

# T.A

teatro antzerki



**“La gaviota”,  
montaje del  
Taller Fin de  
Estudios**

**Ciclo “Otras  
miradas,  
otras  
escenas”**

**Memoria de  
actividades  
y próximo  
curso**

Revista de la Escuela Navarra de Teatro  
nº 22, Junio 2004. Difusión gratuita

Nafarroako Antzerki Eskolaren Aldizkaria  
22 zbka. Ekaina 2004. Dohainiko zabalpena

Entidad patrocinada por los Departamentos de Educación y Cultura y Turismo del Gobierno de Navarra

4

**Editorial**  
Editoriala

5

**«La Gaviota». Taller de fin de estudios**

10

CURSOS  
IKASTAROAK**Cursos de verano**  
**Udako Ikastaroak**

12

**Otras miradas, otras escenas**

José Luis Ramos Escobar (p.13)

Magda Puyo (p.17)

Ernesto Caballero (p. 20)

Blanca Portillo (p. 26)

30

**Memoria de actividades de la ENT**  
**NAEren aktibitateen Txostena**

34

CURSO  
PROXIMO**Curso próximo**  
**Heldu den ikasturtea****TEATRO-ANTZERKI.**

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

Número 22 Zenbakia. Junio 2004 Ekaina

**Consejo de Redacción:**Fuensanta Onrubia, Aurora Moneo, Maite Pascual, Javier Pérez Eguaras, Patxi Fuertes, Amelia Gurutzarri,  
Assumpta Bragulat, María José Sagüés, Patxi Larrea, Emi Ecay**Coordinación y diseño:**

HEDA Comunicación. Tel. 948 13 67 66

**Impresión:**

ONA Industria Gráfica.

**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**

Correo electrónico: entnae@entnae.sytes.net

Entidad en convenio con los Departamentos de Educación y Cultura y Turismo

**Gobierno**  
**de Navarra**

# Editorial

Desde nuestro anterior número, el mundo ha cambiado a velocidad de vértigo, en unos aspectos a mejor y en otros a peor... Como siempre, verdades de Perogrullo; pero en cada momento con su peculiaridad, y ahora no iba a ser menos.

Sin embargo, algo se mueve en el mundo. Hay atisbos de respuestas activas en nuestra sociedad.

Un mundo globalizado, según unos de una manera, según otros de otra, pero, como siempre, a favor de los mismos, los poderosos de esta tierra; también verdad de Perogrullo. En cada momento histórico han ido cambiando esos poderosos pasando el poder de unas manos a otras. Podríamos decir que el mundo, entendido como conjunto de seres humanos pensantes (?), no cambia. Quizás es verdad aquello que decía el dramaturgo ruso Antón Chéjov: *Para los químicos no hay nada sucio en este mundo. Un escritor debe ser tan objetivo como un químico y renunciar a la habitual subjetividad, comprendiendo que el mal es tan inherente a la vida como el bien*<sup>1</sup>.

¿Habrá que rendirse a esa evidencia? Creo que Chéjov no hablaba de esa capitulación, sino de algo bien distinto, de la necesidad de que el teatro refleje y evidencie lo que hay, es decir, TODO, nos guste o no, sin pasarlo por nuestro tamiz subjetivo. Creo que

Antonin Artaud unos años más tarde recogía bien las palabras de Tchejov al afirmar en *El teatro y su doble: El teatro, como la peste, (...) desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida*<sup>2</sup>.

¿Seguirá teniendo el teatro esos poderes que Artaud le atribuía? ¿Es necesario el teatro, hoy, ante las nuevas tecnologías, tan globalizadoras ellas? ¿Cómo podremos desde el teatro remediar la guerra, siempre en el eje del bien del que la declara? ¿Cómo resolver el sida, la violencia de género y toda violencia, la sordera, el hambre, las variadas discriminaciones etc., como si de nuevas plagas de Egipto se tratara?

¿Seguirá el teatro liberando fuerzas, desencadenando posibilidades?

La verdad es que "teatralizamos por naturaleza" como señala David Mamet, parafraseando a aquel filósofo que ya lo dijo hace casi 2.400 años, Aristóteles.

Apostamos por el Arte del Teatro, ese Arte que por sí solo no logrará grandes cambios, pero que, como dice David Mamet, nos pone delante el protagonista de una tragedia, que está obligado a luchar contra el mundo aunque carezca de poder y no disponga de otra arma que no sea la voluntad: como Hamlet, Edipo, Ulises y Otelo. La fuerza de estos héroes viene de su capacidad de resistir: resisten el deseo de manipular, el deseo de "ayudar"<sup>3</sup>.

Y aquí estamos este año con *La gaviota* de Antón Chéjov, como taller fin de carrera. Una obra de teatro con héroes de todos los días, enfrentándose al

mundo, su mundo, un mundo lleno de innumerables retos, entre los que se encuentra también el Arte y el Teatro.

A. Chéjov era un gran autor, tan sutil y tan cierto en ese mostrar de forma imparcial la realidad de personas que viven y mueren, que gozan y sufren, que triunfan y fracasan. Un autor consciente de su papel como dramaturgo y que nos dejó estas maravillosas reflexiones: *El artista no debe ser un juez de sus personajes o de lo que dice, sino un observador imparcial (...) Confundes dos cosas: la solución del problema y el correcto planteamiento del mismo. Sólo esto último se debe exigir al artista.*

Reflexiones muy adecuadas para que los que nos dedicamos al Arte Teatral no nos creamos demiurgos que pontifican y dan lecciones utilizando el teatro, pero sin ser artistas.

A. Chéjov respetaba mucho al público y decía: *Cuando escribo, cuento con mi público, que añadirá los elementos subjetivos que faltan*<sup>4</sup>.

Esperamos vuestra presencia para que añadáis esos elementos subjetivos sin los cuales el Arte Teatral no existiría.

1. Chéjov, A. en *El jardín de los cerezos*, edición del Centro Dramático Nacional, Madrid, Inaem, 1986 p. s/p.
2. Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 8ª reimpresión, 2001, p., 35.
3. Mamet, David, *Los tres usos del cuchillo*, Barcelona, Alaba Editorial, 2001, pp. 31-32.
4. Chéjov, A. en *El jardín de los cerezos*, op. cit.

# Editoriala

Gure aurreko zenbaitik hona mundua izugarriko abiaduran aldatu da, alor batzuetan hobera eta beste batzuetan txarrera... Ohi bezala, pellokeriak; baina unez uneko berezitasunaz, eta orain ezin zen gutxiago izan.

Biztanle gehienok aldaketa politikoaren alde egin dugu geure herrialde honetarako... Badira erantzun aktiboen zantzuak gure gizartean.

Mundu globalizatu bat, batzuen aburuz hola, besteen aburuz hala, baina, betidanik bezala, berberen alde, Lur honetako boteretsuen alde; pellokeria hori ere. Garai historiko bakoitzeko boteretsu horiek eskutik eskura pasatu diote boterea elkarri. Gizaki pentsalari (?) multzotzat hartuta, mundua aldatzen ez dela esan liteke. Beharbada egia da Anton Txekhov dramaturgo errusiarrak zioen hura: *Kimikarien iritziz, ez dago ezer zikinik mundu honetan. Idazle batek kimikari batekin objektiboa izan behar du, eta ohiko subjektibotasunari uko egin, biziari gaizkia ongia bezainbat datzekiolaria ulerturik*<sup>1</sup>.

Amore eman beharko diogu nabaria den horri? Txekhov, nik uste, ez zen kapitulazio horretaz ari, oso bestelako zerbait ez baizik, antzerkiak dagoena islatu eta agerian uzteko beharraz; dagoena, hots, DENA, guk gustuko izan ala ez, gure galbahe subjektibotik pasatu gabe. Uste dut Antonin Artaud-ek ongi jaso zituela Txekhoven hitzak urte batzuk

geroago *El teatro y su doble (Antzerkia eta bere bikia) hartan: Antzerkiak, izurriak bezala, gatazkak pizten ditu, indarrak askatzen, posibilitateak eragiten, eta posibilitate horiek eta indar horiek ilunak badira, ez dira ez izurria ez antzerkia errudunak, bizitza baizik*<sup>2</sup>.

Oraindik ere ote ditu antzerkiak Artaudek erantsen zizkion botereak? Beharrezkoa da antzerkia, gaur egun, teknologia berrien -eta hain globalizatzaileen- aldean? Nola eragotzen ahalko dugu antzerkitik gerra, deklaratzeko duenaren ongiaren ardatzean beti? Zein irtenbide eman hiesari, genero indarkeriari eta indarkeria guztiei, gorrieriari, goseari, hainbat diskriminaziori... Egiptoko izurrite berriak bailiran?

Oraindik ere askatzen ditu indarrak eta eragiten ditu posibilitateak antzerkiak?

Egia esan, "izatez ematen dugu antzerki itxura", David Mamet-ek deritzon bezala, orain dela ia 2.400 urte esan zuen filosofo hura, Aristoteles, parafraseatuz.

Antzerkiaren Artearen alde egiten dugu, berez aldaketa handirik lortuko ez duen artea izanik ere; baina, David Mametek dioen bezala, aurrean jartzen digu tragedia baten protagonista, munduaren kontra borrokatzera beharturik dagoena, nahiz eta boteretik ez izan eta daukan arma bakarra borondatea izan: Hamlet, Edipo, Ulises eta Otelo bezala. Heroi horien indarra eusteko ahalmenetik dator: manipulatzeko nahiari eusten diote, "laquntzeko" nahiari<sup>3</sup>.

Eta hemen gaude aurretan Anton Txekhoven *La gaviota (Kaioa)* obrarekin, ikasketen bukaerako tailer gisa. Antzezlan horretan eguneroko heroiak agertzen dira eta munduari aurka egiten diote, beren

munduari, erronka anitzez -hala nola Artea eta Antzerkia- beteriko munduari.

A. Txekhov oso egile handia zen, benetan zorrotz eta trebea hainbat pertsonaren errealtatea inpartzialki erakusten, bizi eta hiltzen direnena, gozatzen eta pairatzen dutenena, arrakasta izaten eta porrot egiten dutenena. Dramaturgo eginkizunaz ohartzen zen egilea eta hausnarketa bikain hauek utzi zizkiguna: *Artistak ez du bere pertsonaien edo esaten duenaren epaile izan behar; aitzitik, behatzaile inpartzial izan behar du (...) Bi gauzak nahasten dituzu: arazoaren irtenbidea eta arazoaren planteamendu zuzena. Azken hau bakarrik exijitu behar zaio artistari.*

Oso hausnarketa egokiak Antzerki Artean jarduten dugunok geure burua demiurgo pontifikatzailetzat jo ez dezagun, horiek antzerkia erabiliz irakasten dute baina artista izan gabe.

A. Txekhov-ek errespetu handia zion publikoari eta zera esaten zuen: *Idatzen dudanean, nire publikoa gogoa dut, hark erantsiko ditu faltan diren elementu subjektiboak*<sup>4</sup>.

Zuek etortzea espero dugu, Antzerki Arteak existitzeko ezinbesteko dituen elementu subjektibo horiek erants ditzazuen.

1. Txekhov, A. *El jardín de los cerezos obran*, Centro Dramático Nacionalaren edizioa, Madrid, Inaem, 1986, or. g.
2. Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Bartzelona, Edhasa, 8. berriprimatzea, 2001, 35. or.
3. Mamet, David, *Los tres usos del cuchillo*, Bartzelona, Alaba Editorial, 2001, 31-32. orr.
4. Txekhov, A. *El jardín de los cerezos obran*, op. cit.

# La gaviota se posa sobre la escena de la ENT

Joan Castells dirige este año el montaje de fin de estudios a partir de la obra de Chejov, dotándola de un inusual dinamismo

El montaje de fin de estudios de este año revisa un clásico, “La gaviota” de Chejov, dirigido por Joan Castells. La elección de este texto no es ni mucho menos casual. El propio director destaca los valores de una obra que se pregunta sobre el ser del arte, el teatro, el trabajo o el éxito. Se trata de un Chejov inusualmente dinámico, cinematográfico y expresionista, un especial homenaje en el centenario de su muerte.



Joan Castells, profesor del Institut del Teatre de Barcelona y reconocido director, ha sido el encargado de dar cuerpo este año a la obra con la que los alumnos y alumnas del último curso cierran su paso por la ENT. Castells presenta “una muy personal puesta en escena” de “La gaviota” en la que se huye deliberadamente del academicismo y de los tópicos sobre la obra de Chejov. “La que hemos montado nosotros –dice el director- no es una obra de ambiente, nuestra puesta en escena es la de una pieza dinámica, rápida, con reflejos muy primarios”.

Tal y como apunta el director, el texto hurga en preguntas que resultan trascendentales para quien vive el teatro, y especialmente para quienes se están abriendo camino en él. ¿Qué es más im-

portante, el arte o la vida, vivir o ser actor? ¿qué significa ser actor? ¿cuál es el valor social del actor, del arte, de las nuevas formas?... Siguiendo al propio Chejov ser actor no es cuestión de fama ni de éxito, fundamentalmente es la capacidad de resistir y de aguantar para llegar al público.

Son mensajes directos a los jóvenes que quieren dar el salto a la profesión, pero no es una obra para actores exclusivamente. En opinión de Castells, el texto de Chejov compone una “metáfora de la vida”, en la que es fácil sustituir el actor por “un funcionario, un arquitecto o un transportista, porque a todos nos pasa lo mismo”, cada uno en su vida se enfrenta a similares situaciones y decisiones.



De la misma manera, esta versión de “La gaviota” es “un espectáculo joven” que no se empeña en crear los tipos de la Rusia de hace cien años, sino que recoge lo que de clásico tiene el texto para hacerlo plenamente actual. Castells explica gráficamente esta idea: “Son actores de veinte años y de hoy contando una historia de Chejov. Y creo que eso es muy interesante para esta obra y para el teatro en general. Cuando veo jugar al fútbol a jóvenes de veinte a veinticinco años, que dan espectáculo y aguantan la presión de cien mil espectadores, pienso que en el teatro tiene que pasar algo parecido. En nuestro caso no se miente, no se caracteriza, están en el partido, en directo, y únicamente han pactado las jugadas de acuerdo con el texto de Chejov”.

Unos retos de estas dimensiones no serían factibles sin una herramienta adecuada, sin un texto redondo. Castells considera que Chejov es “un maestro en escribir teatro para actores. Sus obras, en lo que se refiere a descripción y definición de los personajes, están muy bien construidas”, y ello facilita el trabajo. “Es –añade– como para un músico tocar Mozart; si tocas una buena partitura, puedes hacer un buen aprendizaje”.

En sus más de veinticinco años en la escena, este profesor del Institut del Teatre ha trabajado en numerosas ocasiones sobre el libreto del autor ruso, de hecho hizo su primer montaje profesional a partir de tres de piezas cortas firmadas por él. “Con Chejov –indica– pasa una cosa bastante curiosa. Yo he explicado en clase Chejov durante muchos años y hasta que no lo he montado no lo he entendido. Y ahora lo explico de distinta manera. Antes lo explicaba desde el análisis de la literatura dramática, pero cuando descubres que su obra es su biografía todo adopta otra dimensión. Su teatro explica su vida y al revés, y esto es lo que pasa con

Chillida y el resto de los grandes, que no se guían por cánones sino por lo que se desprende de su vida”.

Castells ha querido acabar con muchos tópicos, entre otros esa imagen apática y pasiva de los personajes de Chejov, “esa idea de que no saben qué hacer, que se aburren”. De hecho, los temas que aborda “son de vida o muerte, no son de perder el tiempo”, pero para adecuarlos a la escena hay que hacerlo, a su juicio, con “una visión cinematográfica que sorprenda al espectador, unas secuencias muy rápidas”. Se trata de llevar al teatro el punto de vista que avanzó Louis Malle en la pantalla con “Vania en la Calle 42”, superar el academicismo pero sin caer en el artificio forzado.

Es lo mismo que pasa con otros grandes autores clásicos, según destaca. “Pese a que haya compañías que hacen, por ejemplo, un Shakespeare perfecto y bien dicho, actualmente resultan más interesantes los montajes de otra gente que, respetando el texto, buscan nuevos puntos de vista. Y recalco lo del respeto. Yo respeto a Chejov o Shakespeare antes que nada, no me interesa poner una taza y un tío cagando para representarlos. Tiene que ser que venga del texto, no quiero una idea y después someter el texto a la idea”.

Por eso se ha trabajado lenta e intensamente, partiendo de una comprensión exhaustiva de todo lo que pasa en cada momento del texto para “luego poder crear la turbulencia”. Tal y como recuerda Castells, con apenas cinco semanas para montar el espectáculo las jornadas han sido maratónicas, trabajando especialmente “las relaciones, la cosa física”. El resultado final tiene una gestualidad no naturalista, basada fundamentalmente “en la ener-

# Un asunto “de justicia social”

La relación de Joan Castells con la ENT se remonta a los primeros años de los noventa, cuando se discutía la LOGSE y los diversos centros del Estado hacían causa común por el reconocimiento de la titulación. “Es lamentable –dice– que una de las escuelas que más activamente lucharon por ello entonces no tenga hoy reconocido el título”.

A su juicio, “la ENT tiene solvencia suficiente, lleva ya mucha trayectoria, ha ampliado el claustro de profesores, tiene profesores que se han formado en escuelas con titulación reconocida... Las condiciones objetivas se dan, falta el empuje político” que dé cuerpo legal a esta situación.

Para este profesor del Institut del Teatre, el asunto es “de justicia social”, nada menos: “No puede ser que unos alumnos a los que se les pide que trabajen seis y siete horas diarias salgan de la Escuela con titulación de analfabeto. Si una persona sigue un plan de estudios de tantas horas de trabajo tiene que tener un reconocimiento oficial”.

gía, en movimientos de danza que luego no llegan al escenario pero condicionan el gesto”. La interpretación resulta, en opinión de su último responsable, “un poco expresionista, más que impresionista, que sería lo que se le aplicaría comúnmente a Chejov”.

La puesta en escena de “La gaviota” trae “el actor a pelo, no hay objetos, no hay soporte; el decorado es un elemento que se va transformando, pero no es realista”. Es, resume, “lo esencial: el actor, palabra e interpretación, sin nada más, ningún objeto.

La respuesta del grupo de actores y actrices ante las exigencias que todo esto ha conllevado merece el elogio de Castells: “Me ha sorprendido muy favorablemente, por descontado la entrega y la disponibilidad para el trabajo, pero sobre todo la capacidad y la rapidez para resolver. Son actores con un nivel de preparación excelente”.

Concluido el trabajo “La gaviota” ha cobrado vida y busca posarse sobre los escenarios. Castells dice ser “de los que piensa que, desde el punto de vista del director, una obra se acaba, lo mismo que un cuadro”. Es por eso que la deja en manos del público para que juzgue los resultados en cualquiera de las diez representaciones programadas. A las nueve previstas en la sala de la ENT –estreno el 21 de mayo– se suma una dentro de la programación del Festival Internacional de Escuelas de Teatro que se celebra en Barakaldo y Bilbao a principios de junio.



## Ficha La gaviota

Reparto:

Nina:

Iratxe García / Elvira Caballero

Arkádina:

Oiana Esparza / Nerea Bonito

Masha:

Inés Bengoa / Maider Galarza

Polina:

María Moreno / Carmen Parente

Tréplev:

Rubén Hernández

Trigorin:

Diego Sánchez

Dorn:

Txori García

Medvedenko:

Aitor Odriozola

Sorin:

Juan Sansegundo

Diseño de Escenografía/Eskenografi Diseinua:

Cesc Calafell

Escenografía/Eskenografía:

Javier Pérez Eguaras/Patxi Fuertes

Iluminación/Argiak:

Luz y Fer

Vestuario/Janzkera:

María J. Sagüés

Trabajo Corporal/Gorputz Lana:

Amelia Gurutxarri

Trabajo Vocal/Ahots Lana:

Assumpta Bragulat

Diseño Gráfico/Diseinu Grafikoa:

Patxi Fuertes

Musica/Musika:

Joan Alavedra

Dirección/Zuzendaritza:

Joan Castells

Producción/Produktzioa:

ENT/NAE

Taller Fin de Carrera

2004ko Ikasketen Bukaerako Tailerra

## Con *La gaviota* a cuestas

La obra de Chéjov es uno de los patrimonios más importantes del teatro del siglo XX. Chéjov escribe piezas que "golpean sobre el silencio y que viven solo del presente" (Jean-Louis Barrault).

La gaviota nos plantea una cuestión dialéctica: qué es más importante el arte o el amor, el teatro o la vida, el trabajo o el éxito. Dice Nina al final de la obra: Ahora comprendo que... lo esencial no es la gloria, ni el éxito... sino la capacidad de aguantar. Yo tengo fe...

Nuestro trabajo ha consistido en bucear en esta obra de Chéjov buscándole la actualidad. Hemos partido de la base de que no existe una forma académica de representar a este autor y hemos avanzado en la búsqueda de un montaje personal. Los actores dan su opinión sobre el oficio de actor y sobre los temas claves de la vida de las personas: la enfermedad, el amor, el dinero, la naturaleza...

Joan Castells



La respuesta del grupo de actores y actrices ante las exigencias que todo esto ha conllevado merece el elogio de Castells: "Me ha sorprendido muy favorablemente, por descontado la entrega y la disponibilidad para el trabajo, pero sobre todo la capacidad y la rapidez para resolver.

Son actores con un nivel de preparación excelente".

## Joan Castells

Director de escena y profesor de arte dramático, nació en Esparreguera en 1946. Ha sido durante casi tres décadas profesor de Técnicas de interpretación y de Historia de la Dirección Escénica en el Institut del Teatre de Barcelona (1973-2001), del que fue subdirector. En 1998 se integró en el Consejo Artístico del Teatre Nacional de Catalunya. Dirigió el festival internacional de teatro de Sitges y ha ejercido la crítica teatral en "Diari de Barcelona", en "Presència" y en la revista "Destino", además de colaborar con las revistas especializadas "El público", "Primer Acto", "Serra d'Or", "Els marges" y "Estudis Escènics".

Entre sus últimos trabajos artísticos, se encuentra la dirección de *Un ram de mar*, espectáculo basado en la narrativa de Joaquim Ruyra. (Teatre Nacional de Catalunya, 2003) y *Vides de tants de Albert Mestres* (Sitges Teatre Internacional 2003). Anteriormente, dirigió varios montajes del Teatre Nacional de Catalunya, de las compañías Parracs, Trànsit, Metros, Centro Andaluz de Danza, del Centre Dramàtic de la Generalitat, etc. Entre 1978 y 1985 dirigió obras de la compañía El Teatrí, de la que fue fundador. Es también autor de obras como una versión libre de *La Dama de las Camelias*, a partir de la obra de Alexandre Dumas (1998) y del texto teatral *"Magdalena Ullet, l'absent"* (1993).



# ... y vuela al Festival Internacional Act!

“La gaviota”, seleccionada para el encuentro de escuelas de teatro que se celebra a primeros de junio en Bizkaia

**El montaje de “La gaviota” preparado en la ENT ha sido seleccionado para participar en Act!, Festival Internacional de Escuelas de Teatro que tiene lugar en Bizkaia a primeros de junio. Compartirá escenario con grupos llegados de diversos puntos del planeta.**

**B**arakaldo y Bilbao acogen del 1 al 5 de junio la primera edición de Act!, Festival Internacional de Escuelas de Teatro, organizado por la Escuela de Teatro de Barakaldo (BAI, Barakaldoko Antzerki Ikastegia). El programa está integrado por las obras de fin de estudios de diferentes centros de arte dramático de Europa, entre ellos la ENT con la puesta en escena de “La gaviota”.

Según sus promotores, Act! pretende ser “una oportunidad única para presentar trabajos de jóvenes creadores a la prensa, programadores, directores, colegas y público en general”. “Act! –concluyen– es acción”, y así intentarán mostrarlo con la oferta de performances y trabajos de nuevos y jóvenes creadores.

El programa está dividido en dos bloques, uno de exhibición y otro pedagógico. El de exhibición arranca el 1 de junio en el Teatro Arriaga con una gala en la que actúan, entre otros, la Scuola del Teatro Stabile di Torino (Italia).

El 2 de junio, junto con la ENT y “La gaviota”, se podrán ver varias performances y los espectáculos de los alumnos de Artebi (Euskadi), Hackney College y el Institut del Teatre (Catalunya). Al día siguiente saltan a escena la ESAD de Murcia, la Escuela de Teatro de Getxo, Marina Temelkoska (Macedonia), el Estudi Helena Munné (Catalunya), la ESAD de Valencia, Adelle Smith (Inglaterra) y la anfitriona BAI.

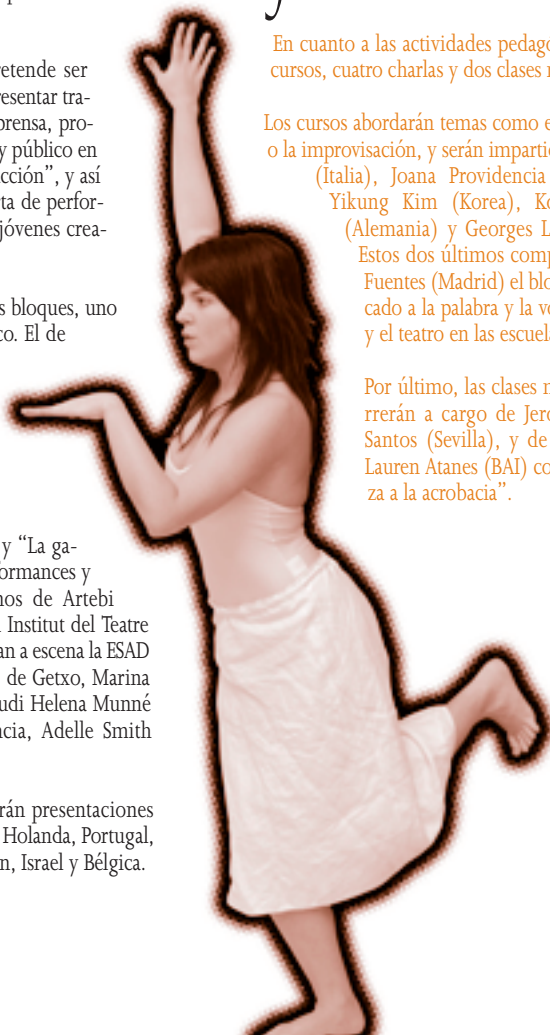
Las dos últimas jornadas acogerán presentaciones llegadas de Japón, Gran Bretaña, Holanda, Portugal, España, México, Portugal, Taiwan, Israel y Bélgica.

## Cursos, charlas y clases magistrales

En cuanto a las actividades pedagógicas, el programa incluye cinco cursos, cuatro charlas y dos clases magistrales.

Los cursos abordarán temas como el cuerpo y el espacio o la improvisación, y serán impartidos por Cira Santoro (Italia), Joana Providencia (Portugal), Clara Yikung Kim (Korea), Konrad Zschiedrich (Alemania) y Georges Laferriere (Canadá). Estos dos últimos compartirán con Vicente Fuentes (Madrid) el bloque de charlas, dedicado a la palabra y la voz, el nuevo teatro y el teatro en las escuelas.

Por último, las clases magistrales correrán a cargo de Jerónimo de los Santos (Sevilla), y de Ana Serna y Lauren Atanes (BAI) con “De la danza a la acrobacia”.





# Cursos de verano

## EL VERSO DE LA EMOCIÓN (TALLER DE VERSO DRAMÁTICO ESPAÑOL)

- **Profesora:** Laila Ripoll
- **Fechas:** 23 al 27 de agosto
- **Horas:** 25
- **Horario:** 9,30 a 14,30h.
- **Precio:** 180 euros
- **El curso:** los objetivos de este curso son el conocimiento y manejo de la métrica española, desde Lope de Vega hasta la Generación del 27, la construcción y creación de personajes del teatro clásico español, el conocimiento de usos y costumbres teatrales y sociología de los siglos XVI y XVII en España y del teatro poético del siglo XX: Lorca y la generación del 27.
- **Laila Ripoll:** Actriz, dramaturga y directora de escena. Ha recibido, entre otros, el premio "Ojo Crítico" de RNE, el Caja España de teatro, el "José Luis Alonso" de la ADE, el primer premio del Certamen de Directoras de Escena de Torrejón. Con Producciones Micomicón ha dirigido "El acero de Madrid", "Mudarra" y "La dama boba" de Lope, "El retablo de Maese Pedro" de Cervantes y Falla, "Macbeth" de Shakespeare, "La ciudad sitiada", "Atra Bilis", "Jocoserías", entre otras. Autora de "La frontera", "Victor Bevch", "El día más feliz de nuestra vida", "Atra Bilis (cuando estemos más tranquilas)", "Unos cuantos piquetitos", "Árbol de la Esperanza" y "La Ciudad Sitiada"

Ha impartido cursos y seminarios en España, Colombia, El Salvador, Ecuador y Honduras. Actualmente es profesora de interpretación y teatro clásico en la escuela de teatro "La Lavandería" de Madrid.

- **Curso dirigido a** actores, estudiantes y profesionales del teatro con experiencia (se solicita breve currículum).
- **Observaciones:** El taller finalizará con una clase abierta o muestra para público.

## IMPROVISACIÓN PEDAGÓGICA Y TEATRAL

- **Profesor:** Georges Laferrière
- **Fechas:** 30 de agosto al 3 de septiembre
- **Horas:** 25
- **Horario:** 9,30 a 14,30h.
- **Precio:** 180 euros
- **El curso:** se plantea como una mezcla de match de improvisación y de la didáctica aplicada a la enseñanza del teatro. De una manera lúdica, utilizando la técnica de la mezcla, haremos un mestizaje de ejercicios dedicados a veces a artistas y a veces a pedagogos, para explicar una forma de trabajar con actores o estudiantes de teatro.
- **Georges Laferrière:** canadiense, es Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación, profesor de didáctica de la enseñanza del arte dramático del Dpto. de teatro de la Universidad de Québec (UQAM). Colaborador del Dpto. de Didáctica y Organización Escolar de la Universidad de Valencia. Se define como artista pedagogo. Actor, director, profesor y autor de libros y artículos sobre la pedagogía artística y de programas y guías pedagógica de teatro. Ha participado en distintos congresos y seminarios internacionales (París, Oporto, Roma, Madrid...).
- **Curso dirigido a** actores, estudiantes de teatro, pedagogos y educadores en general. No es necesaria experiencia (no se solicita currículum).

## CURSO DE CUERPO Y VOZ DEL ACTOR. BASADO EN TEXTOS Y CANCIONES DE BERTOLT BRECHT.

- **Profesor:** Constanze Rosner
- **Fechas:** 6 al 10 de septiembre
- **Horas:** 25
- **Horario:** 9,30 a 14,30h.
- **Precio:** 180 euros
- **El curso:** se trabajará sobre la estrecha relación entre el cuerpo y la voz, la cual se puede considerar como una prolongación del mismo. Para que puedan funcionar en sintonía, de una manera clara, orgánica y expresiva, se deben trabajar el cuerpo y la voz del actor como una unidad.
- Como base principal para la exploración de estos principios van a servir los textos y canciones de Bertolt Brecht. Con el fin de acercar más al actor el mundo de Brecht se interpretarán, a lo largo del curso, fragmentos tanto de sus obras como de sus canciones. En la elaboración de pequeñas escenas y la teatralización de algunas canciones, el actor tendrá la ocasión de plasmar los conocimientos adquiridos en este curso.
- **Constanze Rosner:** natural de Berlin, estudió Bellas Artes y Filología Germánica en la universidad de Bremen (Alemania). De 1979 a 90 trabajó en la compañía italo-alemana "Johannes Vardar -Nomadas del Teatro", actuando en Alemania, Suiza, Dinamarca, Francia y España, impartiendo numerosos cursos en estos países y participando en diferentes festivales de teatro europeos. En 1985 se trasladó con su grupo a Cataluña (ParetsdelVallés), donde compaginaron la preparación de obras teatrales, (Las Bacantes), con el teatro de calle (Vida y muerte de un rey) y la impartición de cursos. De esta época cabe destacar, entre otras, especialmente la obra "Oigan Señores, esta Noche cantamos a Brecht", estrenada en Barcelona y en la que es actriz y codirectora.
- Como profesora ha trabajado durante cuatro años en la Escuela de Teatro de Basauri y en la actualidad es profesora de la Escuela de Teatro de Navarra (desde el año 1993) y de la Escuela de Teatro de Baracaldo (desde el año 2001).
- **Curso dirigido a** estudiantes de teatro, actores y profesionales del teatro en general. (se solicita breve currículum)

### Inscripción

Matrículas: del 14 al 25 de junio y del 2 al 20 de agosto.

**Inscripción:** Rellenar los datos de la ficha y entregar o enviar junto con el currículum, en los casos en que se solicita, a la Escuela Navarra de teatro por correo ordinario o electrónico.

Una vez comunicada al solicitante la aceptación de su inscripción, se deberá hacer efectivo el importe de la matrícula en el número de cuenta 0000 4 3 300.009842.3 de Caja Navarra. No se hará efectivo el pago antes de ser comunicada al solicitante su admisión en el curso correspondiente.

**Anulaciones:** Sólo se contemplará la devolución del 75% del pago realizado en el caso de que se pueda cubrir la plaza vacante con algún alumno en lista de espera.

**Descuento:** 10% en el precio total para las personas que se matriculen en más de un curso.

Más información:

ESCUELA NAVARRA DE TEATRO

Tfno: 948 22 92 39 • C/ San Agustín 5, 31001 Pamplona

Correo electrónico: entnae@entnae.sytes.net

(Asunto: cursos de verano)

# Udako ikastaroak

## EMOZIOAREN BERTSOA (BERTSO DRAMATIKO ESPAINOLARI BURUZKO TAILERRA)

- **Irakaslea:** Laila Ripoll
  - **Egunak:** abuztuaren 23tik 27ra
  - **Orduak:** 25
  - **Ordutegia:** 9,30etik 14,30era
  - **Prezioa:** 180 euro
  - **Ikastaroa:** Lope de Vegatik hasi eta 27ko Belaunaldira bitarteko metrika espainola ezagutzea eta erabiltzea, antzerki klasiko espainoleko pertsonaiak egin eta sortzea, Espainiako XVI eta XVII. mendeetako antzerki erabilpen eta ohiturak eta soziologia eta XX. mendeko antzerki poetikoa: Lorca eta 27ko Belaunaldia ezagutzea dira ikastaro honen helburuak.
  - **Laila Ripoll:** Aktorea, dramaturgoa eta eszena-zuzendaria. Besteak beste jasoak ditu RNErengandik "Ojo Crítico" saria, antzerkiko "Caja España", ADErengandik "José Luis Alonso", Torrejónko Emakume Eszena-Zuzendarien Lehiaketako lehen saria. Producciones Micomicón-ekin zuzendari aritu da Loperen "El acero de Madrid", "Mudarra" eta "La dama boba", Cervantes eta Fallaren "El retablo de Maese Pedro", Shakespeareren "Macbeth" obretan eta beste hainbatetan, "La ciudad sitiada", "Atra Bilis", "Jocoserias"... "La frontera", "Victor Bevch", "El día más feliz de nuestra vida", "Atra Bilis (cuando estemos más tranquilas)", "Unos cuantos piquetitos", "Árbol de la Esperanza" eta "La Ciudad Sitiada" obren egilea da.
- Espainian, Kolonbian, El Salvadorren eta Hondurasen eman izan ditu ikastaroak eta mintegiak. Gaur egun interpretazioa eta antzerki klasikoa irakasten du Madrilgo "La lavandería" antzerki eskolan.
- Aktore, ikasle eta antzerkiko profesional esperientziadunentzako ikastaroa (curriculum laburra eskatuko da).
  - **Oharra:** Tailerra bukatzeko, eskola irekia edo jendearentzako erakustaldia egingen da.

## INPROBISAZIOA PEDAGOCIAN ETA ANTZERKIAN

- **Irakaslea:** Georges Laferrière
- **Egunak:** abuztuaren 30etik irailaren 3ra
- **Orduak:** 25
- **Ordutegia:** 9,30etik 14,30era
- **Prezioa:** 180 euro
- **Ikastaroa:** antzerkiaren irakaskuntzari aplikaturiko didaktikaren eta inprobisazio-matcharen nahasketa gisa aurkezten da. Era ludikoan, nahasketaren teknikaren bitartez, ariketa mestizaia egingen dugu ariketak batzuetan artistei eskainiz eta beste batzuetan pedagogoei, aktoreekin edo antzerki-ikasleekin lan egiteko modu bat azaltzeko.
- **Georges Laferrière:** kanadarra, Filosofia eta Hezkuntza Zientzietan doktorea eta Quebecoko Unibertsitateko (UQAM) Antzerki Departamentuko arte dramatikokoaren irakaskuntzako didaktika irakaslea da. Eta Valentziako Unibertsitateko Didaktika eta Eskola Antolakuntza Departamentuko kolaboratzailea. Bere buruari artista eta pedagogo deritzen. Aktorea, zuzendaria, irakaslea eta pedagogia artistikoari buruzko hainbat liburu eta artikuluren eta antzerkiaren inguruko hainbat programa eta gida pedagogikoren egilea. Nazioarteko hainbat kongresu eta mintegitan hartu du parte (Paris, Oporto, Erroma, Madril...).
- Aktore, antzerki-ikasle, pedagogo eta, oro har, hezitzaileentzako ikastaroa. Ez da beharrezkoa esperientzia izatea (ez da curriculumik eskatuko).

## AKTOREAREN GORPUTZ ETA AHOTSARI BURUZKO IKASTAROA. BERTOLT BRECHTEN TESTU ETA KANTETAN OINARRITUA.

- **Irakaslea:** Constanze Rosner
  - **Egunak:** irailaren 6tik 10era
  - **Orduak:** 25
  - **Ordutegia:** 9,30etik 14,30era
  - **Prezioa:** 180 euro
  - **Ikastaroa:** gorputz eta ahotsaren arteko erlazio estua landuko da; izan ere, ahotsa gorputzaren luzapentzat har daiteke. Sintonian eta era argian, organikoan eta adierazgarrian jardun ahal izateko, aktorearen gorputza eta ahotsa unitate gisa landu behar dira.
  - Printzipio horiek aztertze oinarri nagusia Bertolt Brechten testuak eta kantak izanen dira. Aktoreari Brechten mundua gehiago hurbiltzea helburu, ikastaroan zehar bai bere obren bai bere kanten zatiak antzeztuko dira. Eszena txikiak egitean eta zenbait kantari antzerki forma ematean, aktoreak ikastaroan bereganaturiko ezagupenak islatzeko aukera izanen du.
  - **Constanze Rosner:** Berlinen jaioa, Bremengo (Alemania) Unibertsitatean Arte Ederrak eta Filologia Alemana ikasi zituen. 1979tik 1990era "Johannes Vardai - Nomadas del Teatro" konpainia italiar-alemanean aritu zen lanean, Alemanian, Suitzan, Danimarkan, Frantzia eta Espainian, ikastaro antzetan irakasle eta Europako hainbat antzerki jaialditan parte-hartzaile izanik. 1985ean Kataluniara (Parets del Vallés) aldatu zen bere taldearekin eta han antzezlaren prestakuntza (Las Bacantes), kale antzerkian (Vida y muerte de un rey) eta ikastaroak ematen aldi batera jardun zuten. Garai hartakoetatik bereziki nabarmentzekoa da, besteak beste, "Oigan, Señores, esta Noche cantamos a Brecht" obra, Bartzelonan estreinatua; bertan Rosner aktorea eta zuzendarietako bat da.
- Irakasle lanetan, lau urte Basauriko Antzerki Eskolan aritu zen eta gaur egun irakaslea da Nafarroako Antzerki Eskolan (1993. urtetik) eta Barakaldoko Antzerki Eskolan (2001. urtetik).
- Antzerki-ikasle, aktore eta, oro har, antzerkiko profesionalentzako ikastaroa (curriculum laburra eskatuko da)

### Izen-ematea

Matrikulak: Ekainaren 14tik 25era abuztuaren 2tik 20ra

**Izen-ematea:** Fitxako datuak bete eta curriculumarekin batera eman edo bidali, beharrezkoa denetan, Nafarroako Antzerki Eskolara.

Izen-ematea onartuta, matrikularen zenbatekoa Nafarroako Kutzako 0000 4 3 300.009842.3 kontu zenbakian ordainduko da. Ordainketa ez da egingen eskatzaileari ikastarorako onartua izan dela jakinarazi baino lehen.

**Ezeztapenak:** Ordaindurikoaren %75 itzultzea onartuko da baldin eta hutsik utzitako plaza itxaron zerrendako pertsona batez betetzen ahal bada.

**Deskontua:** ikastaro bat baino gehiagotan izena ematen dutenentzat %10eko deskontua.

### Argibideak:

NAFARROAKO ANTZERKI ESKOLA.

Tel.: 948-229239. • San Agustín k., 5. 31001 Iruña

Posta elektronikoa: entnae@entnae.sytes.net

(Gaia: udako ikastaroak)



## Otras miradas, otras escenas

*La Escuela Navarra de Teatro organizó, en colaboración con el Teatro Gayarre, una nueva edición del ciclo "Otras miradas, otras escenas". Entre el 27 de abril y el 13 de mayo de 2004, se programaron cinco representaciones teatrales y cuatro conferencias: "El monstruo de tres cabezas", "Relaciones actor-director en el teatro contemporáneo", "El actor desdoblado" y "Actor-director, un vínculo pasional"*

# El monstruo de tres cabezas

• JOSÉ LUIS RAMOS ESCOBAR •

Dramaturgo y novelista puertorriqueño, ejerce como profesor de Literatura, Teatro y Estudios

Hispánicos de la Facultad de Humanidades del Recinto de

Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico •

Imágenes de "Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini"



En 1988, durante los eventos paralelos al Festival de Bogotá, se le preguntó a Enrique Buenaventura, imprescindible dramaturgo colombiano recientemente fallecido, cuál era el problema mayor que enfrentaban los autores dramáticos en América Latina. Sin pensarlo ni un segundo, Enrique contestó: "Los directores." Un eco burlón se alzó des-

de el fondo del salón para añadir: "Y los actores." Durante horas estuvimos hablando de ese monstruo de tres cabezas que es el teatro, tratando de establecer jurisdicción, poder y espacio creativo para los participantes de la puesta en escena: autores-directores-actores. Porque no hay duda de que se trata de poder para controlar la codificación de la obra (algunos teóricos insisten en denominarlo como el espectáculo) que se presenta ante el público. El monstruo surge como consecuencia de la proliferación de emisores en el mensaje teatral. Siguiendo el esquema trazado por Ferdinand de Saussure para explicar el proceso de comunicación, el arte teatral hace que emisor se triplique, cuando menos, y que el receptor tenga que decidir sobre cómo interpretar la obra que presencia sin conocer cuál nivel de emisión domina la codificación del mismo. Piensen en el problema que enfrenta un público receptor incauto, si es que todavía queda un público así, ante la puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba* realizada hace unos años por un grupo mexicano. Todos los papeles eran interpretados por hombres y la pieza se convertía en un musical. Lo peor es que el director decidió traer a escena a Pepe el Romano, que se paseaba entre las hermanas travestis haciendo gala de su hombría seductora. Se violaba así el uso del personaje ausente como técnica para desencadenar la trama. Es tan sacrílego como entrar a escena a Godot en la obra de Beckett. Para un público desconocedor del texto lorquiano, el monstruo se había devorado la obra. Otro ejemplo de canibalismo teatral ocurrió en mi país cuando se montó una comedia titulada *Mi hippie me encanta*. En personaje del Hippie

se fumaba un porro en escena y el director le había marcado al actor que mostrara el efecto de la marihuana dándole una vuelta a la mesa del comedor contoneándose con gusto. Así se ensayó hasta el día antes de estreno. En la premiere, el actor, tan pronto subió el telón, sintió que el timón estaba en sus manos. Cuando se fumó el porro, le dio veinte vueltas a la mesa, se subió sobre ella, luego la volcó y finalmente le entró a patadas a la silla. Evidentemente eso no ocurre en las otras artes en las

que el receptor recibe directamente del emisor el mensaje codificado. Veamos en detalle este monstruo de tres cabezas y la lucha por controlar la codificación de la representación.

El director puede reclamar el puesto de sumo sacerdote y juez, como hizo John Dexter cuando dirigiendo la obra *Chicken Soup with Barley* de Arnold Wesker, le dijo a éste: "¡Cállate Arnold, o dirigiré la obra tal y como tú la escribiste!"<sup>1</sup> O como Nemerovitch-Danchenko cuando le escribió a Chejov: "Bueno, querido Antón Pavlovich, representamos a *Tío Vania*. Podrás notar en las críticas que te incluyo que no pudimos remediar varias fallas de la obra... Esta tenía una lentitud escénica por más de dos actos y medio, no obstante el hecho de que eliminamos entre 40 y 50 de las pausas que tú pedías. Las fuimos eliminando poco a poco durante los ensayos."<sup>2</sup> No tenemos constancia de la respuesta de Chejov, pero sabemos que al poco tiempo murió.



Los actores también reclaman la parte del león de la escenificación teatral. En su ensayo "El actor como soberano de la escena", el actor colombiano Fernando Peñuela, del Grupo La Candelaria, afirma: "Concibo al actor como dramaturgo y (...) entiendo el término de dramaturgia del actor, ya que en el proceso de creación de un espectáculo (...) el actor hace dramaturgia en la escena y desde la escena."<sup>3</sup> Inclusive para muchos teóricos del teatro, los únicos elementos imprescindibles para una representación son actores y público, porque la escenificación puede prescindir del texto autorial, como sucedió en la *Commedia dell'Arte* o con

los "happenings" del Living Theatre. De hecho, durante las últimas décadas del siglo XX, muchos exigían y otros daban por sentado la muerte del autor dramático. Luego de nuestra resurrección de entre las cenizas de la creación colectiva y de los epitafios escritos por los directores-dictadores que proclamaron con estridencia que los textos son pretextos para la representación y que sólo en el escenario ocurre, se produce y se manifiesta el texto teatral, hemos vuelto a la escena, aunque acosados ahora por las nuevas hordas de las "performancias" y los "stand-up", nueva modalidad de los actores tras-humanos que acoplan la representación a su talento y capacidad histriónica. Y ni que hablar del llamado teatro "ready-made."

¿Cuál es pues la relación entre autor-director-actor en el teatro de nuestros días? La respuesta registra diferentes gradaciones, desde el enfrentamiento hasta la complicidad. Un autor como el fenecido dramaturgo puertorriqueño René Marqués, considerado por muchos como el mejor dramaturgo de la isla en el siglo XX, dirigía sus obras mediante las acotaciones y las didascalias y si algún director se apartaba de ellas, estallaba el enfrentamiento, como ocurrió durante el ensayo general de su obra *Sacrificio en el Monte Moriah*. Presencé esa batalla porque era actor en el montaje. (¡Como ven, yo también he pecado!) Una lectura de las obras de René Marqués demuestra desde el primer momento que éste indica hasta con cuál pie un personaje comienza a subir una escalera. Su reacción ante el montaje de la directora Victoria Espinosa fue: "Te volviste loca, Victoria, eso no fue lo que yo escribí." En este caso, el enfrentamiento estuvo a punto de provocar la cancelación de la obra pues la directora se marchó del ensayo y sólo regresó cuando el autor le suplicó que retornara para el estreno, aunque él seguía pensando que el montaje se apartaba de los lineamientos que él había establecido para la representación.

El director puede llegar al enfrentamiento con el autor si piensa como el conocido director británico David Jones, quien sostiene que el libreto (él lo llama libreto y no obra) es como una partitura que aguarda interpretación. Según Jones, la dirección teatral es un trabajo detectivesco para descubrir cómo es el animal, y el autor dramático puede que no sepa cómo es el animal que creó ni cómo será en escena. El director es pues el sumo sacerdote que descubre y anima al mítico animal escénico que el autor, sin saber cómo, ha creado.

En su relación con los actores, el director puede chocar con ellos si exige, como un conocido director puertorriqueño radicado en Nueva York,

y de cuyo nombre no quiero acordarme, "que los actores sean brutos para que no piensen y hagan lo que yo quiero." En este caso, el actor queda reducido a simple marioneta que el director manipula a gusto y gana. El enfrentamiento también ocurre cuando, luego de levantado el telón, los actores se sienten dueños y señores del espectáculo y obviando

el texto y la dirección, alteran la acción escénica. Hace unos años en Puerto Rico, un actor que participaba en el montaje de la versión para teatro de la novela *Doña Bárbara* del autor venezolano Rómulo Gallegos, decidió darle más colorido y dinamismo a la acción. Él, quien encarnaba a Balbino Paiba, el débil y sometido amante de Doña Bárbara, la emprendió a golpes contra la actriz Flor Núñez, que caracterizaba a la protagonista, diciéndole: "Ya nunca más volverás a humillarme." Los golpes fueron tan contundentes y sorprendidos que la actriz cayó al piso y la obra se detuvo. La dramaturgia del actor llevó en este caso a una acusación en corte en contra del actor por acometimiento y agresión grave. Peor es el caso cuando el actor decide añadir realismo a la escena, como sucedió hace unos años con una compañía teatral inglesa en gira por Grecia con una versión teatral de la *Vida, pasión y muerte de Jesucristo*. El actor que encarnaba a Judas Iscariote, por razones desconocidas, decidió que el suicidio de su personaje tenía que ser lo más real posible y se ahorcó en la segunda función. El efecto de esta extremista dramaturgia del actor fue demoledor: muchos de los presentes en la función jamás han vuelto a pisar un teatro.

Permítame ahora ilustrar esta relación conflictiva en virtud de las diversas experiencias que he tenido en el montaje de mis obras. Considero que dicha relación conflictiva surge desde el momento mismo de concepción de la obra y variará de acuerdo con las diversas modalidades de creación de la misma. Tomemos el caso del autor solitario. Cuando uno escribe solo se enfrenta a un papel en blanco (o a una pantalla en blanco si uno se inscribe en

el mundo de la cibernética), tienes una idea que te provoca, una imagen que te persigue, una frase que te acosa... Ese es el punto de partida para los llamados dramas de escritor en los que uno crea de acuerdo con sus propias ideas, conceptos y visión de mundo. Resulta obvio que en este caso se trata de una obra más literaria que teatral. Lo que media entre eso y la puesta en escena es encontrar alguien afín que pueda interpretar esas coordenadas y desarrollar imágenes para construir lo que uno visualizó. Si uno puede escoger al director y a los actores (cosa que raras veces ocurre), se reducen las posibilidades de conflicto porque tal selección la realiza el que concibió la obra y amoldará a los seleccionados a las exigencias de la misma. En el caso del director, uno trata de se-



*El director puede llegar al enfrentamiento con el autor si piensa como el conocido director británico David Jones, quien sostiene que el libreto (él lo llama libreto y no obra) es como una partitura que aguarda interpretación*



leccionar a aquél que esté en mejor sintonía con nuestro trabajo y que tenga una cosmovisión similar a la nuestra. Al respecto dice el autor norteamericano Richard Nelson: "I think the best directors for my work are people who have gone on similar journeys to mine."<sup>4</sup> Si tal cosa no ocurre, surgen las discrepancias, las confusiones y finalmente la pugna abierta. El propio Nelson narra como una obra suya perdió coherencia en su representación debido a la relación conflictiva con el director, quien tenía una visión política conservadora, mientras que la obra justamente tenía un enfoque extremadamente crítico de esa posición ideológica.

En otras ocasiones el desfase ocurre a nivel estrictamente estético. Si escribo una obra con rupturas con respecto a la tradición aristotélico-realista, preciso de un director con arrojo para adentrarse por las rutas inéditas de la experimentación y que no se ate al realismo como estilo único de representación. Lo mismo ocurre con el género de la obra, en tanto que determinante del ritmo, atmósfera y efectos emocionales. Todos conocemos las quejas de Chejov con respecto a los montajes de sus obras por El Teatro de Arte de Moscú, montajes muy exitosos, valga recalcar. El autor de *La gaviota* y *El jardín de los cerezos* sostenía que sus obras eran comedias, pero Stanislavsky y Danchenko las representaban como tragedias. "Me hacen parecer como un autor triste," se lamentaba Chejov.

Aun cuando haya afinidad entre autor-director-actor pueden surgir fricciones cuando el montaje no logra resolver una escena y se le pide al autor que la re-escriba. Aun con el mejor espíritu colaborativo, el autor se debate entre ser fiel a su creación o acoplar la obra a la visión del director. Yo, que por entrenamiento y vocación, soy proclive a la colaboración entre los integrantes de la representación, me enfrenté a una situación parecida a ésta cuando se estrenó mi obra *Indocumentados* por el

Grupo Teatro del Sesenta de Puerto Rico. Me sometí al consenso de director y actores sobre las posibilidades escénicas de mi obra. "Esta escena no funciona, vamos a reescribirla...", pero siempre reservando para mí tal reescritura. Se me planteó, por ejemplo, que el personaje del supervisor ofrecía problemas porque al ser norteamericano, el público puertorriqueño lo interpretaría como un estereotipo. Yo busqué como alternativa a otro emigrante a los Estados Unidos, en este caso un italiano, y aproveché la oportunidad para que se convirtiera en una manifestación del llamado "melting pot" (crisol de razas y culturas), es decir, que se incorporara al "mainstream" (corriente dominante en la sociedad norteamericana) y desde esa perspectiva se convirtiera en otro opresor. Así se montó, pero todavía hoy me pregunto si la escena original pudo haber funcionado mejor si el director hubiese encontrado la forma de resolverla.

Muy diferente es el caso cuando al autor se le comisiona una obra. Yo he trabajado varias obras por comisión y en algunos casos he enfrentado problemas. La primera fue *Cofresí o un bululú caribeño*, comisionada por Teatro del Sesenta. Ellos querían hacer una obra sobre el pirata puertorriqueño del siglo XIX, Roberto Cofresí. El grupo quería un musical. Así que combiné la investigación del personaje con un estudio minucioso de los musicales y al cabo de varios meses produje una propuesta. El grupo respondió negativamente a la misma aduciendo que era un musical, lo cual era absolutamente cierto. Hice acopio de todas sus objeciones a la obra y me encerré a escribir sin pautas, a partir de mis propias ideas y sin un género como objetivo. Cree un narrador contestatario que contrarrestaba los señalamientos que se me habían hecho sobre la perspectiva que ordenaba la trama, lo que transformó la obra en una pieza épica. El problema mayor era la ausencia de mujeres en la obra. Resulta que en la vida de los piratas reales en alta mar no hay mujeres.

Pero esta obra estaba pensada para un grupo de teatro en el que la presencia femenina era preponderante, así que era imprescindible incluir mujeres. Entonces, como por obra de un gnomo jugueteón, la acción de la obra se detuvo y las actrices le reclamaron al narrador que cómo era posible que las mujeres no estuviesen incluidas más allá de los tradicionales papeles estereotipados. Este reclamo generó una escena de discusión sobre el machismo, las visiones reduccionistas y la relación obra/director/grupo/público. Esto le dio forma a la escena, la cual tuve que escribir tres veces durante el montaje, hasta que finalmente todos coincidieron en que mi propuesta original era la mejor. A pesar de las coincidencias estéticas, ideológicas y personales entre el director, los actores y yo, el montaje se realizó de acuerdo a su interpretación y exigencias y no en virtud de la concepción que regía la trama. Mientras la obra se estructuraba desde el punto de vista de una visión desmitificadora del personaje y de la propia puesta en escena, el montaje se convirtió en un espectáculo legendario y fue un éxito rotundo. Sin embargo, la obra como tal quedó opacada por ese tipo de montaje. Por ser una obra comisionada, no troné como Zeus desde el Olimpo, sino que, años después, monté la obra, esta vez bajo mi dirección, y le devolví su carácter desmitificante, para obvia molestia del director,

quien me reprochó diciéndome que: "Esa obra es tan mía como tuya."

En la segunda obra que escribí por comisión, *Gení y el Zepelín* para el Grupo Pregones de Nueva York, los problemas surgieron no en el proceso de escritura, que fluyó de manera armoniosa, sino en el montaje que, por cierto, se realizó diez años después de escrita la obra. El problema surgió justamente por la relación autor-director porque al ser una mujer el personaje principal de la obra, el grupo se debatía sobre si la obra debía ser dirigida por una mujer que reinterpretase las acciones de la protagonista de acuerdo con el código femenino. El director original que participó en el proceso de creación de la obra junto con los actores y actrices del grupo no lograban llegar a un consenso. Mientras tanto, la obra ganó el Premio de Teatro de la Universidad Santa María de la Rábida en Huelva, España. Finalmente la obra fue representada hace dos años. Fue un éxito de público y crítica. Sin embargo, la puesta en escena me dejó profundamente insatisfecho. Como punto de partida del montaje, la directora concibió la representación desde los lineamientos del teatro épico de Bertolt Brecht, imponiéndole a la obra técnicas de distanciamiento de las que carecía el texto. Este problema surge cuando un grupo de teatro desarrolla una estética que le imponen a las obras que montan, independientemente de que los textos permitan o aguanten tal interpretación. Esto sin entrar en la recepción, pues al público desconocer la propuesta del texto autorial, le atribuirá al escritor determinada perspectiva.

En la tercera modalidad, el autor mantiene el control absoluto al ser también el director. Sólo lo he hecho en una ocasión, cuando escribí *Valor y sacrificio*, una obra que se fue creando y dirigiendo a la vez, junto con un grupo de actores y una coreógrafa. Esta experiencia fue posible porque fue en la Universidad de Puerto Rico y no teníamos fecha de estreno ni límite de tiempo. Obviamente ahí no enfrenté ningún problema ni con-

flicto, dado que siempre tuve el control de todo el proceso. Sin embargo, esta experiencia pertenece a un ámbito muy especial y no es representativa del quehacer teatral cotidiano. Hay ocasiones en que, inclusive, el autor-director limita las posibilidades del montaje al restringir las imágenes escénicas a su concepción inicial del texto, sin permitir el enriquecimiento que a menudo provee la participación activa de los demás participantes del montaje.

Sólo he podido participar de una relación de complicidad entre autor-director-actor en dos de mis obras: *El olor del popcorn* y *Bohemia 18, altos*. Desde que la primera estrenó en 1993, el director Mario Colón, y los cinco actores que han participado en las más de 100 funciones que hemos realizado en veinte festivales y eventos internacionales, además de las funciones en Puerto Rico, hemos tenido la más absoluta complicidad para lograr que el montaje recoja la visión de la obra, la interpretación del director y de los actores de una manera armoniosa. Cada escena, cada imagen, cada movimiento, cada inflexión se ha discutido hasta la saciedad, siempre mediante propuestas, contrapropuestas y experimentación. Nos hemos sorprendido mutuamente, y cada vez que remontamos la obra, nos volvemos a cuestionar cómo funciona mejor el final o si debemos alterar tal efecto o el filtro del especial de luz sobre la cama. Ha sido un proceso enriquecedor y aleccionador de lo



que debe ser la relación creativa entre autor-director-actor. Quizás por eso es que *El olor del popcorn* se ha seguido representando regularmente desde su estreno y en cada reposición le encontramos nuevas posibilidades. Algo similar ocurrió con *Bohemia 18, altos*, gracias a que Mario Colón también la dirigió y que pudimos seleccionar a un grupo de actores dispuestos a dejarse provocar en la búsqueda insomne de esa imagen huidiza que plasme al texto en el escenario.

Aspiremos pues a la complicidad, pues el teatro es un arte eminentemente colectivo que exige la participación creativa de todos sus integrantes. Si logramos la complicidad entre los que presentamos la obra, es decir, si logramos que las tres cabezas del monstruo canten en coordinación creativa, podremos aspirar a lograr la complicidad del público. Sólo entonces se completa el hecho teatral.

*José Luis Ramos Escobar*

1. Colin Chambers, ed. *Making Plays* (London: Faber and Faber, 1995), p. 1.
2. Colin Chambers, ed. *Making Plays*, p.32.
3. Fernando Peña, "El Actor como soberano de la escena", *Magazín Dominical*, diciembre de 1988, p. 3.
4. Colin Chambers, ed. *Making Plays*, p. 27.

# Relaciones actor-director en el teatro contemporáneo

• MAGDA PUYO, directora del Festival Sitges Teatre Internacional, directora de escena, dramaturga y profesora del Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona •

Imágenes de “La memoria de las piedras”



ás allá de las metodologías históricas que determinan una determinada relación entre el director y el actor en el proceso de desarrollo de un espectáculo, hay una realidad donde esa relación tiene que ver con otras cuestiones tales como la jerarquía establecida, la relación humana y la capacidad de entender y respetar la creación del conjunto de artistas que forman parte de un espectáculo.

Es en las escuelas de teatro donde esos roles empiezan a determinarse y dónde el actor y el director empezarán a fijar su forma de enfrentarse a la creación y sus relaciones. Actualmente la formación del actor ha de tener

en cuenta el desarrollo de un cierto número de capacidades personales, no solamente para interpretar textos, sino también de creación individual y afirmación de la personalidad. Esto supone una aproximación global al teatro: una aproximación a la escritura dramática, a la puesta en escena, al tiempo dramático, al espacio teatral... Por ello, es necesario trabajar para completar la formación del actor intérprete y formar un actor creador. Es decir, educar a un estudiante-actor para que se inscriba dentro de un proyecto, aportando aquello que sólo él en calidad de actor puede aportar, elementos que quizás el director ni tan solo ha podido imaginar. Es imprescindible que en la escuela, además de los ejercicios propios de la técnica actoral, se provoque el trabajo individual y personal, en donde la iniciativa artística no viene dada por el profesor sino por el propio alumno.





Podríamos establecer numerosas formas de relación entre el director y los actores, gradaciones de distinta cualidad que dependen en todo caso de muchas variables. Quizá haya que distinguir dos formas básicas de desarrollar la creación de un espectáculo.

Por un lado lo que llamamos teatro ligado a los sistemas de producción estándar (teatro comercial, centros nacionales, repertorio...) donde la planificación de ensayos es de dos meses, con equipos artísticos que no tienen un bagaje de trabajo común, con fecha de estreno inamovible; en este tipo de estructura el desarrollo de lo que hemos nombrado actor creador, es mucho más limitado y en gran medida depende de la actitud del director en los primeros días de ensayos, y de la preparación del actor para generar material artístico y convencer de la validez de este.

Una situación mucho más fructífera para el actor es la que se le puede plantear en espectáculos de creación, habitualmente ligados a una compañía estable y con sistemas de producción mucho más flexibles. Es un sistema de trabajo continuo, marcado por una propuesta estética y ética, que encontramos en compañías que se declaran estrictamente de creación colectiva o en compañías que se forman en torno a un director-artista con un lenguaje propio y muy personal. Es el caso por ejemplo de la compañía de Teatro-danza de Wuppertal, fundada y dirigida por Pina Baush: "Experimentar, buscarse, tal vez encontrar". La autora/coreógrafa/directora interviene muy rara vez en el proceso, que ella misma ha iniciado, de experimentación y auto-reconocimiento que lleva a cabo la compañía. Pina Baush da tiempo para este proceso de sus bailarines/actores/coautores. Incluso una semana y media antes del estreno de estas obras que todavía no tienen título, no hay nervios, ni siquiera se fija lo que ya se ha encontrado; antes bien se estimula a romper con las formas existentes, a abrirse a nuevos descubrimientos. Pina sigue muy concentrada y sin impacientarse la búsqueda de su grupo. Cada uno tiene que poder ser lo que él quiere o lo que ha desarrollado, dice en una charla. Pero no se refiere sólo al ensayo: Lo que yo hago es mirar. Sí, tal vez sea eso. Lo único que he hecho siempre es mirar a las personas. He observado siempre las relaciones humanas o, mejor dicho, he intentado observarlas y hablar de ellas. Eso es lo que a mí me interesa realmente y no conozco nada que sea más importante.

Pina Baush observa atentamente el ensayo. Se sienta con las piernas cruzadas en una silla. Frecuentemente apoya la frente o la barbilla en su ma-

no. El ensayo apenas se interrumpe. Por lo general, solo después de largas fases de experimentación. Entonces se forman grupos. Pina se dirige hacia cada uno de los intérpretes y les habla. Su tono de voz es suave. Sus escasas palabras casi nunca llegan a los que estamos fuera, van dirigidas al interesado y se limitan a su situación en particular. No hay consejos generalizados ni grandes teorías. Una bailarina le pregunta si en una determinada escena se debe hablar o sólo hay que crear una atmósfera. Esto hay que experimentarlo; yo no puedo decirlo, no teóricamente responde Pina. (Pina Baush, Raimund Hoghe).



*Dirigir un actor consiste también, en tranquilizarlo e inquietarlo: tranquilizarlo ya que él será quien tome el riesgo más grande en la representación, día tras día. Inquietarlo para ayudarlo y provocar que trabaje las zonas de interpretación y potenciales interiores que ni el actor mismo supone poseer, para que se aleje de los estereotipos y de las "zonas fáciles", es decir, de las soluciones usadas y probadas en otros espectáculos.*

Si partimos de una visión general e intentamos unificar el hecho espectacular, y asumiendo todas las posibilidades de relación entre director y actores podemos partir de una serie de premisas que nos refuercen el valor de la creación por parte del actor.

Si uno supone que el director tiene en la cabeza desde el principio de los ensayos un "modelo preconstruido", dirigir actores quiere decir conducirlos allá donde el director quiere que vayan; el trabajo del director consiste entonces en actuar sobre los actores de tal manera que ellos obedezcan con precisión para llevar a cabo su modelo inicial y como "instrumentos perfectos" se integren a su representación mental, al patrón establecido con antelación. Esta concepción anula la capacidad de descubrimiento e invención que se rebela a lo largo de los ensayos, especialmente la de los actores. Pero el director está trabajando con "material vivo" y ese material es inmensamente rico en posibilidades; en esa concepción estrecha, lo que se

hace de alguna manera es "mutilar" a las personas y por consiguiente a los actores para que se puedan integrar al sistema imaginado por el director.

Me gustaría apuntar algunas ideas que nos darán espacios de discusión y pensamiento en torno a la función del director y los actores, y que nos alejan de la concepción del director-dictador para acercarnos a la idea de "comunidad" entre los artistas que forman parte de un proyecto, recordando que el teatro, por definición, es un arte colectivo.

La función del director consiste en "dar juego", alimentar el imaginario de los actores, excitar sus necesidades de actuar en las direcciones globales que corresponden a las líneas escogidas con antelación, que tienen que ver con las intenciones, imágenes más o menos coherentes, atmósferas etc... en un proyecto que todavía es muy abierto, que no se puede definir de ninguna manera sobre el papel.

Dirigir un actor consiste también, en tranquilizarlo e inquietarlo: tranquilizarlo ya que él será quien tome el riesgo más grande en la representación, día tras día. Inquietarlo para ayudarlo y provocar que trabaje las zonas de interpretación y potenciales interiores que ni el actor mismo supone poseer, para que se aleje de los estereotipos y de las “zonas fáciles”, es decir, de las soluciones usadas y probadas en otros espectáculos.

Para dirigir hay que huir de las propias sistematizaciones, ser capaz de prestar una gran atención a los actores, escucharlos y encontrar para cada uno, en el momento adecuado las soluciones diferentes para que puedan progresar. Los artistas que trabajan juntos en un proyecto son profesionales con horizontes diversos, con necesidades contradictorias, ritmos antagónicos. El director en todo caso, debe tener claro que la unidad final del espectáculo pasa por la aceptación y organización de esas diferencias.

Jean-Pierre Jorris, actor francés dice: El director inteligente “da la palabra” al actor. No impone un poder fundado en la jerarquía, en el peor sentido de la palabra. La jerarquía, por otro lado, es inevitable, el teatro es una estructura y toda estructura implica una jerarquía. Pero “dándole la palabra” al actor, el director coloca al actor en la comodidad, sin la cual no puede hacer nada bueno. El actor llega con su pequeña historia personal, que no interesa, por ella misma, a nadie, pero que constituye su bagaje emocional e imaginativo, a partir del cual el director hará su “cocina” teatral.

Personalmente he podido, a lo largo de mi carrera profesional, trabajar en proyectos de índole muy diversa. Empecé precisamente mi trayectoria con el trabajo colectivo en la compañía Metadones, pero también he formado parte del equipo de dramaturgia y dirección de La Fura dels Baus, he dirigido espectáculos de creación y otros más convencionales en el Teatro Nacional de Catalunya y en salas alternativas como la Sala Beckett.

Quizás podría destacar el sistema de trabajo que llevamos a cabo con el colectivo Metadones, que para mí, reflejaría, de alguna manera, el ideal de esa comunión artística de la que hablé anteriormente.

El proyecto del colectivo se inició a partir de una gran necesidad, por parte de un grupo de tres mujeres de teatro, de investigar el hecho teatral en toda su amplitud: palabra, movimiento, música, espacio. Trabajamos a nivel teórico durante meses y finalmente escogimos un

texto, La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca, para llevar a cabo en la práctica todo aquello que habíamos estudiado. Ampliamos el grupo, pero sin determinar quien haría qué. Había cantantes, actrices, posibles directoras, pero no fue hasta mucho más tarde que quedaron fijados los roles de cada una. A partir de la acumulación de material, al que llamábamos “baúl”, en donde se podían encontrar fotos, videos, textos dramáticos de diferentes autores, poesía, novela, objetos, noticias, canciones, músicas, construimos un esqueleto sobre el cual improvisamos escenas relacionadas con el texto de Federico. Después de tres meses de trabajo pausado, sin prisa, empezó, casi de una manera natural, a definirse el papel que jugaría cada una dentro del proyecto. Finalmente, después de un tiempo, fijamos la fecha de estreno.

Yo lo recuerdo como una experiencia artística fascinante, que se volvería repetir en otro espectáculo, Medea Mix. Sin embargo no fue fácil mantener la compañía con este ritmo pausado de trabajo, las estructuras de producción en las cuales nos movemos, al menos en Catalunya, de alguna manera nos “ahogaron” y decidimos dejar la investigación y la producción de espectáculos como colectivo y seguir cada una nuestro camino en solitario.

Sin duda, he creído siempre que el actor (igual que el escenógrafo, el autor, el iluminador o el músico) son compañeros de viaje, artistas diversos en un proyecto común, y que mi trabajo como directora y dramaturga únicamente tiene sentido si me dejo sorprender, incluso después del estreno, por ellos.

*Magda Puyo*



# El actor desdoblado

• ERNESTO CABALLERO, autor y director teatral, Graduado en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid •

Imágenes de “Centvinticin” y “El compositor, la cantante, el cocinero y la pecadora”



De todos es sabido que desde los orígenes del teatro ha existido una figura encargada de organizar formalmente el espectáculo. Esta función fue recayendo, según los casos, en autores, empresarios, escenógrafos y también, naturalmente, en los propios actores. Sin embargo, al margen de puntuales consejos que los comediantes se daban entre sí, o de las consabidas didascalías incluidas en los libretos, no existía ninguna figura especializada en el trabajo de los actores en su perspectiva de puesta en escena: la interpretación de estos respondía a rígidas convenciones que imponían una determinada manera de hacer.

La revolución estética y conceptual del naturalismo fue la que produjo una revisión absoluta del arte del actor. A partir de ese momento se produjo una radical individualización del arte del actor. Fue de alguna manera la herencia del Romanticismo: si el actor ahora se consideraba un artista creador de la misma naturaleza que un músico o un poeta, reivindicando su acusada y genuina personalidad; resultaba obligado que su técnica diera un vuelco radical, precisamente en un momento en el que se estaba despertando la exploración de esa bestia dormida llamada inconsciente. La introspección individualizada era ahora su Norte; ya no tenía que refinar sus gestos y expresiones desde una mirada externa, las reglas de su oficio ya no estaban tan claramente situadas en una preceptiva establecida por la tradición. No había otro canon que lo que Pushkin denominó sinceridad de las emociones. Ahora el actor debía operar con eso que dio en llamar “su mundo interno”. Había surgido un elemento imprevisible en la representación llamado *imaginación creadora*, y con ella todo un torrente de recursos y procedimientos de complejo control y sistematización. Era precisa una figura que desde la posición de un observador desimplicado vehiculara todo este magma surgido del inconsciente. De este modo hizo su entrada en escena la nueva figura del director de actores.

Stanislavski, como sabemos, desarrolló exhaustivamente estos aspectos llegando a percatarse, como buen hombre de teatro que era, de que este nuevo manantial interpretativo traía consigo múltiples y productivos enfoques de los textos y de los personajes. A esto se añadía también la novedosa aportación dramaturgica consistente en escribir obras en las que el diálogo dejaba traslucir de forma latente significaciones ocultas; el texto era también subtexto y una aparente trivialidad escondía soterradamente toda una compleja peripecia emocional del personaje. Sí, Stanislavski, al percibir como un atónito aprendiz de brujo la mecha que el mismo había prendido tuvo que formular nuevos planteamientos que encauzaran el nuevo arte del actor. Enunció entonces su teoría del *superobjetivo*, esto es, una línea de actuación (en sentido amplio del término) que el intérprete debía seguir para potenciar el discurso último de la obra. Se trataba de un elemento sutil pero determinante en el trabajo del actor pues le obligaba a renunciar a su individualismo emocional para adaptarlo a una idea colectiva que, previamente se había enunciado: la lectura que el futuro montaje realizaría del texto. ¿Y quién habría de ser el artífice de este enunciado consistente en definir cual es la idea prin-

cipal de la obra hacia donde deben dirigirse todos los esfuerzos? ¿El autor? No necesariamente, pues éste, por lo general se hallaba alejado de la práctica teatral: el nuevo maestro de ceremonias sería el director de actores que a su vez, era director de escena. A partir de entonces la técnica del director de teatro consistiría en unificar diferentes creatividades;



tanto las de músicos, escenógrafos, figurinistas, como, claro está, las de los propios actores.

Años más tarde Bertolt Brecht desarrollaría estos planteamientos, tanto en lo teórico como en lo práctico de forma exhaustiva. Para el dramaturgo alemán, era premisa fundamental no sólo que el actor tuviera consciencia de la lectura escénica del texto, sino que requería una suerte de adhesión de todo el colectivo artístico para con la idea principal de la propuesta. De hecho, su famoso efecto de distanciamiento no perseguía otra cosa que subrayar determinados pasajes del relato por parte del intérprete. ¿Y qué partes debían ser éstas? Evidentemente aquellas que sirvieran para poner de manifiesto el discurso principal del espectáculo que, como es sabido, en este caso aludía al desenmascaramiento de los mecanismos que articulan las relaciones entre clases sociales. El actor pues, debía supeditar su vivencia a lo que colectivamente se estaba contando. Un actor que a partir de ahora debía hacer explícita en su actuación lo que nunca había dejado de hacer de verdad: citar. Y no sólo

palabras, sino gestos, (valga la redundancia toda palabra es gesto así como todo gesto es palabra). Dice el propio Brecht:

*¿Por qué el actor ha de brindar a su público sólo la posibilidad de una vivencia, cuando puede proporcionarle un conocimiento, cuando puede abrirle los ojos a algo? ...Se podría argumentar que quien experimenta sentimientos enriquece también el conocimiento de sí mismo; pero es, precisamente, lo que no está bien: ¡más vale que aprenda a olvidarse de sí mismo, en lo que a los sentimientos respecta, y que procure conocer los de otros! Por ello, el actor debe orientar por medios técnicos la acción que ejerce sobre su público...<sup>1</sup>*

Vemos pues antes al relator que actúa que al actor transfigurado; o dicho de otro modo: al actor se le abre la posibilidad de desplegar todo un repertorio de recursos significativos que le convierten, no sólo en co-director sino en co-dramaturgo. Modulaciones de la voz, ironización del texto, estilización gestual, rupturas de la representación, etc...son efectos tan elocuentes que deben ser pactados entre el director y el actor en una fluida complicidad. De este modo, el autor de Galileo fijó los cimientos

*Para Bertolt Brecht, era premisa fundamental no sólo que el actor tuviera consciencia de la lectura escénica del texto, sino que requería una suerte de adhesión de todo el colectivo artístico para con la idea principal de la propuesta. De hecho, su famoso efecto de distanciamiento no perseguía otra cosa que subrayar determinados pasajes del relato por parte del intérprete.*



Centvinticinco.

de lo que se ha dado en llamar dramaturgia del actor. Estos presupuestos son los que modestamente inspiran mi trabajo en la sala de ensayos, y a ellos hago referencia en el título de esta intervención. Actor desdoblado pues entre la vivencia y el relato, actor desdoblado por cuanto se erige como dramaturgo en acción; y también actor desdoblado el propio director, pues éste, antes que nada debe ser ese actor desubicado capaz de situarse en el lugar de ese otro actor desdoblado llamado espectador.

Mi primer maestro en la dirección de escena fue un gran maestro de actores: José Estruch. Pepe decía que la técnica del director sólo consistía en saber detectar y aprovechar todo lo que el actor, generalmente de forma inconsciente, sugiere en los ensayos. "No olvidéis que el espectáculo lo hacen ellos". Comentaba con frecuencia. Esta frase escondía un doble significado: Por un lado aludía a la preeminencia del actor en el hecho teatral, y por otro al mismo procedimiento de puesta en escena. Efectivamente, el espectáculo, el montaje de un texto dramático debe desprenderse de las aportaciones de los actores en la práctica. Así lo concebía Estruch, y así yo lo concibo. Por este motivo se me hace difícil entender a esos directores que el día de la primera lectura tiene organizado el espectáculo hasta el más mínimo gesto de los personajes. Yo parto, eso sí, de algunos "picos" de puesta en escena que me parecen fundamentales a la hora de subrayar este o aquel elemento de la pieza. Son

casi momentos coreográficos, imágenes que, insisto, sólo son punto de partida. Son como boyas que van indicando el rumbo de la puesta en escena. Sobre ellas, en las primeras sesiones intento perfilar unas pautas estilísticas que sean capaces de enmarcar las aportaciones de los actores. Y a partir de ahí, la consigna tras la lectura: ya hemos leído el texto: ahora hay que actuarlo.

En primer lugar, la preceptiva lectura en la que le pido al actor que simplemente lea tratando de dar sentido al texto. No soy partidario de esas lecturas planas que muchos de mis colegas demandan en estos primeros contactos con el texto, lecturas que tan sólo dirigen su atención en la lógica morfo-sintáctica para evitar fijar precipitadamente tonos o intenciones; sin embargo, tampoco planteo la lectura saturada de énfasis y efectismo teatral. Soy partidario de llevar a cabo una lectura nítida en la que emerjan de forma moderada planteamientos de relación y situación teatral. También en esta lectura trato de explorar con los actores la propia materialidad textual en sus aspectos puramente formales: textura de las palabras...tempo-ritmo...sonoridad...Sí, al margen del significado procuro que el actor empiece a reparar en cómo cree que suena o debe sonar la pieza...así por ejemplo planteo si se trata de un texto que demanda un minucioso despliegue de pausas o no...De igual forma las transiciones...¿son lentas o precipitadas? Etc... Se trata pues de un primer tanteo con el material que nos va revelando tanto información par-



Centvinticin.



### Centvinticinco.

titular de cada personaje -su necesidad- y su relación con los otros; así como el tono general de la obra, eso que algunas corrientes de pensamiento han dado en llamar el discurso del texto.

A partir de ese momento se inicia un periodo en el que de forma obsesiva se rastrean los indicadores de acción de cada réplica procurando traducirla en gestos, movimientos, acciones... Todo se prueba, en especial aquello que "en principio" no guarda una coherencia con lo que el texto plantea de forma literal.

Procuramos de antemano no descartar nada, prestando especial atención a esas que en principio son ideas disparatadas. La experiencia me dice que en esas "locuras" muchas veces se esconden verdades artísticas que un actitud lógica de cortos vuelos impide su desarrollo en escena, y que muchas veces lo que se descarta en un primer momento reaparece de forma lógica y natural cuando uno menos lo espera. Insisto, la realidad de la teoría es una y la realidad de la práctica es otra. En mi oficio siempre la segunda debe ir a remolque de la primera, por esa razón el llamado trabajo de mesa siempre lo realizo a posteriori: a partir de lo que ha pasado en el ensayo. La teatralidad empieza a aparecer, y sobre ese material se va organizando el espectáculo. De esta moda compartimos el sistema de análisis activo que Mijail Chejov propusiera para su trabajo escénico.

Para realizar este clase de trabajo se requiere del actor que el texto esté absolutamente memorizado desde el primer momento. Se trata de una memorización que debe eludir cualquier idea referida a la intencionalidad o forma del diálogo. El texto memorizado debe ser como una arcilla con la que en una primera fase de ensayos se hacen y deshacen formas en una búsqueda creativa que necesita "perdersé" para volverse a encontrar. Este sistema no es cómodo para el actor; especialmente para aquel que tiene ideas preconcebidas, que "ya sabe" cómo es su perso-

naje... En un primer momento, sin embargo, procuro hacer ver que hay que asumir la incertidumbre, siempre con esa suerte de confianza en que, como digo, el único camino para encontrar es saber perdersé. Recurro a las palabras de otro maestro, Peter Brook:

"¿Cuáles son los elementos que perturban el espacio interior? Uno de ellos es la racionalización excesiva. ¿Por qué insiste uno en preparar las cosas de antemano? Casi siempre se hace para luchar contra el miedo de quedar en evidencia. En épocas pasadas conocí a actores convencionales que preferían recibir todo tipo de instrucciones del director el primer día de ensayos y que no les volvieran a molestar. Para ellos era el paraíso, y si deseabas modificar algún detalle dos semanas antes del estreno se ponían muy nerviosos. Teniendo en cuenta que a mí me gusta cambiarlo todo, algunas veces incluso el día de la función, me resulta imposible volver a trabajar con ese tipo de actores, si es que aún existen. Prefiero trabajar con actores que disfruten siendo flexibles. Pero incluso con estos, siempre habrá quien te diga: "No, es demasiado tarde, ya no puedo hacer ningún cambio", pura y simplemente porque les da miedo. Están convencidos de que, tras haber erigido una estructura determinada, si se la quitan se quedarán sin nada, estarán perdidos. En estos casos no sirve de nada decirles "no te preocupes", porque es el medio más seguro de asustarlos aún más. Hay que demostrarles con toda sencillez que eso no es cierto. Únicamente repetidos ensayos y la experiencia de las representaciones permitirán al director demostrar a un actor que el espacio se llena de auténtica creatividad cuando uno no busca seguridad".<sup>3</sup>

Vuelvo a José Estruch, cuando en los inevitables atascos consustanciales al arte creador me decía al oído durante mis primeras prácticas como director: "no te preocupes, pasa a la siguiente escena, ahora no ves la solución porque tratas de encontrarla tú, mañana ella te encontrará a ti..." Sí, concibo la puesta en escena como una aventura compartida con los actores... una búsqueda que el texto insinúa y que a través de la práctica se revelan en toda su dimensión formal y conceptual. Tras la primera lectura en la que se intercambian impresiones, opiniones, sensaciones de carácter general, se procede a una segunda fase más pormenorizada, es-



*El compositor, la cantante, el cocinero y la pecadora.*

cena, por escena tratando de hallar todo lo que de forma indirecta indica el texto. Las pautas para llevar a cabo la división en pequeñas unidades de nuestro análisis siempre están marcadas por la idea de acción dramática; es decir procuramos poner de relieve todo aquello que sucede tanto en el ámbito externo como en las sustanciales modificaciones que operan en la conciencia de los personajes. Nos vamos encontrando con una sucesión de situaciones de gran potencialidad teatral: ha llegado entonces el momento del análisis activo, esto es, el consabido trabajo de mesa pasa a realizarse siempre después de la práctica escénica. Esta primera fase, posdramatúrgica, es en la que se va organizando el discurso escénico a partir del texto teatral. Cuando el material no es específicamente dramático, o cuando como es el caso de muchas de las propuestas textuales que finalmente han llevado la firma de mi autoría; se llega incluso a terminar de definir el propio material textual

Poco a poco se va concretando la definitiva puesta en escena casi de forma natural; es como si las diferentes piezas se fueran ensamblando por una inevitable necesidad expresiva, y así, llega un momento en que el trabajo termina concentrándose en "crecer sobre lo que hay"; eso es, la técnica sutil de aportar y enriquecer esquemas que ya se han establecido sin incurrir en la tentación de sustituirlos por nuevas propuestas, entrando así en un nuevo periodo ( fase de ajuste) en el que el actor procura mostrarse dúctil y en disposición a pequeñas modificaciones, ajustes, que vienen determinados por el diálogo artístico que se establece día tras día entre los propios actores del equipo: la repetición se hace productiva y el director, finalmente, debe prestar atención de forma esmerada y minuciosa a esas pequeñas aportaciones, finalmente sustanciales, sabiendo discernir aquello que contribuye a dar sentido a la puesta de lo que es mero efectismo anecdótico. De este modo llegamos por fin a la



última fase, ya cerca del estreno. Se trata de un periodo en el que el aparato técnico reclama su lugar en el espectáculo. Suelen ser momentos de crisis en los que el actor tiende a aferrarse con vehemencia a una partitura gestual que ya da por acabada, y sin embargo, como decimos, el aparato escenotécnico modifica inevitablemente todo su trabajo. La figura del director es determinante en estos momentos. Se trata una vez más de considerar tanto a la utilería, como a la escenografía, al vestuario, a la iluminación, al sonido e incluso al mismo personal técnico... como actores recién incorporados con los que de nuevo se debe establecer una relación flexible y creativa...Es un momento de renunciaciones dolorosas por parte de todos, pero también donde emergen de forma sorprendente insólitas soluciones artísticas que de nuevo hay que consolidar con la rutina del ensayo. Y así se llega al estreno, y de nuevo vuelta a empezar, porque el público, este sí que resulta ser el actor más determinante, modifica sutilmente la representación día a día. En este sentido soy partidario de hallar un difícil equilibrio que sin incurrir en la radical actitud de que el actor preserve con rigidez las formas presentadas el día del estreno, tampoco se entregue sin reservas a una constante y arbitraria alteración que termine desvirtuando todo el trabajo y, sobretodo, creando inseguridad y desconcierto entre sus propios compañeros. Por ello considero muy importante llevar el análisis activo a la propia práctica de representación procurando, al cabo de unas cuantas representaciones, convocar a todo el equipo para analizar y revisar el trabajo a partir de los cambios que ha sufrido por la recepción del mismo.

Por tanto, de lo expuesto he tratado de destacar la importancia que tiene para mí hallar una articulación equilibrada entre los tres momentos de la creación teatral: dramaturgia, dirección y actuación. No creo conveniente para el hecho teatral la preeminencia de ninguna de ellas, sino que persigo la fusión en igualdad de condiciones de las tres. Desconfío de las grandes ideas previas que deben ser concretadas sumariamente por el intérprete, ni desde el texto, ni desde la puesta en escena. En este sentido el actor se hace corresponsable del espectáculo ya que sus aportaciones han sido tan determinantes como la elaboración de los diálogos o el concepto de espacio escénico. Nada más lejos de mi concepción que la idea de Meyerhold según la cual "la posición del director es más sólida que la del actor pues, al contrario que éste, sabe lo que el espectáculo deberá proporcionar mañana. Está obsesionado por el conjunto, por lo que es más fuerte que el actor". Este esquema paternalista, salvo contadas excepciones es el que ha definido las grandes producciones de la escena europea y en el sigue actualmente sigue instalada. El actor se

convierte en un trabajador que resuelve y esquema preestablecido, y poco más. No se entienda con esto que estoy tratando de reivindicar los planteamientos colectivistas de hace más de treinta años, lo que trato de exponer es que el teatro hoy en día es un hecho complejo que ya no puede establecerse desde una relación piramidal, ya sea la cúspide de esta el autor, el director o el propio colectivo de actores. No, hoy en día, fragmentado y cuestionado el propio concepto de autoría, es preciso desarrollar una dinámica horizontal en la que se establezcan vasos comunicantes entre las distintas responsabilidades artísticas. Es en este sentido en el que hablo de desdoblamiento.

Y ahora un epílogo a modo de conclusión:

Existen tres tipos de actor:

Existen tres tipos de actor:

1) Aquellos que necesitan comprender lógicamente todas y cada una de las sugerencias que le lanza el director. Estos actores seguidamente se bloquean si no comprenden a priori los porqués de propuestas que muchas veces proceden de intuiciones difíciles de explicar. Estos actores son incapaces de diferenciar la lógica mundana de la del arte.

2) Luego nos encontramos un actor obediente que no pone estos obstáculos previos a la práctica. Se limita a ejecutar con sinceridad expresiva las indicaciones. Sólo eso. Es de los que te

dice, tú como quieres resolver este momento que yo te lo justifico. Para un director resulta cómodo el trabajo con este tipo de actor que resuelve sin aportar nada.

3) Finalmente está el actor que se entrega a la práctica cuestionando con sus ejecuciones la propia propuesta inicial. Es un actor que discute con el director desde la práctica. Un actor que convence en acción. Este actor reafirma al director en la validez de sus intuiciones al desarrollar expresivamente lo que no eran más que embriones de teatralidad; o por el contrario le hacen desistir orgánicamente de su propuesta al mostrar la incoherencia artística de las mismas. Este actor se aviene al delirio de la creación con el director. Piensa y actúa al mismo tiempo. No existe un momento de las ideas y otro de su concreción. Ese continuo es el hábitat natural del creador. A este tipo de actor está dedicada esta intervención así como todo mi trabajo en este viejo arte.

*Ernesto Caballero*

- 
- 1) Peter Brook. "La puerta vacía". Alba editorial. 1994  
 2) Bertolt Brecht. "Escritos sobre teatro". Ediciones Nueva Visión. 1963  
 3) Yuri Lotman. "Cultura y explosión". Gedisa.



# Actor-director: un vínculo pasional

• BLANCA PORTILLO •

Actriz de teatro, cine y televisión, y productora

Imágenes de “El rey se muere”





El diccionario de la Real Academia de la Lengua dice: "Pasión: Cualquier perturbación o afecto desordenado del ánimo. Inclinación o preferencia muy vivas de una persona a otra. Apetito o afición vehemente a una cosa". "Vínculo: unión o atadura de una persona o cosa a otra".

Cuando la Escuela Navarra de Teatro me propuso participar en estas jornadas con una charla sobre la relación entre actor y director, no puedo negar que sentí un cierto vértigo. Había algo en el propio planteamiento del tema que me parecía obvio; objetivamente, poco nuevo hay que decir de esa relación: es claro que la figura del Director es la que se encarga de guiar, de aunar los esfuerzos de todos los creadores que conforman el hecho teatral, o la filmación. Y el actor, una parte del conjunto, cuya misión es traducir en emoción y acción las ideas del autor y el director. Poco más podría decirse... Sin embargo, entendí que, si planteaba el tema desde la más absoluta subjetividad, es decir, desde lo que yo pienso y siento con respecto al asunto, se me abría un enorme campo de ideas, quizá interesantes para compartir con vosotros. Por tanto, entiendo que esta charla ha de ser una confrontación de ideas. Supongo que hay tantas opiniones sobre la relación actor-director como actores y directores. Pero... ¡he aquí la mía!

Mi relación con el Teatro y con la interpretación en general es, y no tengo ningún pudor en confesarlo, una relación de amor. Siempre he considerado que el Teatro es, digamos, el Amor de mi vida. Mantengo con él un pacto de fidelidad, de entrega, una relación emocional de profundas raíces, y de la que no quiero ni puedo prescindir. Siento que me completa, que me llena, que me hace mejor persona. Me alienta en los malos momentos, me preocupa, me inquieta, me estimula. De ahí que todo lo relacionado con ese "amor", no por extraño menos real que el que se da entre dos personas, lo viva "pasionalmente".

Imaginemos que alguien de nuestro entorno nos avisa de que hay una persona que está interesada en conocernos mejor. Un amigo o amiga que nos habla de alguien que nos ha visto y que se ha sentido atraído. Imaginemos, después, que se organiza una cita con esa persona... Nos preparamos, nos acicalamos, en un claro intento de dar una imagen sobre nosotros. Empiezan las preguntas y las zozobras. ¿Le gustaré cuando me conozca más? ¿Qué espera de mí? ¿Cómo he de mostrarme ante

él o ella? ¿Seguro, vulnerable, tierno, fuerte...? Por otra parte, surgen además preguntas sobre la otra persona: ¿me gustará? ¿Será el tipo de persona que me interesa?

### ¡Es "La primera cita"!

Cuando los actores nos presentamos, por primera vez, ante un nuevo director ocurre algo muy similar. Acudimos cargados de buenas intenciones, de deseos de agradar, de convencer, queriendo demostrar que estamos capacitados para cumplir las expectativas que sobre nosotros se han depositado. Pero también, aunque creo que damos por hecho la superioridad de la figura del director sobre el actor, en nuestro interior se pone en marcha un estado de alerta, deseamos que ese director nos demuestre inteligencia, capacidad, solidez, seguridad... Vamos a ponernos en sus manos y queremos que nos convenza de que está capacitado para ello. Aún así, sobre todo, queremos dejarle claro que no se ha equivocado de persona, que somos exactamente lo que estaba buscando.

### ¡Hay algo casi de juego erótico-amoroso!

En ese encuentro aparecerá ya una primera sensación de si las cosas pueden funcionar o no entre él o ella y nosotros. Un primer palpito bastante significativo. Como con las posibles "parejas" puede que nos encontremos con alguien que solo habla de sí mismo o que lo que pretende es conocernos. Hay directores que, desde el primer momento, someten al actor a una andanada de información sobre su ideario personal, para demostrar así sus conocimientos, quizá para

epatarlos, para dejarnos claro que puede llevar el timón del barco con firmeza y seguridad. Otros comienzan por indagar en el actor, preguntarle, analizarle. Como en las relaciones de pareja, ambos acuden a la primera cita con un montón de inseguridades que quieren ocultar, inseguridades que están más allá de la experiencia personal. Podemos tener mucha práctica en el teatro o en el amor, pero cada nuevo encuentro con una persona inevitablemente nos pone en la palestra, en el punto de mira, siempre nos remueve las inseguridades. Y, casi siempre, pensamos que el otro es mucho más seguro.

Cuando me enfrente a un nuevo director, me siento como en una primera cita. Me arreglo, me preparo, intento adivinar qué es lo que él espera de mí... Al fin y al cabo él va a ser quien guiará mis pasos dentro de un proyecto común. No obstante, al igual que en las relaciones amo-





rosas, me preocupa también cómo será él, si me gustará su manera de pensar, si será inteligente, si tendrá las ideas claras, si sabrá “conocerme”, adivinar mis defectos y virtudes; en definitiva, si me ayudará a ser mejor actriz. Acudo siempre con las manos llenas, ofreciendo cuanto tengo, cuanto sé y cuanto me siento capaz de dar. De algún modo, en ese primer encuentro se produce eso que llamamos “el juego de la seducción”, que tan inquietante, tan estimulante es. Como en las relaciones afectivas, intuyo si habrá o no “química” entre nosotros.

Pocas sensaciones hay tan gratificantes como la de descubrir que la idea del director nos seduce, esa sensación de que tiene cosas que contar, que transmitir... No siempre sucede así: desgraciadamente, hay ocasiones en las que el ideario del director choca frontalmente con nuestra idea. No obstante, creo que es recomendable dar una oportunidad a ideas diferentes a la nuestras. Y eso mismo es lo que hacemos cuando conocemos a alguien nuevo: brindarle la oportunidad de que nos convenza, de que nos aporte un nuevo punto de vista.

Si hablamos de Teatro, el viaje que supone el proceso de ensayos hasta el estreno de un espectáculo es bastante similar a una relación amorosa. Tiene la misma intensidad condensada en un corto periodo de tiempo. Hay coqueteo. Ambos, actor y director, quieren gustarse mutuamente. Dado que se trabaja con material emocional, las pasiones están a flor de piel, los sentimientos flotan en el ambiente. Delicado vínculo, material precioso que el director debe ir sacando, manipulando, modelando... Existe una cierta reserva por parte del actor, hasta que, lentamente, va confiando, se va dando más y más... si es que se siente seguro en manos del director. La intensa convivencia de los ensayos genera un conocimiento mutuo que, en las relaciones personales, se produce en un período de tiempo mucho más largo. Crece, en pocos días, la confianza o el recelo. Al igual que en el amor, cuando sentimos que el otro “merece la pena”, nos entregamos, nos vamos desnudando poco a poco de miedos

y desconfianzas, y, en ocasiones, se puede llegar a un entendimiento casi milagroso, a una comunicación que no necesita siquiera palabras. Solamente con una mirada podemos adivinar qué es lo que el director quiere de nosotros. Nos sentimos crecer en sus manos. Si la relación es positiva, el director absorbe cuanto le damos, nos hace sentir creativos y nos sentimos capaces de generar ideas y propuestas. Nos dejamos guiar, “manipular” por él con la tranquilidad que da la confianza en las ideas del otro. El actor es el “dador” por excelencia, y el director un receptor. Creo que el mayor logro de un director es llegar a conocer al actor primero como persona y luego como profesional. Si el director sabe cómo es su actor, sabrá cómo sacar de él aquello que necesita para componer el personaje que ha soñado. A veces, tenemos el privilegio de encontrar directores que no imponen su criterio. Bajo imposición, como en las relaciones amorosas, es muy difícil que el actor dé. Suele producirse primero un bloqueo, luego una negación y por último un enfrentamiento. En esos casos, se puede llegar a generar algo sospechosamente parecido al odio. A nadie nos gusta que nos obliguen a ser o a actuar de una determinada forma. Por eso, los grandes directores, los más sabios, a través del conocimiento personal del actor, acaban llevándole hacia donde ellos quieren, sin que se sientan presionados ni obligados.

Como una pareja, hay quienes saben escuchar o quienes solo saben hablar. Cuando un director escucha, el actor se siente valorado, crece en seguridad, lo que provoca un estado de creatividad y de energía como el que sentimos cuando nos enamoramos. Todo nuestro tiempo y nuestra percepción de las cosas gira en torno a esa persona y a lo que nos une. Trabajamos en el personaje durante los ensayos y fuera de ellos. Llegar a trabajar supone un aliciente, una fortísima motivación. Cuando acaba una jornada de ensayo, estamos deseando que llegue el día siguiente para encontrarnos con ese director que nos va a seguir ayudando a crear; hacemos acopio de ideas y de propuestas que ofrecerle al día siguiente. Es tan motivador, tan obsesionante, tan apasionante como una



relación amorosa, en la que todo el tiempo que pasamos con la persona amada nos sabe a poco. Sea grande o pequeño nuestro personaje, nos sentimos valorados, tenidos en cuenta. Y dado que en el actor hay un componente de ego bastante evidente, el hecho de que el director nos lo alimente nos hace sentir seguros, y llegar al estreno con la conciencia clara de que formamos parte indispensable de un todo en el que creemos y que defendemos con uñas y dientes. Conseguir algo así en una compañía numerosa es una tarea titánica. Y considero a los directores que lo hacen unos verdaderos genios. Al margen de la mayor o menor genialidad del resultado, desde el patio de butacas se percibe una sensación de equipo, de seres que aúnan fuerzas por una idea común, un todo compacto, una energía única, exactamente lo que ha de ser el hecho teatral: un ejercicio de comunión. Cuando eso sucede, el actor amará eternamente a ese director, querrá volver a trabajar con él siempre que pueda, querrá que le llame para sus próximos proyectos, será una relación que los vinculará para siempre. Y que, aunque después del estreno, de alguna forma se interrumpa, no se romperá jamás.

Pero, ¿qué ocurre cuando esa química no se produce? ¿Qué ocurre cuando no nos entendemos con quien se supone que ha de ser nuestro guía? A veces, como en el amor, tardamos en darnos cuenta de que la relación no funcionan. Tenemos predisposición a que así sea, porque sabemos que esa será la puerta que nos lleve a la felicidad de un buen resultado. Pero en ocasiones no basta con esa buena predisposición. No hay código común, no hay lenguaje compartido, no hay diálogo. ¿Sabéis de algo que produzca más desasosiego que la falta de entendimiento entre actor y director en el proceso de ensayos? Yo solo lo puedo comparar con el “desamor”. Puede llegar a convertirse en una verdadera tortura para ambos. Como en las relaciones sentimentales, cuando una historia no funciona, el tiempo que estamos con esa persona nos coloca en un estado de desasosiego. Estamos porque nos sentimos obligados a estar y

nos quedamos pero queriendo irnos. Nos resistimos a las propuestas del otro. Salimos del ensayo con ganas de no volver. El día siguiente es como enfrentarse a un camino agotador. Sentimos mermadas las fuerzas y la ilusión. Nos sentimos incomprendidos. He tenido la oportunidad de presenciar situaciones realmente dolorosas entre un director y un actor cuando no ha habido entendimiento. Por su posición de poder, el director puede destrozarnos anímicamente y moralmente a un actor. Pero también he podido comprobar que un actor tirano puede dejar a un director en la lona. Acabar con su paciencia y con su generosidad. Bloquearlo hasta tener que abandonar un ensayo. Creo que en el resultado de un espectáculo se puede percibir claramente qué actor está trabajando porque así se lo han ordenado y qué actor está en acuerdo con lo que se le ha pedido que haga. Y el resultado general se resiente. Las cosas van como “a trompicones”, sin fluidez. Cuando esta relación negativa se produce, la ruptura es definitiva. Raramente un director y un actor que no se han entendido se pueden llegar a entender en otra ocasión. Tratarán de evitarse mutuamente en el tiempo. El actor no quiere volverse a cruzar con él y el director huirá del actor siempre que pueda. Como en una mala experiencia amorosa, guardaremos solo malos recuerdos, relegaremos a esa persona al desván de las malas experiencias.

Creo que si, tanto director como actor, afrontan la experiencia de un proceso de ensayos con la generosidad con la que vivimos una historia de amor, el resultado difícilmente será negativo. Hemos de trabajar en una buena disposición, en una actitud abierta y generosa con el otro, respetuosamente, para que el vínculo no se rompa y, conseguir así, ese estado de comunión que es el camino más corto hacia el éxito.

*Blanca Portillo*

# Memoria de actividades de la ENT. Curso 2003-2004

Durante el curso 2003-2004 la Escuela Navarra de Teatro ha impartido Estudios de Arte Dramático, especialidad de Interpretación, en sus tres niveles, a un total de 41 alumnos. Las clases se imparten en los locales de la ENT y en el Centro Cultural de Navarrería, espacio cedido por el Ayuntamiento de Pamplona.

## OTROS CURSOS Y TALLERES

### TALLERES EN COLEGIOS DE NAVARRA EN HORARIO LECTIVO

- ▲ Talleres de juego dramático y dramatización con marionetas en euskera y castellano para niños y niñas de 1º y 5º de Primaria de los colegios de Pamplona, en ejecución del proyecto ganador en el Concurso Público del Ayuntamiento de Pamplona. En el programa participaron 51 grupos de 1º (12 en euskera y 39 en castellano) y 22 grupos de 5º (8 en euskera y 14 en castellano), con un total de 1.460 alumnos.
- ▲ Talleres de juego dramático y dramatización con marionetas en euskera y castellano para niños y niñas de 6º de Primaria en los colegios públicos de Barañain, en colaboración con el Ayuntamiento de esta localidad. En el programa participaron 8 grupos, 3 en euskera y 5 en castellano con un total de 160 alumnos.
- ▲ Talleres de juego dramático en el colegio Mendialdea de Berriozar, en 3º, 4º, 5º y 6º, para un total de 80 niños.
- ▲ Talleres en colegios de Baztán con un total 78 alumnos.
- ▲ Talleres en el colegio Virgen Blanca de Huarte, para un total de 80 alumnos.

### OTROS TALLERES

- ▲ 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 60 participantes.
- ▲ Cursos de Iniciación a las Técnicas Teatrales para 2 grupos de jóvenes en castella-



- no, con 32 participantes y uno en euskera, con 11 participantes, y 3 de adultos, con un total de 60 participantes.
- ▲ Curso de iniciación a las técnicas teatrales en colaboración con el Área de la Mujer del Ayuntamiento de Barañain, con 12 alumnas.
- ▲ Talleres de Dramatización, como actividad extraescolar, en el Valle de Aranguren con 15 alumnos.
- ▲ Curso de Dramatización para el Negociado de Formación del profesorado del Departamento de Educación del Gobierno de Navarra, en Tudela, al que asistieron 12 alumnos.
- ▲ Curso de Impostación de la voz para el Negociado de Formación del profesorado del Departamento de Educación del Gobierno de Navarra, 2 cursos, uno en Pamplona con 22 alumnos y otro en Tafalla con 15.

- ▲ Curso de Iniciación a la Técnicas teatrales en la Universidad para mayores Francisco Indurain para 3 grupos, con un total de 48 alumnos.

## SALA

### PROGRAMACIONES ESTABLES

- ▲ Programación de Teatro-Otoño, edición número 18, en colaboración con la Dirección de Cultura del Gobierno de Navarra, de octubre a diciembre.
- ▲ Programación "2004 Golfos".
- ▲ Antzerki Aroa: en convenio con el Departamento de Euskera del Ayuntamiento de Pamplona, de octubre a mayo.
- ▲ Teatro en Navidad: Producción de la Escuela Navarra de Teatro.
- ▲ Teatro infantil en euskera, en abril. Producción del Ayuntamiento de Pamplona y la ENT.

### OTRAS PROGRAMACIONES

- ▲ Espectáculos del certamen "Teatro de aquí" del Ayuntamiento de Pamplona.

- ▲ Alquiler de la sala por parte de distintas asociaciones e instituciones (Andrea, Institutos de secundaria, Muestras en Euskera de Institutos).

## PRODUCCIONES PROPIAS

- ▲ Teatro infantil en Navidad: "Crédula Croa", texto ganador del XII Concurso de textos teatrales dirigido a público infantil modalidad castellano, de Alvaro Martínez de Lizarrondo, interpretado por los alumnos de Tercer curso.
- ▲ Teatro infantil en euskera: "Greentown", texto ganador del XII Concurso de textos teatrales dirigido a público infantil modalidad euskera, de Xabier López, interpretado por exalumnos, con campaña escolar patrocinada por el Ayuntamiento de Pamplona y el Gobierno de Navarra.
- ▲ Espectáculo a partir del Taller corporal impartido por Iosu Mugika, "Soft soul love", con los alumnos de Tercer curso.
- ▲ Taller fin de carrera: "La gaviota" interpretado por los alumnos de Tercer curso, con dirección de Joan Castells.

- ▲ Visitas escolares al teatro Gayarre: programa dirigido a alumnos de 4º curso de primaria con el espectáculo "Las maravillas del teatro", proyecto promovido por el Teatro Gayarre y el Area de Educación del Ayuntamiento de Pamplona, y realizado por la Escuela Navarra de Teatro, con un total de 1.125 alumnos, en castellano y en euskera.
- ▲ Muestras de alumnos de Arte Dramático de la ENT, de las distintas áreas de formación: cuerpo, voz, autoescuela e interpretación, a lo largo del curso.
- ▲ Muestras de fin de talleres de niños, jóvenes y adultos, en mayo, en castellano y en euskera.

## OTRAS ACTIVIDADES

- ▲ XII Concurso de textos teatrales en euskera y castellano, dirigidos a público infantil.
- ▲ Cursos de verano 2003: "Iniciación al canto" con M<sup>a</sup> Eugenia Echarren, "Teatro del oprimido" con Juliá Boal y "El actor y la máscara en la Commedia dell'arte, con Fabio Mangolini. Total de alumnos:50.
- ▲ Ciclo "Otras miradas, otras escenas", en abril y mayo, organizado en colaboración con el Teatro Gayarre. Conferencias en la ENT a cargo de José Luis Ramos Escobar, Magda Puyo, Ernesto Caballero y Blanca Portillo. Espectáculos en el Teatro Gayarre con el Teatro de la Abadía, Producciones K, Sémola Teatre, Tempomobile y Carles Santos.
- ▲ Asistencia al "Festival de Teatro de la Universidad" en Colonia (Alemania), en abril, con el espectáculo producido por la E.N.T. "Reich", basado en textos de Bertolt Brecht, presentado por la Compañía K7.
- ▲ Asistencia al curso "El Guión", impartido por Robert Mckee.
- ▲ Asistencia a la Feria de Teatro de Huesca, al Festival Dansa Valencia, Feria de Donosti
- ▲ Servicio de Biblioteca, videoteca y hemeroteca.
- ▲ Centro de documentación teatral e Investigación.



# NAEren jardueren memoria: 2002-2003 ikasturtea

2003-2004 ikasturtean Nafarroako Antzerki Eskolak Antzerki Ikasketak eman ditu, Antzezpena espezialitatean, hiru ikasmailetan, 41 ikasleri osotara. Eskolak NAEren lokaletan eta Iruñeko Udalak utzitako Navarrería Kultur Zentroan ematen dira.

## BESTELAKO IKASTARO ETA TAILERRAK

### NAFARROAKO IKASTETXEETAN ESKOLA-ORDUETAN EGINDAKO TAILERRAK

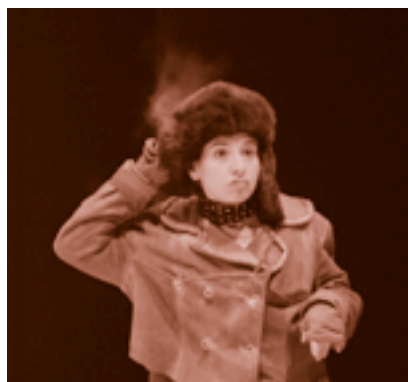
- ▲ Txotxongiloekin egindako joko dramatiko eta dramatizazio tailerrak, euskaraz eta gaztelaniaz, Iruñeko ikastetxe publikoetako Lehen hezkuntzako 1. eta 5. mailako haurrentzat (Iruñeko Udalaren lehiaketa publikoan irabazle izandako proiektua gauzatuz). 1. mailako 51 taldek hartu zuten parte programan (12k euskaraz eta 39k gaztelaniaz), eta 5. mailako 22 taldek (8k euskaraz eta 14k gaztelaniaz), 1.460 ikaslek denera.
- ▲ Txotxongiloekin egindako joko dramatiko eta dramatizazio tailerrak, euskaraz eta gaztelaniaz, Lehen hezkuntzako 6. mailako

haurrentzat, Barañaingo ikastetxe publikoetan, bertako Udalarekin elkarlanean. 8 taldek hartu zuten parte programan, 3k euskaraz eta 5ek gaztelaniaz, 160 ikaslek denera.

- ▲ Joko dramatiko tailerrak Berriozarko Mendialdea ikastetxean, 3., 4., 5. eta 6. mailako 80 haurrentzat guztira.
- ▲ Tailerrak Baztango zenbait ikastetxetan, 78 ikaslerekin denera.
- ▲ Tailerrak Uharteko Virgen Blancako ikastetxean, denera 80 ikaslerentzat.

## BESTE TAILER BATZUK

- ▲ Joko dramatiko tailerrak 4tik 12 urte bitarteko haurrentzat Nafarroako Antzerki Eskolan, 2 talde euskaraz eta beste 2 gaztelaniaz, denera 60 parte-hartzaile izanik.
- ▲ Antzerki Tekniken Hastapenei buruzko ikastaroak, 2 gazte-talderentzat gaztelaniaz, 32 parte-hartzaile izanik, batentzat euskaraz, 11 parte-hartzaile izanik, eta 3 heldu-talderentzat, 60 parte-hartzaile osotara.
- ▲ Antzerki Tekniken hastapenei buruzko ikastaroa, Barañaingo Emakumearen



## Greentown

Nafarroako Antzerki Eskolako ikasle ohia den Xabier Lopezek "Greentown" lana irabazle izan zen 2003ko haurrentzako antzerki testuen lehiaketan. Apirilaren 4an estreinatu zen, eta 5, 6 eta 7an ere eman zen eskola-kanpaina zela eta, eguneko bi emanaldi. Iruñeko ehunka ikaslek izan zuten ikusteko aukera, Udalak eta Nafarroako Gobernuak babesturiko kanpaina horri esker.

Xabier Lopezek berak ondoko hauek esaten zituen "Greentown"-ez sinopsian: "Behin batean, oso urrutiko herri bateko tren geltoki zahar batean denbora gelditu zen... ametsetan bezala... Orduan geltoki zaharreko bidaariak elkar ezagutzeko denbora izan zuten, jolasteko denbora, pozik egoteko denbora, triste egoteko denbora, eztabaidatzeko denbora, farrez aritzeko, dantzatzeko... Hau da, tren geltoki zahar batean edozein gerta daitezkeela ere, amets egiteko denbora izan zuten".

Sofia Diez, Luis Arguiñariz, Patricia Eneriz, Virginia Cervera eta Guillermo Lopez izan ziren aktoreak, Javier Perez eta Mercedes Castaño zuzendaritzapean. Luz y Ferren argiztapenarekin, NAE eszenografiak arduratu zen eta Mari Jose Saguesek egin zituen jantziak. Patxi Fuertesek diseinatu zuen foilletoren azala.



Alorrarekin elkarlanean, 12 neska ikaslerekin.

- ▲ Dramatizazio tailerrak, eskolaz kanpoko jarduera gisa, Aranguren Ibarrean, 15 ikaslerekin.
- ▲ Dramatizazio ikastaroa Nafarroako Gobernu Hezkuntza Departamentuko Irakasleen Prestakuntzarako Bulegorako, Tuteran. 12 ikaslek hartu zuten parte.
- ▲ Ahotsaren Oreka, Nafarroako Gobernu Hezkuntza Departamentuko Irakasleen Prestakuntzako Bulegoarentzat: 2 ikastaro, bat Iruñean 22 ikaslerekin eta bestea Tafallan 15ekin.
- ▲ Antzerki Tekniken hastapenei buruzko ikastaroa, helduentzako Francisco Indurain Unibertsitatean, 3 talderentzat, denera 48 ikasle zirela.

## ARETOA

### PROGRAMAZIO IRAUNKORRAK

- ▲ Udazkeneko Antzerki Programazioa, 18. aldia, Nafarroako Gobernu Kultura Zuzendaritzarekin elkarlanean, urritik abendura.
- ▲ “2004 Golfos” programazioa.
- ▲ Antzerki Aroa: Iruñeko Udaleko Euskara Departamentuarekin hitzarturik, urritik maiatzera.
- ▲ Antzerkia Eguberrietan: Nafarroako Antzerki Eskolaren ekoizpena.
- ▲ Haurrentzako antzerkia euskaraz, apirilean. Iruñeko Udalaren eta NAEren ekoizpena.

### BESTELAKO PROGRAMAZIOAK

- ▲ Iruñeko Udalaren “Bertako Antzerkia” lehiaketako ikuskizunak.
- ▲ Hainbat taldek alokatu dute aretoa (Andrea, Bigarren hezkuntzako institutuak, institutuen euskarazko erakustaldiak).

### GURE EKOIZPENAK

- ▲ Haurrentzako antzerkia Eguberrietan: “Crédula croa”, Haurrentzako antzerki testuen XII. lehiaketako irabazlea, gaztelaniazko modalitatean, hirugarren mailako ikasleek antzezturik.
- ▲ Haurrentzako antzerkia euskaraz: “Greentown” -Haurrentzako antzerki testuen XII. lehiaketako irabazlea, euskarazko modalitatean-, Xabier Lopezena, ikasle ohiek antzezturik, Iruñeko Udalak eta Nafarroako Gobernuak lagundutako eskola kanpaina eginik.

▲ “Soft soul love” ikuskizuna, Iosu Mugicak emandako gorputz tailerretik abiatuta, hirugarren mailako ikasleekin.

▲ Ikasketen bukaerako tailerra: “La gaviota”, hirugarren mailako ikasleek antzezturik, Joan Castellsen zuzendaritzapean.

▲ Ikastetxeek Gayarre antzokira eginiko bisitak: Lehen hezkuntzako 4. mailako ikasleei zuzendutako programa, “Las maravillas del teatro” ikuskizuna barne, Gayarre Antzokiak eta Iruñeko Udaleko Hezkuntza Alorrak sustatuta eta Nafarroako Antzerki Eskolak egina, denera 1.125 ikaslerentzat. Gaztelaniaz eta euskaraz.

▲ NAEko Antzerki ikasleen erakustaldiak, prestakuntza arloei loturik: gorputza, ahotsa, autoeskola eta antzezpena... ikasurtean zehar.

▲ Haurren, gazteen eta helduen tailer amaieren erakustaldiak, maiatzan. Gaztelaniaz eta euskaraz.

### BESTELAKO JARDUERAK

- ▲ Haurrentzako Antzerki testuen XII. lehiaketa, euskaraz eta gaztelaniaz.
- ▲ 2003ko udako ikastaroak: “Kantuaren hastapenak” M. Eugenia Echarrenekin,

“Zapalduaren antzerkia” Julia Boalekin eta “Aktorea eta mozorroa Commedia dell’arte-n” Fabio Mangolinirekin. Ikasle kopurua: 50

▲ Zikloa: “Otras miradas, otras escenas”, apirilean eta maiatzean, Gayarre antzokiarekin elkarlanean antolatua. Hitzaldiak NAEEn, honako hauen eskutik: José Luis Ramos Escobar, Magda Puyo, Ernesto Caballero y Blanca Portillo. Ikuskizunak Gayarre Antzokian, honako hauekin: Teatro de la Abadía, Producciones K, Sémola Teatre, Tempomobile y Carles Santos.

▲ “Unibertsitateko Antzerki Jaialdia”, Kolonian (Alemania), apirilean: NAEk ekoitzirik “Reich” ikuskizuna eraman izana, Bertolt Brechten testuetan oinarritua eta Compañía K7-k aurkeztua.

▲ “El Guión” Robert Mckee-k emaniko ikastarora joan izana.

▲ Huescako Antzerkiaren FERIA, Valentziako Festival Dansa, Donostiako FERIA.

▲ Liburutegi, bideoteka eta hemeroteka zerbitzuak.

▲ Antzerkiari buruzko dokumentazio eta ikerketa zentroa.



“2004 Golfos” programazioan sarturiko “Soft soul love” ikuskizuna, Iosu Mugicak emandako gorputz tailerretik abiatuta, hirugarren mailako ikasleekin.





## Antzeppen ikasketetan sartzeko probetarako izena emateko epea hasi da

**SARBIDE PROBAK.** Idatzizko proba, NAEk aurretik erabakitako testuen gainean. NAEen ematen diren ezagupen eremuekin erlazionaturiko lan aste bat. Aurkezten direnek ondoko hauek ekarri beharko dituzte: laneko arropa (txandala edo antzekoa), NAEk aginduko dituen bina testu buruz ikasirik eta antzezteko prest eta kanta bana (Probak irailaren bigarren hamabostaldian egingen dira).

**IZEN-EMATEAK.** Probetarako izen-emateak ekainaren 14 eta 25a bitartean eta abuztuaren 2 eta irailaren 10a bitartean egiten ahalgo dira.

**IZEN-EMATEKO BETEKIZUNAK.** Txarteletakoekin tamainako bi argazki eta NAEren edo pasaportearen fotokopia bat erantsi beharko dira eta NAEen emaniko galdera sorta bete. Ordaintzekoa: 6 euro, azterketa egiteko esku-bideei dagokiena.

# Heldu den ikasturtea

2004/2005 Ikasturte Akademikoa

### ARTE DRAMATIKO IKASKETAK

#### IRAKASLEEN KLAUSTROA

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

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

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

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

#### EZAGUTZA ALORRAK ETA EMATEN DIREN GALAK

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

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

**AHOTSAAREN TEKNIKAK.** Akots Teknikak, Ebakera, Doimua, Fonetika, Ahozko Adierazpena, Irakurketa Adierazkorra, Metrika, Kantu-Ahotsaren Hastapena eta Musika Trebakuntza.

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

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

#### TITULAZIOA

Ikasketa Agiria.

#### ESKOLA ORDUAK

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

#### ZUZENDARITZA KONTSEILUA

Zuzendaritza akademikoa: Fuensanta Onrubia.

Zuzendaritza teknikoak: Javier Pérez Eguaras.

Zuzendaritza administratiboa: Aurora Moneo.

Idazkaria: Emilia Eca.

#### AIZPECITURA

Gela kopurua: 4.

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

### BESTELAKO KURTSOA

Izen emateak: EKAINAREN 14 ETA 25A BITARTEAN ETA ABUZTUAREN 2 ETA 20A BITARTEAN:

▲ Udako ikastaroak.

Izen emateak: IRAILAREN bigarren hamabostaldian:

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

▲ Haurrentzako Dramatizazio tailerrak (euskaraz eta gazteleraz).

▲ Ahotsaren oreka ikastaroak profesionalendako.

▲ Dramatizazio ikastaroak hezitzaileendako.

### JARDUERAK

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

▲ Teatro/Antzerki aldizkaria.

▲ Dokumentazio eta lkerkuntza Zentroa.

▲ NAEko ikasleek antolatutako erakusketak.

▲ Hitzarmena Bartzelonako Arte Eskolarekin eta Institut del Teatrekin.

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

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

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

### ARETOKO PROGRAMAZIOA

ARETO ALTERNATIBOEN KOORDINAKUNDEAN SARTUA

▲ Udazkeneko Antzerkia (Nafarroako Gobernuo Kultura Zuzendaritzarekin hitzartuta).

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

▲ Eskatzen duten konpainien ikuskizunak programatzea.

▲ Ekoizpenak.

▲ Beste jarduerak eta programazioa.

▲ "Golfos" programazioa.

### BESTELAKO ZERBITZUAK

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

▲ Hemeroteca.

▲ Bideoteka.

▲ Kartel eta programen artxiboa.

▲ Nafarroan historian zehar izan den antzerkiari buruzko dokumentazioa.

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

**PRUEBAS DE ACCESO.** 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), dos textos memorizados y listos para representar que serán indicados por la ENT, y una canción. (Las pruebas se realizarán durante la segunda quincena de septiembre.)

**INSCRIPCIONES.** Las inscripciones para las pruebas se efectuarán del 14 al 25 de junio y del 2 de agosto al 10 de septiembre.

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

# Curso próximo

Año Académico 2004/2005

### ESTUDIOS DE ARTE DRAMÁTICO

#### CLAUSTRO DE PROFESORES

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

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

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

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

#### ÁREAS DE CONOCIMIENTO Y ASIGNATURAS QUE SE IMPARTEN

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

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

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

**TÉCNICAS CORPORALES.** Expresión Corporal, Danzas Populares y de salón, Danza Contemporánea, Improvisación Coreográfica.

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

#### TITULACIÓN

Certificado de Estudios

#### HORAS LECTIVAS

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

#### CONSEJO DE DIRECCIÓN

Dirección Académica: Fuensanta Onrubia

Dirección Técnica: Javier Pérez Eguaras

Dirección Administrativa: Aurora Moneo

Secretaría: Emilia Eca

#### INFRAESTRUCTURA

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

### OTROS CURSOS

▲ Matrícula DEL 14 AL 25 DE JUNIO Y DEL 2 AL 20 DE AGOSTO para cursos de verano.

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

▲ Cursos de impostación de la voz para profesionales.

▲ Cursos de dramatización para educadores.

### ACTIVIDADES

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

▲ Revista Teatro/Antzerki.

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

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

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

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

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

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

### PROGRAMACIÓN DE SALA

INTEGRADA EN LA COORDINADORA DE SALAS ALTERNATIVAS

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

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

▲ Programación de espectáculos de aquellas compañías que lo solicitan.

▲ Producciones propias.

▲ Otras actividades y programaciones.

▲ Programación "Golfos".

### OTROS SERVICIOS

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

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

▲ Hemeroteca.

▲ Videoteca.

▲ Archivo de carteles y programas.

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