromiso político se convertirá en una colección patética de defecciones a la causa y a los ideales que decía defender, en nombre del cambio que han experimen-

tado los tiempos. Un proteico personaje, el dios del PC (personal computer), que se muestra bajo las apariencias de viejo falangista, de directivo de una importante entidad bancaria, de actor teatral, o, simplemente de espíritu del ordenador, oficia de maestro de ceremonias de esa paulatina y acomodaticia transformación de los elementos supuestamente progresistas de la sociedad en seres aburguesados, dispuestos a disfrutar de las condiciones que les brindan las nuevas circunstancias, aunque para justificarlo tengan que recurrir a muy dudosos criterios morales.

Travesía (1993), de Fermín Cabal, se inclina hacia el análisis de la frustración y el fracaso en el territorio de lo privado, aunque, lógicamente, no pueden separarse de manera radical ambos planos. Una pareja trata de salvar su relación y para ello emprende un singular viaje hacia África en un barco mercante, lo cual sugiere el deseo de recuperar la autenticidad perdida. Los dos proceden de posiciones de izquierda; él ha ocupado cargos importantes, pero los dos han experimentado también el desencanto que tratan de combatir con esta búsqueda de una emoción y con el deseo de empezar una nueva vida en Guinea. Pero con ellos llevan rencores, infidelidades y la sensación de haberse defraudado mutuamente y a sí mismos. En el barco se encontrarán con un personaje que representa otra opción de la tipología generacional: el antiguo hippie, convertido hoy en misionero laico que desarrolla su labor humanitaria en un país africano, es decir, una forma singular de asumir la marginación, la automarginación, de una sociedad con la que no está a gusto y de mantener un cierto compromiso con unos ideales. La tradicional historia del triángulo amoroso se desarrolla con sus ingredientes habituales, incluso con algunos rasgos propios del vodevil (la mujer llega a esconderse debajo de la cama del misionero para no ser sorprendida por su marido), pero su significado hay que remitirlo a esa búsqueda de sentido que guía a los personajes en medio de su desorientación. No faltan en la pieza las referencias a la corrupción generalizada ni al cinismo con el que se conculcan groseramente los principios que supuestamente inspiraban las conductas de sus correligionarios políticos o sus compañeros de generación.

La obra de Cabal se va inclinando paulatinamente hacia la crítica concreta de la situación política española durante el gobierno del PSOE. Resultaron muy polémicos los estrenos de textos como *Ello dispara* o, sobre todo, *Castillos en el aire* (1995), denuncia feroz de la corrupción durante la etapa socialista. Cabal ve en ella un último grado de esa decadencia colectiva, aunque se vincule fundamentalmente a su generación, la que ocupó el poder tras las elecciones del 82. Apenas hay otros autores que aborden la situación política de una manera global, aunque, como ya hemos visto, son frecuentes los textos en los que los dramaturgos se enfrentan a problemas concretos de índole política y social. En el terreno del desencanto político puede situarse *Fuera de quicio* (1987), una pieza de Alonso de Santos que fracasó en el momento de su estreno y que cuestionaba la euforia que inicialmente suscitó la democracia.

Las referencias inmediatas a la situación política internacional no están presentes en este teatro. Tal vez la única, y relativa, excepción sea *El cerco de Leningrado*, de Sanchis Sinisterra, que constituye una reflexión metafórica sobre la caída del muro de Berlín y sus consecuencias políticas.

Un caso singular y excepcional a este respecto es el teatro de Ignacio Amestoy, cuyas reflexiones políticas sobre la situación vasca, y española en general, constituyen el núcleo de su producción dramática. En otros lugares he reflexionado sobre estos aspectos.

Eduardo Pérez-Rasilla

Crítica de la sin razón impura

• RAFAEL PONCE •

Actor, director y dramaturgo del grupo Esteve y Ponce

Joder que tarde es
 Levanta ya de una vez
 No me encuentro bien
 Alegría
 Me he despertao mal
 Somos los tuberculosos
 Por qué no haces el aché?
 Un dos tres, fuera malos rollos
 La basura nos invade
 Que poca sensibilidad para afrontar el reto más antiguo del
 hombre, el de la creación
 Merche, te quiero, luego nos vemos y te meto la polla, digo,
 vamos al cine
 Nuestro hombre se estira; se quita el frío de encima haciendo
 aspavientos; se pone los pantalones de pana, el jersey de lana y se
 toma un vaso de leche colomalteada:
 Se te ve en un estado lamentable
 No tengo hambre
 Nada más levantarse uno suele tener hambre
 He tenido la suerte de nacer en un país desarrollado
 Ya he merendado
 Busca otro hombre
 No me gustan los hombres
 No he dicho hombres, he dicho hambre
 Hambre de qué?
 Por ejemplo, hambre de fama, de dinero, de sexo, de una lata de
 fabada Litoral, hambre de un mundo diferente
 No tengo hambre de nada
 Muy bien, qué quieres que te diga?
 Dime algo
 Que si no tienes hambre no comas
 qué cosas dices
 qué cosas digo?
 Simpleces, podrías decir algo interesante
 El destino, no lo dudes, se encargará de regalarte una bici sin
 ruedas
 Mejor, no voy a salir
 Tienes que salir
 Lo siento mucho, pero no voy a salir
 Joder, cómo no vas a salir?
 Ya he avisado en recepción
 No puede ser, tienes que salir



Sí puede ser
 Y yo te digo que no
 He estado en recepción y les he dicho que no me molesten en
 todo el día
 Es que no te acuerdas que tenemos una cita?
 UNA CITA?
 Sí, una mesa redonda
 Si fuera una cama redonda todavía
 En la Escuela Navarra de Teatro, el teatro y la crítica
 No tengo nada que decir
 Algo tendrás que decir
 Por qué?
 Porque te has comprometido a hablar
 No tengo nada que decir, FUMA, me he quitado del teatro
 Primero me quité del tabaco, pero no pude, así que he decidido
 quitarme del teatro, que es más fácil. A nadie le interesan mis
 estúpidas opiniones sobre las cosas, hazte a la idea de que trabajo
 en tele pizza, tengo agotados los sentidos, no salgo, me pierdo en
 el silencio. Os habéis puesto de acuerdo para tratar de hacerme la
 vida imposible? No haré nada
 Tienes que hacer algo
 Por ejemplo?
 Muérete

Ves? Eso me parece bien, y luego?
 Te vas al cielo, que hay museos y bibliotecas. Te instruyes un poco
 y luego resucitas y nos lo cuentas
 Prefiero el infierno, que hay estancos y tabernas
 No hay huevos para irse al infierno
 Que no hay huevos? Aquí están mis huesos, voy a dar con ellos en
 la tierra
 SACA UN HUESO DE MADERA Y DA CON ÉL GOLPES EN EL
 SUELO
 Hostia que bueno, tienes madera de actor. Aprovecha y monta un
 monólogo
 Esto no es una calavera, es un fémur, mi propio fémur, y lo
 necesito para salir corriendo
 Dónde irás?
 A ninguna parte
 En ninguna parte sólo existe soledad
 Te has colao bacalao, porque la soledad es amiga de los espíritus
 Yo no creo en espíritus
 Yo tampoco, pero ellos creen en mi
 ENCIENDE UNA ANTORCHA
 ESTOY MUY QUEMADO
 EN EL INFIERNO ES LO MAS LOGICO
 Me tomas el pelo?
 No me quema
 He fracasado
 El fracaso es una tragedia que luego deviene en drama y más tarde
 en comedia
 Apaga. APAGA
 Pues a mi no me hace ni puta gracia
 Me da igual
 Merezco que me corten el dedo con el que escribo
 Córtatelo, no te quedas con las ganas
 SE LO CORTA
 Me voy
 A dónde?
 A tirarlo
 No lo tires, ofréceselo a Estanislaski
 Yo pertenezco más a la parte de Meyerjold y al teatro del ingenio
 Pues a ver cómo te las ingenias para sacar adelante la conferencia
 El ingenio es poner en relación dos cosas que aparentemente no
 la tienen, en este caso teatro y crítica
 Sí la tienen
 Cuál es?
 Pues que el teatro y la crítica son dos especies en vías de extinción
 Prefiero mil veces el teatro al cine grotoski kielkoski
 En el cine se gana más
 Yo no estoy aquí para ganar pasta
 Y por qué no montas un sespir ahora que estamos en pleno
 retroceso?
 Porque yo soy un creador moderno
 Entonces monta... mientras espera a Eloisa Godot está debajo de
 un almendro



Eso qué es?
 Una obra que escribieron Bequet y Jardiel. No tienes ni puta idea
 de teatro
 No me pierdo nada, para lo que hay que ver
 Hay cosas interesantes
 Por ejemplo?
 El teatro alternativo
 Fatal
 Leo Bassi
 El terrorista oficial. Fatal
 Los nuevos dramaturgos
 Huyamos
 Los actores
 Objetos teledirigidos
 La fura
 Voy a vomitar
 Flotats
 Hundido
 El programador
 Nuevo señor feudal
 Haro Teclen
 O rey Pelé
 Lo que tú quieres es que hablemos de fútbol?
 Será más interesante
 El Atleti se ha clasificao
 Si es que se mataron en el campo
 No te jode
 Y el árbitro expulsó a dos italianos
 Eso fue al final
 Pues anda que el Madrid
 Ala vete salmonete
 El que se tiene que ir eres tú, mira que hora es
 Hostias, si es verdad. Buenas tardes, quédese con el cambio

Rafael Ponca

Sobre los textos dramáticos contemporáneos

• MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ •

Profesor de la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela



entro del contexto europeo, el siguiente artículo versará principalmente sobre el teatro francés actual. Es frecuente entre los estudiosos del teatro francés actual la errónea afirmación de que no hay autores. Esta afirmación se debe sin duda a la continua comparación con épocas anteriores en que proliferaron los grandes autores¹.

La variedad de formas y de temas es sin duda la característica más importante del teatro europeo actual. Abordar la especificidad del texto dramático contemporáneo es una tarea casi imposible debido a la multiplicidad de formas. La variedad impide toda clasificación que tenga visos de adecuarse a la realidad de la producción literaria. A pesar de la dificultad de encontrar denominadores comunes en el teatro actual, cabe destacar que existen ciertos temas que son más frecuentemente tratados que en otras épocas, así como ciertas formas, ciertos recursos literarios cada vez más frecuentes. En las páginas siguientes trataremos de mencionar algunas de las tendencias de los últimos veinte años. El conocimiento de estas tendencias permite valorar más adecuadamente la novedad de una obra reciente.

En el presente artículo, he tratado de encontrar los puntos comunes de varios autores, pese a la diversidad y variedad de sus obras.

Abandono de la problemática política e ideológica

El teatro francés ha cambiado el enfoque de los problemas ideológicos y políticos de los años 1960 y 1970. De una manera global se puede afirmar que se ha abandonado el punto de vista épico heredado de B. Brecht. El teatro tal como lo planteaban J. P. Sartre -mezclando la meditación filosófica y los problemas políticos²-, G. Cousin, y A. Gatti, no tiene seguidores. A. Gatti, modelo en los años 70, ha seguido escribiendo³, al mismo tiempo que continúa sus puestas en escena con personas socialmente marginadas; la admiración que hoy en día suscita se debe sobre todo a su fidelidad a unos ideales y una forma -el teatro comprometido-, hoy escasamente seguido. Otro ejemplo de teatro político es H. Cixous, cuyos textos abordan problemas contemporáneos llevados a la escena por A. Mnouchkine y el Théâtre du Soleil.

Sin embargo, los problemas políticos e ideológicos no han desaparecido del teatro. Ha cambiado la manera de enfocarlos: ya no se mencionan explícitamente, desde el principio, sino que la posición política debe interpretarse a partir de las historias presentadas. Paralelamente ha disminuido el didacticismo en el teatro, que cada día es menos aceptado. El teatro actual, como señala J. P. Ryngaert, pide cada vez menos adhesión a una postura⁴. Del mismo modo disminuye, en la literatura dramática francesa, la visión crítica de la historia tal como la enfocan las obras de B. Brecht, o de A. Gatti. Las obras que se inspiran en un hecho histórico -como son de *Villa Luco* de J.M. Besset⁵, *Violences à Vichy* de Bernard Chartreux⁶, *BMC* de Eugène Durif⁷, sobre la guerra de Argelia-, son proporcionalmente menos numerosas que antes. Roberto Zucco⁸ de

B.M. Koltès, texto para el que el autor se inspiró en un suceso, -un hijo que mata a parte de su familia para luego suicidarse- presenta connotaciones de mito que lo despojan de cualquier reivindicación de orden político⁹.

La obra de Michel Deutsch, que trata de reflejar los problemas de la actualidad, es una excepción. Tras unas primeras muestras del "teatro de lo cotidiano" (como *Dimanche* -1974-¹⁰), Michel Deutsch trata de dar una dimensión política a su teatro¹¹. En *Thermidor*, por ejemplo, explora la retórica de revolucionarios de 1789 como Robespierre, intentando mostrar los orígenes del discurso político actual en un discurso radical sobre la emancipación. No existe una línea única en su teatro. Su obra siguiente, *El SiSiSi*, sitúa los personajes en un bar en el que los diálogos son confesiones de tipo personal. *Empire* pone en escena dos personajes que se enriquecieron en las colonias y que se encuentran años después en Francia, donde uno de ellos posee un antiguo cine, el "Empire". El otro, convertido en mago profesional, trata de venderle un número de su espectáculo. Esta trama se complica con una intriga de novela policiaca; se trata un pretexto para hablar del final de las colonias francesas. Con *Ion*, Michel Deutsch pone en escena la figura de Sócrates. En *Imprécation dans l'abattoir / Coups de loudre*, presentado al público durante la Guerra del Golfo, en 1991, Michel Deutsch ofrece una vez más un teatro político, tratando de hacer un largo poema sobre el estado actual del mundo. Se trata, según el autor, de un "Lehrstück" tal como lo entendía B. Brecht, pero sin lección ni moraleja. En 1993, presenta *Imprécation II (le Souffleur d'Hamlet)*; en 1996 *Imprécation IV*, contemporánea de una serie de atentados llevados a cabo en Francia por integristas islámicos, y de la muerte de Khaled Khalkal, acusado de terrorismo, en un enfrentamiento con la policía. En 1999, publica *Imprécation 36*¹². Con una mirada escéptica y desencantada, Michel Deutsch aborda las ideas de la liberación del individuo y del progreso, así como de las deficiencias de la democracia. Formalmente, mezcla diferentes géneros: la canción, el monólogo, fragmentos musicales y diálogos, con el deseo de abrir el texto a la heterogeneidad y a la discontinuidad.

En el teatro europeo actual, el inglés ocupa, desde este punto de vista, un lugar específico. En su literatura dramática ha perdurado una reivindicación política y social, en gran parte como reacción a los gobiernos conservadores de Thatcher y Mayor. Jóvenes escritores como G. Motton o escritores de más edad como B. Friel o T. Murphy¹³ han seguido escribiendo obras con un cariz político. Sin embargo, hay que señalar que este teatro se diferencia claramente del teatro político de Sean O'Casey que, en los años 30, apelaba explícitamente a la rebelión y a la lucha por la independencia de Irlanda, y donde se expresaban claramente sus convicciones comunistas¹⁴ y que presentaba una clase obrera protagonista.

El teatro intimista, el "teatro de lo cotidiano"

Como una reacción contraria al teatro político y a Brecht, surge en Francia en los años 60, pero con mayor influencia a partir de los 70, una corriente

de teatro intimista, basado en los acontecimientos cotidianos. Esta corriente estaba influida por figuras del teatro alemán como F. X. Kroetz y R. Fassbinder.

Se trataba de presentar pequeños conflictos, sin la pretensión de que fuesen ejemplos de comportamiento. La vida cotidiana, banal y repetitiva, tratada con un cierto minimalismo se presentaba sobre el escenario. Este teatro partía de unas premisas políticas: el dar la palabra a las clases desfavorecidas y exhibir las relaciones entre el individuo y la sociedad. Intentaba mostrar lo siguiente:

“ [Le] Rapport dialectique entre la vie de travail et la vie domestique (...) comment la vie de travail (rapport d’oppression et de lutte) est incrustée dans la vie domestique. Comment les commandements bourgeois sont intériorisés par la classe ouvrière (...) Comment l’idéologie dominante traverse le langage et les comportements.”¹⁵

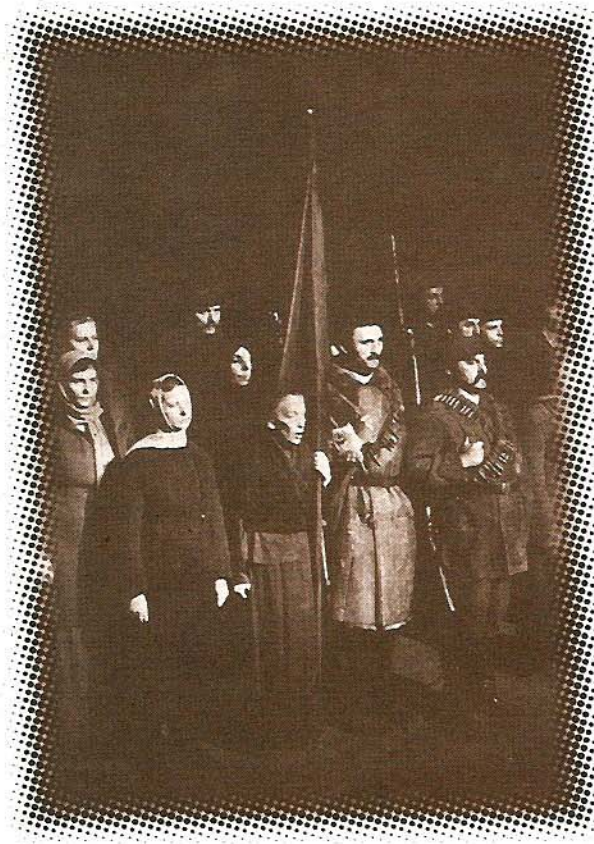
Una de las obras más significativas de este período es *Loin d’Hagondange* de Jean-Paul Wenzel, en la que dos obreros jubilados, encerrados en su casa, en el campo, repasan las preocupaciones de cuando trabajaban en la industria siderúrgica en Hagondange.

Una de las figuras fundamentales de esta corriente es Michel Vinaver. Desde sus primeras obras *Les coréens* (1956) y *Les Huissiers* (1958)¹⁶ hasta sus últimas: *L’Emission de télévision* (1990), *Le dernier sursaut* (1990), *King* (1998)¹⁷, Michel Vinaver ha ejercido una influencia fundamental sobre el teatro francés; a ello contribuyó igualmente su enseñanza en las universidades de París 3 y de París 8 durante los años 80 y principio de los 90. Michel Vinaver ha teorizado sobre su actividad de escritor¹⁸. Su deseo de mostrar lo cotidiano se materializa en su interés por los hechos banales, que no están clasificados y entre los que no existe jerarquía. Esta reacción contra el teatro de B. Brecht parte sin embargo de un deseo político: el de presentar la subversión de lo no formado frente a las ideologías perfectamente constituidas:

“Le théâtre ancré dans le quotidien, c’est avant tout une capacité de trouver le plus extrême intérêt à ce qui est le moins intéressant, de porter le quelconque, le tout-venant, au sommet de ce qui importe. N’est-elle pas quelque part de ce côté-là, avec des contours à peine encore dessinés, la forme de subversion adaptée aux formes d’oppression d’aujourd’hui.”¹⁹

Esto supone por parte de su autor un rechazo de toda teoría, de todo discurso general sobre el mundo o la escritura, de todo “pensamiento unificante.”²⁰ Busca en sus obras un inicio abrupto, que no indique cuál va a ser el desarrollo de la obra, pero que, al mismo tiempo, suprima el interés por la intriga. El placer del lector y del espectador debe ser suscitado por el choque entre las réplicas, no por la indeterminación del final de la historia. La palabra debe ser acción, y debe mantenerse en los aspectos contingentes, fortuitos de la vida. El lector o espectador no debe saber más que el personaje; el texto nunca valora ni juzga a los personajes.

Los diálogos se inspiran en la vida diaria y deben parecer espontáneos, no habiendo sido objeto de una previa selección. Las réplicas contienen numerosas elipsis e interrupciones: el fin buscado es la presencia de un gran número de rupturas. De este modo, las réplicas parecen fuera de contexto. El sentido de la obra aparece en los intervalos, en las rupturas del lenguaje co-



tidiano. La finalidad es mostrar el carácter tópico de las expresiones empleadas. La acumulación de discursos debe dar lugar a una polifonía que deje abierta la posibilidad a interpretaciones múltiples. En efecto sus diálogos poseen una densidad poética y una gran riqueza de connotaciones.

La ausencia de signos de puntuación aumenta la libertad del espectador que debe interpretar las rupturas y, en muchos casos, su sentido paródico.

“Que sont ces accidents ? Les trous, les pannes dans le dialogue, les courts-circuits, les surgissements incongrus de rythmes et de rimes, les autres de niveaux de signification d’une réplique à l’autre, les dérapages et les syncopes pour aller d’une situation à l’autre, les catastrophes à peine perceptibles dans les relations entre les personnages, les enchaînements manqués, les tamponnements des phrases qui ratent leur rencontre.”²¹

Dentro de esta corriente hay que situar igualmente la obra de J.P.Sarrazac²².

Este tipo de teatro sitúa con frecuencia su acción en acontecimientos históricos, como por ejemplo los textos de Daniel Besnehard²³. La obra de Jean-Claude

Grumberg mezcla un interés por los problemas de la vida cotidiana con la cuestión judía en sus tres obras más importantes. *Dreyfus*, escrita en 1974, muestra un grupo de actores judíos de teatro yiddish que ensayan una obra sobre la figura de Dreyfus en Polonia de los años treinta antes del holocausto. *L’Atelier* muestra los supervivientes de ese grupo transformados en franceses y viviendo en la postguerra en Francia, en un ambiente de reconciliación aparente. Es de esta trilogía dedicada a la cuestión judía, el texto con mayor contenido autobiográfico. En *Zone libre* escrita en 1989, J. C. Grumberg presenta una etapa cronológicamente intermedia a las dos obras anteriores: durante la segunda guerra mundial, unos judíos -Simon y su familia- que viven en Francia, huyen de las persecuciones que tienen lugar en París y llegan a la denominada zona libre (zona gobernada por el régimen de Vichy), donde se tienen que esconder de las autoridades racistas. Maury, un campesino francés, les ayuda a sobrevivir escondiéndolos. Los acontecimientos históricos son mostrados a través de las vivencias cotidianas de esta familia, en la que se plantea la problemática de la identidad judía frente al antisemitismo²⁴.

La mayor parte de este teatro está marcado por la importancia dada a lo cotidiano: las escenas de familia o de pareja, el tema de la comida, el paso inexorable del tiempo sin que nada excepcional acontezca, el murmullo silencioso de las horas de asueto, las preocupaciones a partir de detalles, de pequeñas frustraciones, las amistades sin nada fuera de lo ordinario, las relaciones intrascendentes, el futuro indefinido en donde nada va a cambiar, el transcurso inexorable del tiempo.

Esto es visible en la importancia dramática conferida a los hechos cotidianos sin trascendencia, como por ejemplo las obras de Madelaine Laik²⁵, Denise Bonal²⁶, o Eugène Durif²⁷.

Al lado de autores cuyo mayor número de obras pertenecen al “teatro de lo cotidiano”, otros, como por ejemplo M.Deutsch, se han alejado de este tipo de teatro integrando un mayor número de reflexiones filosóficas en sus obras (cf. supra).

Hacia un teatro poético

Una importante corriente de la escritura dramática de estos últimos años puede ser caracterizada como "teatro poético". Esta tendencia, partiendo de los principios del de lo cotidiano tiende a presentar los acontecimientos bajo una forma poética, alejada del realismo. Este movimiento se ve recogido en editoriales como "Les solitaires intempestifs". Una de las figuras más conocidas de esta corriente fue probablemente Jean-Luc Lagarce³⁸ cuya obra más célebre, *J'étais dans ma maison et j'attendais la pluie*, es un ejemplo de esta tendencia. La acción se sitúa en una casa en que una familia compuesta por cinco mujeres, la abuela (o la hermana de la madre, simplemente denominada "la mayor de todas"), la madre, y las tres hijas comentan el regreso del hermano pequeño que se había marchado tiempo atrás después de haber sido echado por el padre, ahora desaparecido. En el diálogo, mientras esperan que se despierte, estas mujeres hablan de sus sueños sobre la vuelta del hijo o del hermano, sobre cómo habían imaginado su regreso, de sus vidas durante la larga espera. Unas enlazan las frases de las otras. La extrañeza de tan repentina e inesperada llegada da paso a la idea de que el hermano ha venido a morir a casa, y se está muriendo en el momento en el que están hablando. Imaginan entonces lo que será la vida cuando él ya no esté, cuando haya desaparecido definitivamente. Este tema es próximo al teatro de M. Maeterlick y A. Tchekov, sin embargo, Jean-Luc Lagarce da un tratamiento poético y moderno a ciertas reiteraciones que se asemejan a un desarrollo de música serial, dando lentamente paso al dolor latente.

Sin poder ser incluido en ninguna de estas tres corrientes, conviene señalar la figura de Bernard-Marie Koltès cuya obra domina el panorama de la literatura dramática francesa. Muerto en 1989, a la edad de 41 años deja tras de sí una obra fundamental en el teatro contemporáneo³⁹.

Ciertos cambios en la composición de los textos dramáticos también permiten caracterizar el teatro actual. Mencionaré únicamente tres cambios de distinta índole, ya asumidos por la crítica: La disolución del personaje, la discontinuidad y fragmentación que queda plasmada en el abandono de las grandes divisiones del pasado, el uso de unos diálogos donde la palabra abandona la clásica economía característica del teatro. Hay igualmente ciertos temas como la imposibilidad de comunicación y el nuevo uso de la violencia, principalmente en el teatro alemán y en el teatro inglés, que constituyen algunos rasgos característicos del teatro actual.

La disolución del personaje

El personaje deja de ser una entidad nítidamente definida desde un punto de vista psicológico. Este antiguo aspecto -tal como lo estudia R. Abirached⁴⁰- se acentúa. A partir del teatro del absurdo, en un gran número de obras, el personaje fue perdiendo consistencia progresivamente. En algunos textos, por ejemplo de D. Lemahieu, los personajes aparecen indicados por simples iniciales⁴¹. En el teatro tan singular de Nathalie Sarraute -*Le silence* (1964), *Le mensonge* (1966), *Isma* (1970), *C'est beau* (1975) *Elle est là* (1978), *Pour un oui ou pour un non* (1982)⁴²-, los personajes son sustituidos por voces, que reflejan mediante tópicos los estados de ánimo -impresiones e intuiciones- antes de la formación del lenguaje. Trata el autor de reflejar lo que subyace bajo las palabras corrientes, a un nivel preconscious. Nathalie Sarraute prosigue de este modo, con la escritura dramática, lo que constituyó el eje central de la mayor parte de sus obras en prosa.

En su última obra, *King*⁴³, Michel Vinaver presenta un mismo personaje en tres épocas de su vida, retomando un procedimiento utilizado por A. Gatti en *La vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.*⁴⁴, presentando los tres puntos de vista correspondientes a cada momento de su vida, y la unidad de sus sueños a lo largo de toda ella. Daniel Lemahieu en *Viols*⁴⁵ sustituye a los personajes por voces a las que el actor -y el lector- deben identificar. Los personajes casi no poseen una identidad coherente en la obra de un dramaturgo como Valère Novarina.

Es importante señalar que si este fenómeno me parece un rasgo del teatro actual no afecta más que a un número de obras muy reducido.

La discontinuidad y la fragmentación

La discontinuidad temporal es un recurso utilizado en el teatro francés actual⁴⁶. Esta tendencia presente en el resto de la literatura desde principios de siglo se manifiesta cada vez más en los textos dramáticos. El desarrollo temporal de la acción es impreciso y no corresponde, en muchos casos, a una acción continuada. Este fenómeno se manifiesta en el estilo, especialmente en la utilización de frases breves con una información fragmentaria e implícita, donde las elipsis y los silencios desempeñan un papel fundamental.

El silencio que expresaba la falta de adecuación del lenguaje a la realidad, la dificultad de expresión que M. Maeterlinck reflejaba a principios de siglo mediante frecuentes puntos suspensivos, es actualmente plasmada de diversas formas, mediante una gran variedad de rupturas en las relaciones interlocutivas.

Hay igualmente otro tipo de rupturas que son importantes en los textos dramáticos actuales. La confrontación de diferentes géneros en una obra, como es frecuente en los textos de Michel Deutsch por ejemplo; la utilización en un mismo texto de lenguas extranjeras (como por ejemplo en *Le retour au désert*⁴⁷ de B.M. Koltès donde varios personajes hablan árabe) o de lenguajes populares -es decir la confrontación de diferentes registros lingüísticos- por ejemplo en varias obras de Serge Valletti⁴⁸ o de Philippe Minyana, son cada vez más frecuentes. El teatro refleja en estos casos un enfrentamiento de lenguas⁴⁹.

Formalmente, los textos contemporáneos abandonan las grandes divisiones del pasado (en actos y en escenas). Usan con mayor frecuencia secuencias indefinidas o simplemente numeradas. Al mismo tiempo, en parte probablemente por razones de coste de producción, se emplean con mayor asiduidad las formas breves.

También en los últimos años abundan los monólogos (como por ejemplo en la obra de Eugène Durif *Le petit bois* (1991) o *Comme un qui parle tout seul*)⁴⁰.

La figura de Enzo Cormann⁴¹ (seudónimo de Bernard Bergnes) utiliza todas las innovaciones antes mencionadas, si bien no debe ser incluido en ningún grupo de los antes citados. Su obra parte a veces de mitos, como por ejemplo en el *Roman de Prométhée* (1985), figura que transforma para darle una versión contemporánea; otras veces, parte de autores literarios que transforma en personajes como en *Sale Concert d'enfers*. Utiliza diferentes formas y estilos que sorprenden y que tratan de mostrar el aspecto inconsciente y recóndito del personaje.

Una palabra pletórica

Ciertos autores usan unos diálogos abundantes, que parecen evitar el silencio, como por ejemplo Valère Novarina⁴². Su ya amplia obra no tiene ningún equivalente dentro del mundo literario francés. Sus obras se basan en la bús-



queda de un lenguaje nuevo. Las frases son sistemáticamente alteradas mediante repeticiones que asocian palabras y fragmentos de frases incorrectas. Estas rupturas están acompañadas por un gran número de neologismos, de palabras compuestas, que el autor inventa. Mediante estos juegos verbales, el discurso abandona inmediatamente la lógica habitual de sucesión de frases, así como el sentido común. Este heredero de las innovaciones surrealistas, se adentra en un terreno desconocido creando un mundo imaginario; el personaje desaparece en muchos casos, para transformarse en el simple portavoz de repeticiones sorprendentes o de frases sin aparente relación con las anteriores. Su escritura se basa en el ritmo, negando la unidad temporal de las obras dramáticas así como toda unidad espacial. Un lenguaje único en la literatura francesa es el nexo que constituye la unidad en el conjunto de cada obra dramática. Enzo COREMAN, en uno de sus últimos textos, *L'adieu au siècle. Je m'appelle*⁴³ adopta un procedimiento similar.

Dentro de este grupo, podemos situar gran parte de la obra de Philippe Minyana⁴⁴. Autor cómico en muchos de sus textos (como por ejemplo en

Inventaires (1987)), sus obras parten con frecuencia de datos concretos, de hechos reales o de acontecimientos históricos como por ejemplo su obra *Les Guerriers* (1991) que pone en escena dos personajes tras una guerra que no pueden olvidar; para su composición utilizó las memorias de su abuelo que participó en la primera guerra mundial. En esta obra los personajes son emblemas de la guerra en que participaron. Su teatro está constituido por un lenguaje cotidiano transpuesto a la obra literaria ("cette transposition (...) de ce chaos de la parole ordinaire"⁴⁵).

Yasmina Reza es una actriz que dirige y escribe. Sus tres obras *Conversations après un enterrement*, *La traversée de l'hiver*, y sobre todo *Art*⁴⁶ han tenido un gran éxito.

Esta última narra la reunión de unos amigos alrededor de un cuadro contemporáneo que es un lienzo en blanco. Se trata de una escritura muy ligera, con diálogos ágiles, próxima al teatro de "Boulevard", que posee un gran sentido del humor.

La imposibilidad de comunicación

La dificultad de comunicación verbal es un tema que se encuentra en la mayor parte del teatro actual. A partir de 1953, en *Esperando a Godot*, la influencia de S.Beckett es considerable. El lenguaje ya no expresa la identidad del personaje. Esta preocupación está presente en todo el teatro francés actual, en la importancia conferida a la palabra y al silencio; se inscribe en la tradición del teatro simbolista, continuada por los autores del "nouveau roman" que escribieron teatro⁴⁷, y por el "teatro de lo cotidiano"⁴⁸.

El teatro actual utiliza con frecuencia tópicos del lenguaje cotidiano como una forma de expresar esta dificultad. La *cantatrice chauve* de E. Ionesco utilizó frases de un método de aprender el francés, el *Asimil*, como un inventario de frases hechas, para demostrar la alienación de los personajes⁴⁹; el teatro de lo cotidiano y el teatro basado en la técnica del reportaje, frecuente durante los años 70, usaron igualmente estos tópicos con la misma finalidad: demostrar la forma de hablar de las capas sociales más desfavorecidas, o la

incapacidad de expresar la realidad de un modo personal. El teatro de Michel Vinaver emplea abundantes tópicos en su obra, algunas veces con fines paródicos; en el teatro de Nathalie Sarraute los tópicos son la forma de mostrar el movimiento que subyace bajo las palabras. Valère Novarina utiliza igualmente un gran número de tópicos verbales para destruirlos mediante repeticiones, inversiones del orden habitual de la oración o neologismos.

Hacia un teatro violento

Los últimos años, en los teatros alemán e inglés, ha surgido una nueva forma de realismo que se caracteriza por su crudeza. Los autores ingleses más relevantes de esta tendencia son Howard Barker y Sara Kane. Su teatro, además de calidad dramática indiscutible, presenta el interesante problema de los límites del teatro.

La figura más importante de esta corriente es sin duda Howard Barker (nacido en 1946), cuya obra comprende unos cuarenta textos dramáticos⁵⁰. Howard Barker pretende crear un "Teatro de la catástrofe" que obligue al público a mirar de frente la soledad y el dolor. En una entrevista, Howard Barker afirma:

"La catástrofe en el teatro niega la moralidad como un dato. Insiste para que el público cree su propia moralidad a partir de lo que ve sobre un escenario. Es difícil para él. Al público le gusta ser alimentado, recibir regalos, que le produzcan placer, que se le cuente lo que considera como correcto y de moda. Somos todos "snobs". Nos gusta que nos cuente mensajes. Pero el teatro de la Catástrofe no da masajes a nadie. (...)"⁵¹

En rebelión contra la institución teatral de su país, ha creado una compañía con la finalidad de representar únicamente sus propias obras. La "Wrestling School", la escuela de lucha. Rechaza lo que el considera como teatro muerto, el teatro político o el teatro que pretende educar o explicar, dilucidar problemáticas. Proclama el deseo de hacer un teatro de la ambigüedad, con textos difíciles, con un gran número de elipsis, en el que el público se sienta inteligente y tenga que decidir entre varios sentidos. En sus obras, de una violencia inusitada, pretende volver al caos original, al fundamento de la tragedia. Sus textos son siempre provocadores, aumentando las zonas de riesgo, para liberar al público del miedo a lo oscuro, a los momentos en los que se siente en peligro. Para ello, emplea una multiplicidad de formas, como la epopeya, traducciones, libretos de ópera, obras para la televisión, teatro para marionetas, etc.

Sara Kane ha escrito únicamente cuatro obras⁵². Su muerte prematura (se suicidó a los 28 años), tras haber conocido la celebridad a los 24 con la representación de su primera obra en el teatro Royal Court de Londres, ha añadido a su figura un halo de misterio innecesario debido a la calidad de sus obras. El primer aspecto más sorprendente y chocante son los actos obscenos que realizan los personajes sobre el escenario. En *Blasted*, el público debe ver personajes que orinan, que se masturban, que hacen el amor, que se arrancan los ojos; en *Amor de Pedra*, siguiendo con su estética rock y punk, el público debe asistir a diversos actos eróticos. En *Purificados*, hay escenas de torturas, de desnudos, de asesinatos, de drogadicción, etc. En la tradición del teatro isabelino, el teatro de Sara Kane multiplica las escenas de crueldad y de horror, mezcladas con escenas de conversaciones banales, provocando un efecto sorprendente. Esta crueldad de marioneta tiene como finalidad el mostrar el horror y el dolor que subyace bajo la tenue apariencia de la vida cotidiana, el impulso auténtico que surge cuando se enfrentan niveles contradictorios o aparentemente incoherentes. No se preocupó si iba a gustar o no, tal como demostró en las entrevistas que concedió. Trató de escribir lo que le parecía exacto y auténtico en un mundo destruido y dominado por la violencia. Con una furia juvenil, Sara Kane destruye todo lo que parece convencional, todo lo que el público puede esperar.

Sin embargo, hay que diferenciar las tres primeras obras de la última, *Falta*, donde cuatro personajes hablan de amor, de sus vidas, de sus pensamien-



tos, de sus egos, en un tono confidencial. El humor y el tono con frecuencia burlón es el único rasgo que acerca esta obra a las anteriores.

El autor alemán más representativo de este movimiento es Werner Schwab que nació en 1958 y murió al final del año 1993. Empezó su obra literaria sólo tres años antes de su muerte dejando, no obstante, una obra amplia⁵³. El texto *Übergewicht, unwichtig: unform. Ein europäisches Abendmahl* (1991) (Excedente de peso, insignificante: amorfo- Una cena europea) puede ser tomado como ejemplo del conjunto de su obra. En esta obra, la acción se sitúa en un bar. Los personajes, un estudiante (figura del intelectual), el burgués altruista (defensor de ciertos valores sociales pero perverso), el chulo brutal (símbolo de la fuerza animal, del sexo), la antigua belleza sometida (imagen de la degradación femenina), la patrona del bar (que representa el poder administrativo, pero que se somete a la violencia del sexo), la vieja prostituta (la mujer reducida al estado de total aceptación casi vegetal, en el último nivel de degradación), simbolizan imágenes de actitudes sociales. Los personajes se enfrentan, con una violencia inusitada. Los diálogos traducen unas relaciones de poder y de humillación que se ejercen del modo más crudo. Los personajes se degradan unos a otros mediante insultos, negando todos los valores sociales. Las relaciones son únicamente relaciones de violencia. Los enfrentamientos subyacentes son expuestos abiertamente; todos los personajes rechazan de diferentes modos la degradación de la que finalmente forman parte. Al final del primer acto, se acercan a una joven pareja, ajena a su mundo, la violan, la matan. Al principio del segundo acto, se ve que los personajes han devorado a la pareja.

Werner Schwab trata el tema escatológico que constituye aún en buena medida un tabú, un terreno implícitamente prohibido en el teatro actual. El lenguaje del teatro de W. Schwab contiene frecuentes metáforas que se refieren al cuerpo, a los excrementos, a las diversas funciones físicas, con una reincidencia en el tema de la putrefacción, de la corrupción. Quiere mostrar el horror que disimulan las palabras cotidianas, la vida cotidiana concebida como una cloaca que se desborda. Con grandilocuencia los personajes expresan sus deseos, como si ellos mismos fueran objetos, simples cuerpos, en un intercambio deshumanizado: los personajes parecen más los portavoces de discursos diferentes –pero coincidentes en la denuncia de la falsedad de las apariencias sociales y de los conceptos habituales– más que verdaderos personajes coherentes. La búsqueda de un lenguaje nuevo era para W. Schwab la forma de escapar a la vida diaria y a su pintura. En una mezcla de lenguaje infantil, de lenguaje oficial, de una multiplicidad de niveles, que produce con frecuencia una impresión de torpeza y de dificultad; lleva a cabo un cambio sistemático de prefijos, de expresiones contradictorias, de repeticiones y de redundancias, de palabras fuera de su sentido habitual⁵⁴. Esta violencia recuerda las películas y la estética “gore”, así como una estética rock que el autor pretendía seguir. Estas obras contienen un mal gusto característico de la subversión de la cultura inglesa y alemana.

No se puede negar que allá donde son llevadas al escenario las obras de estos autores, cada vez más representadas, plantean polémicas y provocan reacciones de rechazo violentas: el público nunca permanece indiferente. Pese a que las cintas cinematográficas presentan una violencia muy superior, las respuestas son siempre virulentas al tratarse de escenarios de teatro. El público que asiste a ellas nunca es indiferente: rechaza o se entusiasma. Existe un público para estas obras. Desde el punto de vista teórico –y también práctico–



plantean el límite de lo representable. ¿En qué medida se puede representar lo que plantean estos autores, y cuál es su utilidad? ¿Qué grado de violencia se puede representar? H. Barker y S. Kane han declarado repetidas veces su deseo de mostrar la violencia por fidelidad a la realidad donde ésta es –según estos autores– mucho mayor, aún cuando esté velada. Pero el problema de su representación, del efecto provocado sobre el público, de catarsis o por lo contrario de la imitación que puede suscitar, permanece inalterado. Los autores griegos presentaban a los ojos del público los cadáveres pero nunca los asesinatos. ¿Por otra parte, plantea la extrema violencia de este teatro unos nuevos límites a la noción de

tragedia? ¿No se presenta la violencia como normal, haciendo retroceder el límite de lo admisible? El horror parece necesitar un grado de ironía y de burla para ser admitido hoy en día. ¿Pero presentándolo como algo corriente no se disuelve la noción de tragedia colectiva? Por reiterativos que sean los intentos de hacer retroceder los límites de lo admisible, por periódicos que sean en la historia de la representación la introducción de elementos escandalosos, las fronteras nunca vuelven a ser las mismas en la historia del teatro reciente. Estamos pues quizás ante un síntoma de evolución de las formas de representación colectiva en las sociedades contemporáneas europeas que no están en guerra.

Notas:

¹ Esta exigencia la resume Enzo Cormann: “L’imaginaire n’est pas en panne, mais mis en demeure. En demeure d’être, mais aussi de convaincre; d’innover, mais aussi d’assurer, comme on a pris coutume de dire (tant il est vrai qu’en matière de théâtre chacun demande à tous de l’assurer contre le désastre); de transcender mais de séduire; de penser, mais d’amuser; de se taire fort et de le faire savoir doucement.” *Théâtre en Europe*, n°18, septembre 1988, p.14.

² CORVIN Michel *Le théâtre Nouveau en France*, Paris, P.U.F., 3ed. 1969.

³ *Les analogues du réel*, Toulouse, l’Ether vague, 1988; *Les 7 possibilités du train 713 en partance pour Auschwitz*, Seyssel, Ed. Comp’Act, 1989; *Le chant d’amour des Alphabets d’Auschwitz*, Lagrasse-Verdier, 1992; *Docks: comment Sauveur Lusona, mon grand-père a fait des docks du port de Marseille un jardin japonais: entretiens avec le soleil sur le jour de sa mort*, Marseille, association libraire de Marseille, 1992; *Le métro Robespierre répète la Révolution française*, Montreuil, Musée de l’histoire vivante, 1992; *La journée d’une infirmière ou Pourquoi les animaux domestiques?*, Lagrasse, Verdier, 1993; *La part en trop*, Lagrasse, Verdier, 1997; *La poésie de l’étoile: paroles et parours*, Paris, Descartes & Cie, 1998.

⁴ RYNGAERT J.P., *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p.66.

⁵ Arles, Actes Sud, Paris, Papiers, 1989. Este texto presenta las figuras del general De Gaulle enfrentándose al mariscal Petain cuando éste estaba en la cárcel, después de la segunda guerra mundial. Entre otras obras de este joven actor de producción desigual, se puede mencionar: *Grande école*, Arles, Actes Sud, 1995; *Fête Foréigh*, Arles, Actes Sud, Paris, Papiers, 1991; *Un cœur français*, Arles, Actes Sud, 1996.

⁶ Paris, Stock, 1980, *Violences à Vichy II*, Paris, Éd. Théâtrales; Nanterre, Nanterre-Amandiers, 1995.

⁷ Seyssel-sur Rhône, Éditions Comp’Act, 1991; o, Tonkin-Alger, donde los personajes hablan de la guerra de Argelia que viven a través de los medios de comunicación y de las repercusiones que tienen en las ciudades francesas. El debate se amplía cuando ciertos personajes evocan su experiencia durante la denominada guerra de Indochina (Arles, Actes Sud., 1995).

⁸ Paris, Éditions de Minuit, 1990.

⁹ El propio B.M.Koltès se expresó claramente sobre este tema en diversas entrevistas Ver: *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999.

¹⁰ Paris, Stock, T.O., 1974.

¹¹ Michel Deutsch explica la dimensión política de su obra en la numerosas entrevistas. Ver por ejemplo “El SISIS Entretien avec Michel Deutsch par Philippe Macasdar.” *Théâtre / Public*, n°69, mai-juin 1986. Se pueden citar entre otras obras: *Dimanche, La bonne vie, L’entraînement du champion avant la course*, Paris, Stock, T.O., 1975; *fièvres de la poésie*, Paris, Christian Bourgeois, 1979; *Misère de la littérature*, Paris, Christian Bourgeois, 1979; *Le chanteur; L’amour du théâtre*, Paris, Christian Bourgeois, 1979; *Indes Paris*, Seghers, 1980; *Comoi*, Paris, Stock, 1980; *Etudes de ciel avec turbulence...*, Paris, Christian Bourgeois, 1981; *Tel un enfant à l’écart, partage*; MGC 148, Paris, Christian Bourgeois, 1982; *Winterreise*, Copal-Bordans, 1984; *Thermidor*, Paris, Christian Bourgeois, 1986; *El SISIS*, Paris, Christian Bourgeois, 1986; *Sit venia verbo* (1988). *Empire* (1991) y *Jon* (1991).

¹² Paris, l’Arche.

- ¹³ Por ejemplo *Conversations on a homecoming* (1985) (conversaciones de vuelta a casa).
- ¹⁴ Como por ejemplo *Red Roses for me* (1942-1943) (Rosas rojas para mí) *The Plough and the stars* (1926) (El arado y las estrellas) *The shadow of the Gunman* (19239) —(la sombra del francotirador). *Complete Plays by Sean O'Casey*, 5 vol., Londres, Macmillan, 1984.
- ¹⁵ SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtre du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995, p.190.
- ¹⁶ Publicadas respectivamente en París: Gallimard, y en "Théâtre Populaire" n°39 (retomada en Arles: Babel-Actes Sud, 1998).
- ¹⁷ Publicadas respectivamente en Arles: Actes Sud (las dos primeras) y Arles: Babel-Actes Sud.
- ¹⁸ *Écrits sur le théâtre*, 1982. Lausanne, Éditions de L'air, 1982.
- ¹⁹ VINAVER M., 1982, Op. cit., p.128.
- ²⁰ VINAVER M., 1982, Op. cit., p.127.
- ²¹ VINAVER M., 1982, Op. cit., p.129.
- ²² Obras como *Lazare lui aussi rêvait d'Éldorado*, P.-J. Oswald Ed., 1976; *Le mariage desmots*, L'Enfant-roi, Paris, Éditions Théâtrales, 1985; *Les Insepables*; *La passion du jardinier*, Paris, Éditions théâtrales, 1989; *Est-ce déjà ce soir*. *Esquisse pour un cœur européen* L'avant-scène Théâtre, n°874, 15 juillet, 1990; *Harriet*, Paris, Éditions théâtrales, 1993, *La Fugitive*, Éditions Médiannes, 1996; *Plein emploi-Vieilles m'amuse*, Éditions Circé, 1996.
- ²³ Por ejemplo sus obras *Passagères*, (Paris, Éditions théâtrales, 1986) sitúa la acción —el encuentro de dos mujeres de orígenes sociales diferentes— en la Unión Soviética en la época de las grandes purgas; *Neiges et sables*, (Paris, Éditions Théâtrales, 1986) una parte de la obra sitúa la acción —la ruptura de una pareja— en la primavera de Praga, en 1956; En *Mala Strana*, (Paris, Éditions Théâtrales, 1986) la acción transcurre después de la primavera de Praga; en *Clair de terre*, (Paris, Avant-Scène, n°857) la acción desarrollada en Francia presenta la confrontación entre el campo y la ciudad; *Le Petit Maroc*, (Paris, Éditions Théâtrales, 1994) muestra la amistad entre dos mujeres en África cuyos maridos son militares franceses... Por otra parte, este autor reivindica el naturalismo.
- ²⁴ Podemos citar igualmente otras obras de este autor: *Demain une fenêtre sur rue*; *Rix*; *Amorphe d'Ottenburg*; *En r'venant de l'expo*; *L'indien de Babylone* (1985), Paris, Stock, 1979; Paris, Actes Sud/Papiers, 1985. *Les courtes*, Actes Sud-Leméac, 1998.
- ²⁵ LAIK Madelaine, *Madame Sarah*, Paris, Recherche-action, 1982; *Transat*, Paris, RATO diffusion, 1983; *Double commende*; *Les Voyageurs*. Paris, Théâtre Ouvert, 1985; *La passarelle*; *Les voyageurs*; *dit bon-homme*, Paris, Edilig, 1987; *Toutte ressemblance*, Paris, Théâtre Ouvert, 1988.
- ²⁶ Entre las obras más características de esta autora podemos citar *Honorée par un petit monument*, Paris, Edilig, Coll. Théâtrales, 1982; *Légère en août* y *Les moutons de la nuit*.
- ²⁷ Otras obras utilizan diálogos más naturalistas, por ejemplo: *L'arbre de Jonas* (1990), *Maison du peuple* (1992), *Les petites heures*, Paris, Théâtre Ouvert, 1992; *Parade éphémère* (1993); *Croisements, divagations*. Arles, Actes Sud, Paris, Papiers, 1993; *De nuit, alors il n'y en aura plus* (1994); *Paroles échappées du chouer*, Vémisieux: Éd. Paroles d'aube, 1994; *Via négative*, Arles, Actes Sud, 1995; *Les petites heures*, Arles, Actes Sud, 1996; *Nefs et naufrages*, Paris, Théâtre ouvert, 1996; *Meurtres hors champ*, Paris, Théâtre Ouvert, 1997; *La petite histoire*. Paris, L'École de loisirs, 1998.
- ²⁸ De este autor debemos mencionar las siguientes obras: *Voyage de madame Knipper vers la Prusse orientale*, Paris, tapuscrit Théâtre Ouvert n°10, 1982; *Vagues souvenirs de l'année de la peste*, Paris, tapuscrit Théâtre Ouvert n°24, 1984; *Derniers remords avant l'oubli*, Paris, tapuscrit Théâtre Ouvert n°50, 1988; *Music-hall, Besançon, Les Solitaires Intempestifs*, 1992; *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1992 (sin duda su obra más conocida).
- ²⁹ Las principales obras de Bernard-Marie Koltes son las siguientes: *Combat de nègres et de chiens* 1983; *Quai Ouest*, 1985; *Dans la solitude des champs de coton*, 1986; *Le retour au désert*, 1988; Roberto Zucco; *Tobataba*, 1990. Todas ellas han sido publicadas en las Éditions de Minuit. A. Ubersfeld ha publicado recientemente una bibliografía sobre este autor y un estudio sobre su obra. *Bernard-Marie Koltes*, Arles, Actes Sud, 1999.
- ³⁰ ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
- ³¹ *Entre Chien et Loup*. Théâtre 1, Pezenas, Ed. Domens, 1997.
- ³² Paris, Gallimard, Collection La Pleiade, 1996.
- ³³ Op. cit., 1997. Véase asimismo VINAVER M., *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1998.
- ³⁴ Arles, Actes Sud, 1992.
- ³⁵ Éditions Théâtrales, 1982.
- ³⁶ Entre otros autores, puede consultarse RYNGAERT J.-P., *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p.67-70.
- ³⁷ Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- ³⁸ Las obras des Serge Valletti se caracterizan por utilizar un argot del sur de Francia, de donde el autor es originario y donde están situadas la mayor parte de las acciones de sus obras: *Saint Elvis*, Carton Plein. Paris, C.Bourgois, 1990; *Papa: folie en cinq actes*. Seyssel, Éd.Comp'act, 1992; *Domaine vente*. Montpellier, Théâtre des Treize vents, diff. Espaces 34, 1992; *Pourquoi j'ai jeté ma grand-mère dans le Vieux port*. Nantes, L'Atalante, 1995; *À l'arrêt du 21*. Grigny, Éd. Paroles d'aube, 1998; *Et puis, quand le jour s'est levé, je me suis endormie*. Nantes, L'Atalante, 1998; *Le jour se lève*. Léopold! Souvenirs assassins. Nantes, L'Atalante, 1998; *Si vous êtes des hommes!*, Nantes, L'Atalante, 1998.
- ³⁹ Sobre este fenómeno véase J.P. SARRAZAC (*L'avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Air, 1981, p.137).
- ⁴⁰ (Grigny, Éditions Paroles d'Aube, 1998); O, por ejemplo, la obra de Serge Valletti *Six solos* (Paris, C.Bourgois, 1992) o *D'sire de D. Lemahieu*. (In: Théâtre 1, Pezenas, Ed. Domens). Con relación a este aspecto, véase J.-P. RYNGAERT, Op.cit., 1993, pp.70-74.
- ⁴¹ Entre sus obras podemos citar: *Revue de Kalka*, exils, Paris, Avant-Scène n°755; *Corps perdus*, Paris, Avant-Scène n° 770; *Ké voi?* Paris, Avant-Scène, n°777; *Berlin ton danseur est lo mort*, Paris, Éditions Théâtrales, 1981; *Crédo*; *Le rodeur*, Paris, Éditions de Minuit, 1982; *Noises*, Paris, Tapuscrit théâtre Ouvert, 1984; *Le Roman Prométhée*, Paris, Actes Sud/ Papiers, 1986; *Song et eau*, Paris, Éditions de Minuit, 1986; *Palais Mascotte* in: *Cinq auteurs*, Paris, Éditions Autrement, 1987; *Sade, concert d'enfers*, Paris, Éditions de Minuit, 1989; *Mingus*, Cuernavaca, Paris, Deyrolle, 1991; *Tayita! Takaya!*; *Ames soeurs*, Paris, Éditions de Minuit, 1992; *La plaie et le couteau*, L'apothéose secrète, Paris, Éditions de Minuit (1993), Diktat, Paris, Éditions de Minuit, 1995; *Toujours l'orange*, Paris, Éditions de Minuit, 1997.
- ⁴² Entre sus últimas obras podemos citar *L'animal du temps*, Paris, Pol, 1993; *L'inquiétude*: adaptation pour la scène du *Discours aux animaux*, Paris, POL, 1993; *La chair de l'homme*, Paris, POL, 1993; *Le repas*, Paris, POL, 1996; *L'avant dernier des hommes*, Paris, POL, 1997; *L'espace furieux*, Paris, POL, 1997; *Le jardin de reconnaissance*, Paris, POL, 1997; *L'opérette imaginaire*, Paris, POL, 1998.
- ⁴³ Grigny, Éditions Paroles d'aube, 1998
- ⁴⁴ Entre las últimas obras de Philippe Minayana podemos mencionar *Laure dans l'olivette*: pièce dans l'olivette, Paris, Théâtre Ouvert, 1980; *Fin d'été à Baccarat*, Paris, Recherche, action, Théâtre Ouvert, 1981; *Chambres, Les Guerriers*; *Volcan*, Paris, EDILIG, 1988; *Où va-tu Jérémie?*, Paris, Éditions Théâtrales, 1989; *Boomerang ou le salon rouge*, Paris, "L'avant-scène", 1990; *Gang*, Paris, L'Avant-Scène, 1995; *Drames brefs 1*, Paris, Éditions Théâtrales, 1995; *La maison des morts*, Paris, Éditions théâtrales, 1996; *Drames brefs 2*, Paris, éditions théâtrales, 1997; *Anne-Laure et les lutômes*, Paris, éditions théâtrales, 1999; Philippe Minyana trabaja desde hace varios años con el músico Georges Aperghis en la preparación de espectáculos —por ejemplo *Commentaires*—, que son los resultados de investigaciones sobre nuevas formas de combinación de música y texto dramático. Prosiguen estos trabajos en el Atem (Atelier Théâtre et Musique) un grupo de investigación implantado Bagnolet, en las afueras de Paris.
- ⁴⁵ *Théâtre de l'Europe*, n°18, septiembre 1988, p.18.
- ⁴⁶ Publicadas respectivamente en París, Papiers, 1986; Paris, Actes Sud, 1989; Arles, Actes Sud, 1994; obras a las que hay que añadir *L'homme du hasard*, Arles, Actes Sud, 1995, y *Hammerklavier*, Paris, A.Michel, 1997.
- ⁴⁷ Se puede añadir a este grupo la figura de M.Redonnet. (*Mobie-Diq*, Paris, Éditions de Minuit, 1988; *Tir et Lir*, Paris, Éditions de Minuit, 1988; *Candy stoy*, Paris: POL, 1992; *Seaside*, Éditions de Minuit, 1992).
- ⁴⁸ "Entre la pensée et l'élocution,, que la Poétique d'Aristote présentait comme un couple soudé et solidaire, exprimant le passage de la puissance à l'acte, s'intercale, l'obstacle de la non-adéquation de l'homme au langage, de l'aphasie ou de la logorrhée. Le non-dit creuse le dialogue dramatique et le mot théâtral s'annexe un extraordinaire volume de silence." SARRAZAC,J.P., Op.cit. 1981, p.119.
- ⁴⁹ SARRAZAC J.P., Op.cit., 1981, p.126.
- ⁵⁰ Cito a continuación varias obras de Howard Barker: *Cheex* (Descaro), 1970; *No-one was saved* (Nadie se salvo), 1970; *Edward, the final days* (Eduardo, los últimos días) 1972; *Fueuche* (Dolor de cara), 1972; *Alpha Alpha 1972*; *Rule Britannia* (1973); *Skipper and my Sister and I* (Shipper, y mi hermana y yo) 1973; *Claw* (1975) (Uña); *Stripwell* (1975); *Fair Slaughter* (1977) (Matanza leal); *The Love of a Good man* (1980) (El amor de un hombre de bien); *That Good between us* (El bien entre nosotros) 1977; *The love of the Good man* (El amor de un hombre de bien) 1978; *The Hang of the Goat* (La maestría del objetivo), 1979; *The loud Boy's Life* (La vida de un chico ruidoso) 1980; *Birth on an hard Shoulder* (Nacimiento de un hombro duro), 1980; *No End of blame* (Reproches sin fin) 1981; *The poor Man's Friend* (El amigo de un hombre pobre), 1981; *Victory* (Victoria), 1981; *Crimes in hot countries* (Crimenes en países calientes) 1981; etc... La mayor parte de sus obra están publicadas en *Collected Plays*, Londres, John Calder Publications.
- ⁵¹ *Alternatives Théâtrales 57 Howard Barker*, p.25.
- ⁵² *Blasted* (1995), (Destruídos), *Phaedra's love* (1996) (Amor de Fedra), *Cleansed* (1998) (Purificados), *Cave* (1998) (Falta).
- ⁵³ Las obras de Werner Schwab se citan con la fecha de su estreno y, a continuación, la editorial y la fecha de publicación. *Die Präsidentinnen* (1990) (Las presidentas), in: *Fäkalien-dramen* Literaturverlag Droschl, Graz, 1991; *Übergeicht, unwichtig: unform. Ein europäisches Abendmahl* (1991) (Excedente de peso, insignificante: amorfo- Una cena europea) in: *Fäkalien-dramen* Literaturverlag Droschl, Graz, 1991; *Völkvernichtung oder meine lieber ist sinnlos* (1991) (Exterminación o mi hígado no tiene sentido); *Meine Hundemund. Das Schauspiel Vier Srenen* (1992) (Mi cara de perra); in: *Fäkalien-dramen* Literaturverlag Droschl, Graz, 1991; *Öffene Gruben Öffene Fenster Ein Fall von Erspriechen. Eine Komödie* (1992) (Fosos abiertos, Ventanas cerradas) in: *Königskomödien* Literaturverlag Droschl, Graz, 1992; *Mesalliance aber wir ficken uns prächtig. Eine Variations-Komödie* (1992) (Mala alianza pero nos sodomizamos maravillosamente) in: *Königskomödien* Literaturverlag Droschl, Graz, 1992; *Der Himmel Mein Lieb Meine sterbende Beute. Selbstverfreiheit eie Komödie* (1992) (El cielo mi amor, mi presa moribunda) in: *Königskomödien* Literaturverlag Droschl, Graz, 1992; *Porno-graphie. Sieben Gerüchte* (1993) (Porno-geografía) in: *Drümen III* Literaturverlag Droschl, Graz, 1994; *Endlich tot Endlich Keine Luft Mehr. Ein Theaterzerstückungslustspiel.* (1994) (Por fin muerto, por fin sin soplo) in: *Königskomödien* Literaturverlag Droschl, Graz, 1992; *Fuust: Mein Brustkorb: Mein Helm* (1994) (Fausto: mi torax, mi casco) in: *Drümen III* Literaturverlag Droschl, Graz, 1994; *Anticlimax (Mariedl)* (1994) in: *Drümen III* Literaturverlag Droschl, Graz, 1994; *Der Reizende Reigen nach dem Reigen des Reizenden Herrn Arthur Schnitzler* (1995) (La ronda encantadora según la ronda del encantador Señor Arthur Schnitzler); *Eskalation ordinär. Ein schwitzkastenschwank in sieben affekten* (1995) (Escalación ordinaria); *Troiluswahn und Cressidatheater. Ein spid* (1995) (Locura de Troilus y Teatro de Cressida) in: *Drümen III* Literaturverlag Droschl, Graz, 1994; *Hochschwab: Das Lebendige ist das Leblose und die Musik. Eine Komödie.* (1996) (Alto Schwab: lo vivo es lo inanimado y la música) in: *Königskomödien* Literaturverlag Droschl, Graz, 1992;
- ⁵⁴ Michael Bugdahn lleva a cabo un análisis sistemático de estos aspectos en su artículo: "Le continent Schwab" *Alternatives théâtrales* n°49, octubre 1995, pp.27-28.

Manuel García

La Escuela reclama en el Parlamento el reconocimiento oficial de sus estudios

Los grupos políticos se comprometen a redactar una propuesta que resuelva las demandas

Maite Pascual y María José Sagüés, directora académica y directora administrativa respectivamente de la Escuela Navarra de Teatro, y Virginia Moriones, alumna de tercer curso del centro, comparecieron el pasado miércoles 1 de marzo ante la Comisión de Educación y Cultura del Parlamento de Navarra para incidir una vez más en su demanda de reconocimiento oficial de los estudios de Arte Dramático que imparte este centro desde su puesta en marcha en 1985.

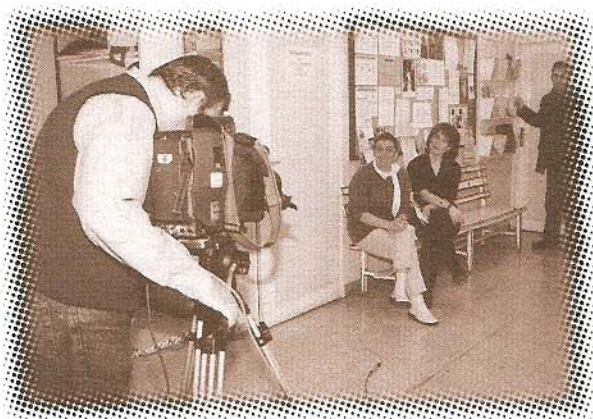
En esta su tercera comparecencia ante la Cámara navarra, los grupos políticos se comprometieron a redactar en un breve plazo de tiempo una propuesta que resuelva las demandas planteadas por los responsables de la ENT y que se resumen en el reconocimiento oficial de los estudios de Arte Dramático, un convenio plurianual con ampliación de la línea presupuestaria y la mejora de las infraestructuras.

Motivos

Los tres directores de la Escuela Navarra de Teatro, Maite Pascual, Javier Pérez Eguaras y María José Sagüés, consideran un derecho esta antigua reivindicación. "Queremos conseguir un derecho que hemos adquirido con la labor realizada durante todos estos años. Llevamos mucho tiempo esperando, primero porque había que esperar a que se implantase la LOGSE y después por la implantación de la ESO. Pensamos que ha llegado el momento de que el Gobierno de Navarra responda definitivamente a nuestra demanda".

Según explican los responsables del centro, los motivos para oficializar estos estudios son numerosos. "Únicamente son oficiales

las escuelas teatrales que ya lo eran durante la dictadura franquista -Madrid, Murcia, Sevilla, Málaga, Córdoba y Valencia-, además del Institut del Teatre de Barcelona. De Madrid hacia arriba no existe ningún centro de Arte Dramático oficial y ello impide que nuestros alumnos tengan una titulación homologada oficialmente o puedan acceder a las convocatorias de becas y ayudas para sus estudios. Nuestros alumnos tienen que trabajar en otra cosa para poder realizar sus estudios".



Los datos de la actividad realizada siguen siendo sus principales argumentos para defender la necesidad de conseguir la oficialidad de los estudios. "A pesar de los problemas de espacio que tenemos, el pasado año se llevaron a cabo un total de 117 representaciones a cargo de 63 grupos diferentes y a las que acudieron 25.328 espectadores.

Estas representaciones corresponden a las programaciones periódicas de la Escuela -Otoño, Navidad, Clásico y Truke-, a producciones propias y a grupos que alquilaron la sala. Además, 2.548 personas recibieron formación durante el pasado curso y la ENT colabora con distintas iniciativas y redes nacionales e internacionales de artes escénicas".

Demandas

La oficialidad de los estudios que imparte la Escuela Navarra de Teatro debería conllevar la consecución de una financiación por parte del Ejecutivo navarro más acorde a las necesidades del centro. "Nunca hemos solicitado ser funcionarios, sino trabajar en unas condiciones dignas. La ENT necesita una línea presupuestaria propia en los Presupuestos Generales de Navarra o, cuando menos, un convenio plurianual que nos permita planificar nuestra actividad a largo plazo".



Para ello demandan la mejora del espacio que actualmente ocupan en la calle San Agustín de la capital navarra. “El actual local no reúne las condiciones adecuadas y ni siquiera puede albergar todas las que realizamos. Podríamos hacer muchas más actividades de las que hacemos, pero no es posible y esto hace que la gente se quede sin la posibilidad de disfrutarlas y que muchos grupos navarros tengan dificultades para estrenar sus obras en Pamplona”.

Jornada de puertas abiertas

Coincidiendo con la comparecencia parlamentaria, los responsables de la Escuela Navarra de Teatro organizaron una jornada de puertas abiertas con el objetivo de dar a conocer a la población navarra la situación actual que vive la escuela y la actividad docente que en ella se realiza. Durante todo el día permanecieron expuestos en la planta baja del centro diversos paneles en los que se recogió información de prensa sobre la Escuela Navarra de Teatro, fo-

lletos informativos sobre los estudios que se imparten, todas las revistas y publicaciones editadas durante estos años y las diferentes programaciones realizadas desde 1985 hasta hoy. Además, se proyectaron en vídeo diversos montajes realizados por alumnos, así como grabaciones de clases y de talleres infantiles.

Por otra parte, el público acudió a las actividades habituales que se llevan a cabo durante una jornada en la escuela. Así, estuvieron en las clases de técnica vocal, danza contemporánea, expresión corporal, literatura dramática e interpretación; visitaron los talleres de juego dramático para niños en euskera y castellano; o acudieron al curso de iniciación a técnicas teatrales para adultos.

La experiencia resultó muy positiva -con una excelente respuesta de todos los medios de comunicación navarros-, y los responsables de la ENT piensan en mantener esta actividad en los próximos años.

Muestras de apoyo

Como complemento a la comparecencia ante la Comisión de Educación y Cultura del Parlamento, la Escuela Navarra de Teatro ha realizado una campaña de información y búsqueda de apoyos a sus reivindicaciones mediante el envío de 500 cartas a diversas personalidades y colectivos relacionados con el mundo de la cultura y el teatro, medios de comunicación y otros centros de arte dramático de dentro y fuera del Estado.

La respuesta ha sido muy positiva y ya se han recibido alrededor de 400 cartas de apoyo que serán remitidas próximamente al consejero de Educación y Cultura, Jesús Laguna, y al Parlamento de Navarra.

Entre las misivas recibidas destacan las de todas las escuelas de teatro estatales, las de las dos universidades navarras, las de universidades españolas como Complutense, Salamanca, Valencia,

Zaragoza, Cantabria, Santiago de Compostela, Sevilla, Cádiz o Baleares, las de los grupos de teatro y coordinadores culturales de Navarra, las de varios ex-directores de Cultura del Gobierno de Navarra, las de dramaturgos contemporáneos como Fermín Cabal, Alberto Miralles o Borja Ortiz de Gondra, las de los colegios públicos e institutos de Secundaria de Pamplona o la de la Asociación de Directores de Escena, entre otras.

También han llegado muestras de apoyo desde el extranjero. Así, han enviado cartas la Universidad de Tandil (Argentina), la Universidad de Puerto Rico, la Universidad de Liege (Francia), la Universidad de París VIII, el Teatro des Chimères (Bayona), la Universidad Le Mirail de Toulouse o el Secretario General del Instituto Internacional del Teatro de la UNESCO, André Louis Perrinetti.

Además, alumnos de la escuela aprovecharon la celebración del Día Mundial del Teatro, que tuvo lugar el pasado 27 de marzo, para sacar a la calle sus reivindicaciones y recoger firmas de apoyo en sendas mesas instaladas en la Plaza del Castillo y en el Teatro Gayarre.

Memoria de actividades de la ENT: Curso 1999-2000

Durante el curso 1999-2000 se han impartido estudios de Arte Dramático, especialidad de Interpretación en sus tres niveles a un total de 43 alumnos. Las clases se han impartido en los locales de la E.N.T. y en el Centro Cultural de Navarrería, gracias a la cesión del Ayuntamiento de Pamplona.

OTROS CURSOS Y TALLERES

- ▲ Talleres de Juego Dramático y dramatización con marionetas en euskera y castellano para niños y niñas de 1º y 5º de Primaria de los colegios públicos de Pamplona, en horario lectivo, en ejecución del proyecto ganador en el Concurso Público del Ayuntamiento de Pamplona: 32 grupos de 1º y 21 de 5º: total de alumnos: 980.
- ▲ Talleres en colegios de Elizondo, Huarte y Etxarri Aranaz, para un total de 197 alumnos, en horario lectivo.
- ▲ Talleres de juego dramático para niños de 4 a 12 años en la Escuela Navarra de Teatro. 2 grupos en euskera y 2 en castellano con un total de 57 participantes.
- ▲ Cursos de Iniciación a las Técnicas Teatrales para adolescentes, jóvenes y adultos, en euskera y castellano, con 119 participantes.
- ▲ Talleres de Dramatización, como extraescolar, en el colegio de Huarte, organizados por la Coordinadora Cultural del Ayuntamiento.
- ▲ Aula de Teatro de la Universidad Pública de Navarra: 38 alumnos en el nivel de Iniciación y 26 en el taller de montaje. Los alumnos de taller estrenaron el espectáculo sobre textos de Dario Fo, *Los muertos se facturan y las mujeres se desnudan* y *No hay ladrón que por bien no venga*, con el que han acudido a las Universidades de Santiago, Cádiz y País Vasco en San Sebastián.
- ▲ Cursos de Dramatización para el Negociado de Formación del profesorado del Departamento de Educación del Gobierno de Navarra, en Lodosa, y Cursos de Voz en los CAP de Tudela, Pamplona y Estella.

SALA

PROGRAMACIONES ESTABLES

- ▲ Teatro de otoño, edición número 14, de octubre a diciembre, con la Dirección de Cultura del Gobierno de Navarra.
- ▲ Teatro en Navidad: Escuela Navarra de Teatro.
- ▲ Antzerki Aroa: con el Departamento de Euskera del Ayuntamiento de Pamplona.
- ▲ Ciclo de Teatro Clásico 2000 (con la Universidad Pública de Navarra): en marzo en la sala de la E.N.T., *Naque o de piojos y actores*, *Volpone* y *La dama y el cardenal*.

OTRAS PROGRAMACIONES

- ▲ Campaña de Teatro infantil, en enero, febrero y marzo, con el Ayuntamiento de Pamplona y el Gobierno de Navarra.
- ▲ Golfos 2000 con el patrocinio de Caja Madrid.
- ▲ Espectáculos del festival de danza, Escena 2000, del Gobierno de Navarra.

PRODUCCIONES PROPIAS

- ▲ Teatro infantil en Navidad: *¡Han cazado la luna!*, del 26 al 30 de diciembre y del 2 al 4 de enero, texto ganador del VIII concurso de Textos Teatrales, interpretado por los alumnos de 3º.
- ▲ Teatro infantil en euskera: *Oilarra eta Gizona*, texto ganador en la modalidad de euskera en el mismo concurso.
- ▲ Muestras de alumnos de Arte Dramático de la E.N.T. de las distintas áreas de formación: cuerpo, voz e interpretación.
- ▲ Cuentacuentos en Navidad en los centros Culturales del Ayuntamiento de Pamplona, por los alumnos de 2º de Interpretación.
- ▲ Estreno del taller de la UPNA, 4 y 5 de marzo en la E.N.T.: *No hay ladrón que por bien no venga*, *Los muertos se facturan y las mujeres se desnudan* de Dario Fo.
- ▲ Muestras de fin de talleres de niños, jóvenes y adultos, en abril.

OTRAS ACTIVIDADES

- ▲ Cursos de verano, 1999.
- ▲ 1 de marzo: jornada de puertas abiertas. De 9 a 21,30 estuvo la escuela abierta todo el día con las actividades normales de ese día. El mismo día compareció la E.N.T. en el Parlamento.
- ▲ Colaboración con T.V.E. en Navarra, realizando un espacio teatral dentro del programa de actualidad *¿Qué pasa?*
- ▲ Conferencias, participación en congresos, asistencia a festivales de teatro, etc.
- ▲ Servicio de biblioteca.
- ▲ Centro de Documentación teatral.



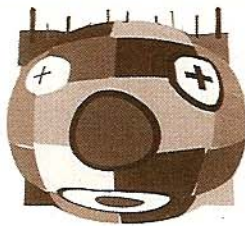
NAEren jardueren txostena: 1999-2000 ikasturtea

1999-2000 ikasturtean zehar Arte Dramatiko ikasketak eman dira, Interpretazio espezialitatearen hiru mailetakoko 43 ikasleei. Klaseak NAEren lokaletan eman dira, baita, Iruñeko Udalak utzita, Navarrerria Kultur Zentroan ere.

BERTZELAKO IKASTARO ETA TAILLERRAK

- ▲ Joko dramatiko eta dramatizazio tailerrak, txotxongiloekin, euskaraz eta gaztelaniaz, Iruñeko ikastetxe publikoetako Lehen hezkuntzako 1. eta 5. mailetakoko haurrei, eskola orduetan, Iruñeko Udalaren Lehiaketa Publikoko proiektu irabazlea gauzatuz: 1. mailako 32 talde eta 5.eko 21; guztira: 980 ikasle.
- ▲ Elizondo, Uhartea eta Etxarri-Aranazko ikastetxeetako 197 ikasle-erentzako tailerrak, eskola orduetan.
- ▲ Joko dramatikoari buruzko tailerrak, 4 eta 12 urte bitarteko haurrei, Nafarroako Antzerki Eskolan. 2 talde euskaraz eta 2 gaztelaniaz, guztira 57 parte-hartzaile.
- ▲ Antzerki teknikan hasteko ikastaroak, nerabe, gazte eta helduentzat, euskaraz eta gaztelaniaz, 119 parte-hartzaile.
- ▲ Dramatizazio tailerrak, eskola ordutik kanpo, Uharteko ikastetxean, Udaleko Kultur Koordinadorak antolatutak.

TEATRO 2000
**ESCUELA NAVARRA DE TEATRO
 NAFARROAKO ANTZERKI ESKOLA**
 ANTZERKIA 2000
 CAMPAÑA DE
TEATRO INFANTIL



- ▲ Nafarroako Unibertsitate Publikoko Antzerki klasea: 38 ikasle hastapen mailan eta 26 muntaia tailerrean. Tailerreko ikasleek Dario Foren testuetan oinarrituriko ikuskizun bat estreinatu zuten, Los muertos se facturan y las mujeres se desnudan eta No hay ladrón que por bien no venga, gero Santiago, Cadiz eta Donostiako (EHU) Unibertsitate-erara eramanez, hain zuzen.

bien no venga, gero Santiago, Cadiz eta Donostiako (EHU) Unibertsitate-erara eramanez, hain zuzen.

- ▲ Dramatizazio ikastaroak Nafarroako Gobernuaren Hezkuntza Departamentuko Irakasleen Hobekuntzako Atalari, Lodosan, eta Ahots ikastaroak Tuteran, Iruña eta Lizarrako ILZetan.

ARETOA

PROGRAMAZIO IRAUNKORRAK

- ▲ Udazkeneko antzerkia, 14. edizioa, urritik abendura, Nafarroako Gobernuaren Kultura Zuzendaritzarekin.
- ▲ Eguberrietako antzerkia: Nafarroako Antzerki Eskola.
- ▲ Antzerki Aroa: Iruñeko Udaleko

Euskara Zerbitzuarekin.

- ▲ Antzerki Klasikoaren zikloa: Nafarroako Unibertsitate Publikoarekin. Klasiko 2000: martxoan, NAEko aretoan, Naque o de piojos y actores, Volpone eta La dama y el cardenal.

BERTZELAKO PROGRAMAZIOAK

- ▲ Haur Antzerkia kanpaina, urtarril, otsail eta martxoan, Iruñeko Udal eta Nafarroako Gobernuarekin.
- ▲ Golfos 2000, Caja Madrid laguntzaile.
- ▲ Escena 2000 Nafarroako Gobernuaren Dantza jaialdiko ikuskizunak.

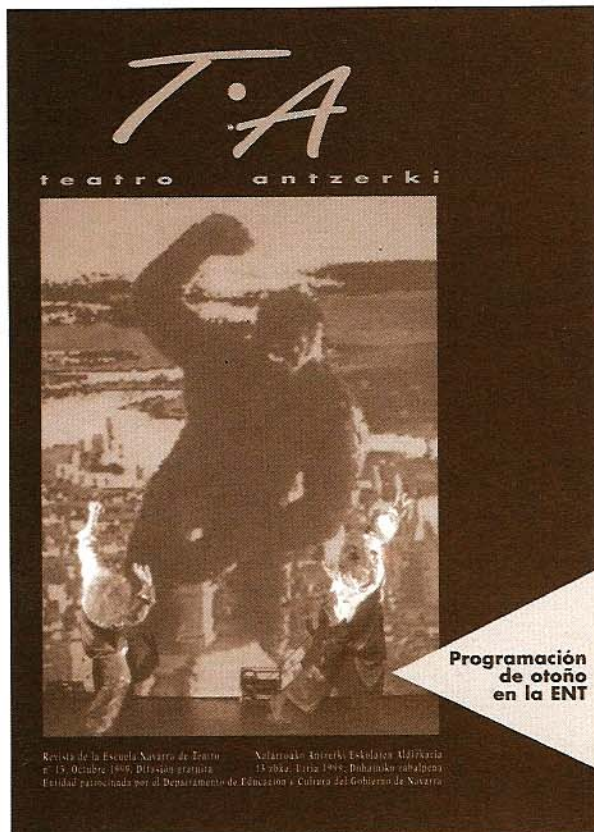
ESKOLAREN PRODUKZIOAK

- ▲ Haur antzerkia Eguberrietan: Han cazado la luna!, abenduaren 26tik 30era eta urtarrilaren 2tik 4ra, Antzerki Testuen VIII. lehiaketako testu irabazlea, 3. mailako ikasleek antzeztua.
- ▲ Haur antzerkia euskaraz: Oilarra eta Gizona, arestian aipaturiko lehiaketan euskarazko testu irabazlea.
- ▲ NAEko Arte Dramatikoko ikasleen erakustaldiak, gorputza, ahotsa eta interpretazio alorretan.
- ▲ Ipuin kontatuak Eguberrietan, Iruñeko Udalaren kultur zentroetan, Interpretazioko 2. mailako ikasleen eskutik.
- ▲ NUPko tailerraren estreinaldia, martxoaren 4 eta 5an NAE: Dario Foren Los muertos se facturan y las mujeres se desnudan eta No hay ladrón que por bien no venga.

- ▲ Haur, gazte eta helduen tailerren bukaerako erakustaldiak apirilean.

BERTZELAKO JARDUERAK

- ▲ Udako ikastaroak, 1999.
- ▲ Martxoaren 1ean ate zabaleko eguna. 9etatik 21'30etara eskola irekirik egon zen eta eguneko jarduerak arruntak burutu ziren.
- ▲ Egun berean Parlamentuaren aurrera agertu zen NAE.
- ▲ TVEk Nafarroan duen zentroarekin elkarlana: ¿Qué pasa? gaurkotatzen programan antzerki saio bat.
- ▲ Hitzaldiak, biltzarretan parte-hartzea, antzerki jaialdiak, e.a.
- ▲ Liburutegi zerbitzua.
- ▲ Antzerki dokumentazio zentroa.



Revista de la Escuela Navarra de Teatro / Nafarroako Antzerki Eskolaren Aldizkaria
 n.º 15, Octubre 1999. Distribución gratuita / 15. zenaketa, Ekain 1999. Distribuzioa eraberririk gabea
 Entidad patrocinada por el Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra

Curso próximo

Año Académico
2000/2001

ESTUDIOS DE ARTE DRAMÁTICO

CLAUSTRO DE PROFESORES

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

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

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

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

DPTO. DE TÉCNICAS CORPORALES. Amelia Gurucharri, Patxi Fuertes. Profesores Invitados: Becky Siegel, Iosu Música, Jesús Ramírez.

ÁREAS DE CONOCIMIENTO Y ASIGNATURAS QUE SE IMPARTEN

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

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

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

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

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

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

TITULACIÓN

Certificado de Estudios.

CONDICIONES DE INGRESO

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

PRUEBAS DE ACCESO

Prueba escrita sobre los textos previamente establecidos por la ENT.

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

Entrevista personal.

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

INSCRIPCIONES

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

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

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

HORAS LECTIVAS

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

ÓRGANOS 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 Sagüés.

Secretaría: Amelia Gurucharri.

INFRAESTRUCTURA

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

OTROS CURSOS

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

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

▲ Cursos de impostación de la voz para profesionales.

▲ Matrícula: SEGUNDA QUINCENA DE SEPTIEMBRE.

ACTIVIDADES

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

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

▲ Revista Teatro/Antzerki.

▲ Centro de Documentación e Investigación.

▲ Cursos de Verano.

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

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

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

PROGRAMACIÓN DE SALA

INTEGRADA EN LA COORDINADORA DE SALAS ALTERNATIVAS

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

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

▲ Programación de espectáculos de aquellas compañías que lo solicitan.

▲ Producciones propias.

▲ Otras actividades y programaciones.

OTROS SERVICIOS

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

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

▲ Hemeroteca.

▲ Videoteca.

▲ Archivo de carteles y programas.

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

Heldu den ikasturtea

2000/2001

Ikasturte Akademikoa

ARTE DRAMATIKO IKASKETAK

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

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

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

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

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

EZAGUTZA ALORRAK ETA EMATEN DIREN GAIAK

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

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

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

GORPUTZ TEKNIKA 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 gorako izan eta SARBIDE PROBAK gainditzea.

SARBIDE PROBAK

Aldez aurretik NAEk aukeratutako testuen inguruko idatzizko proba.

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

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

IZEN EMATEAK

Probak egiteko, ekainaren bigarren hamabostaldian eman beharko da izena.

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

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

ESKOLA ORDUAK

900 ordu ikastaroko

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

NAEKO ORGANO KOLEGIATUAK

Gobernu batzordea, Eskola batzordea, Departamentuak eta Irakasleen Klaustrua.

ZUZENDARITZA KONTSEILUA

Zuzendaritza akademikoa: Maite Pascual.

Zuzendaritza teknikoak: Javier Pérez Eguaras.

Zuzendaritza administratiboak: María José Sagües. Idazkaria: Amelia Gurucharri.

AZPIEGITURA

Gela kopurua: 4

Erakusketa aretoak: 2 (batean 300 ikusleentzako tokiak eta bestean 100entzakoak).

BESTELAKO KURTSOAK

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

▲ Haurrentzako Dramatizazio tailerrak (euskaraz eta gaztelez):

JARDUERAK

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

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

▲ Teatro / Antzerki aldizkaria.

▲ Dokumentazio eta Ikerkuntza Zentroa.

▲ Udako ikastaroak.

▲ NAEko ikasleek antolatutako erakusketak.

▲ Arte Eskolarekiko hitzarmena.

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



ARETOKO PROGRAMAZIOA

▲ Udazkeneko Antzerkia (Nafarroako Gobernu Kultura Zuzendaritzarekin hitzartuta).

▲ Euskarazko programazioa (Iruñeko Udalarekin hitzartuta).

▲ Eskatzen duten konpainien ikuskizunak programatzea.

▲ Ekoizpenak.

▲ Beste jarduera eta programazioak.

BESTELAKO ZERBITZUAK

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

▲ Hemeroteca.

▲ Bideoteka.

▲ Kartel eta programen artxiboa.

▲ Nafarroan historian zehar izan den antzerkiari buruzko dokumentazioa.