

T.A

t e a t r o

a n t z e r k i



Ciclo de conferencias
"Comedia"

Cursos de verano,
memoria de actividades y
próximo curso

"La edad de la ciruela",
montaje del Taller
Fin de Estudios

3



Editorial / Editoriala

4



Taller Fin de Carrera,
"La Edad de la Ciruela",
dirigida por Arístides
Vargas

9



Hernán Gené, El
destino trágico del
clown (apuntes para
una reflexión sobre los
payasos)

17



Maite Pascual Bonis, Los
comediantes y la
Comedia en la España
Áurea

25



Ignacio García May, La
doble vía: expresar lo
indecible

33



Arístides Vargas. ¿De
qué se ríen las hienas?

38



Memoria de actividades
de la ENT. Curso 2006-07
NAEren jardueren me-
moria. 2006-2007 ikasturtea

42



Curso próximo / Heldu
den ikasturtea

CURSOS DE VERANO 2007

EL CUERPO: UN INSTRUMENTO SONORO (INICIACIÓN A LA TÉCNICA Y A LA EXPRESIÓN VOCAL)

Del 27 al 31 de agosto.

De las 10:00 a las 15:00 h.

Profesora: Assumpta Bragulat .

Dirigido a todas las personas interesadas en el trabajo vocal.

TALLER DE TEATRO, MOVIMIENTO Y VOZ

Del 3 al 7 de septiembre.

De las 10:00 a las 15:00 h.

Profesores: María del Mar Navarro y Andrés Hernández.

Dirigido a actores o estudiantes de interpretación.

CURSO INTENSIVO DE CLOWN

Del 10 al 14 de septiembre.

De las 10:00 a las 15:00 h.

Profesor: Gabriel Chame.

Dirigido a actores o estudiantes de interpretación que ya hayan asistido anteriormente a algún curso de clown.

Matrículas

DEL 11 AL 29 DE JUNIO Y DEL 1 AL 14 DE AGOSTO

Más información en el teléfono: 948 229 239

info@laescueladeteatro.com

www.laescueladeteatro.com

UDAKO IKASTAROAK 07

GORPUTZA: SOINUDUN INSTRUMENTUA. (AHOZKO ADIERAZPENERAKO ETA TEKNIKARAKO SARRERA)

Abuztuaren 27tik 31ra. 10:00etatik 15:00etara.

Irakaslea: Assumpta Bragulat .

Ahozko lanaren gain interesa duten pertsona guztiei zuzendua.

ANTZERKIARI, MUGIMENDUARI ETA AHOTSARI BURUZKO TAILERRA

Irailaren 3tik 7ra. 10:00etatik 15:00etara.

Irakasleak: María del Mar Navarro eta Andrés Hernández.

Aktoreei edo interpretazio ikasleei zuzendua.

CLOWN IKASTARO TRINKOA

Irailaren 10etik 14ra. 10:00etatik 15:00etara.

Irakaslea: Gabriel Chame.

Clown ikastaroren bat aurrez eginda duten antzezle edo interpretazio ikasleei zuzendua.

Matrikulak

EKAINAREN 11TIK 29RA ABUZTUAREN 1ETIK 14RA

Argibideak: 948 229 239

info@laescueladeteatro.com

www.laescueladeteatro.com

Editorial

El espejo

No es para reírse, lo sentimos, no es el título de un monólogo cómico, esto no es el club de la comedia, aunque lo parezca. Es más bien un soliloquio o sin más una sarta de tonterías:

“Le proponemos un juego (quede claro que no hay premio): mírese en el espejo, ¿lo ve?: necesita un cambio radical (espere...no se trata de un reality). Apague el móvil, las luces, los in-tenuptores, el ordenador (no estamos protestando por la subida de las tarifas, no es el día). Deje aparcado el coche (tampoco es el día de la ciudad sin humo). Salga de esa especie de restaurante (no estamos haciendo dieta exactamente) y no vaya al trabajo (aunque no esté de baja, ni de vacaciones). Suelte el man-

do (a distancia, se entiende) y desenchufe la televisión (aunque echen la final del año o la boda del siglo). No haga una excursión a un parque temático (la vuelta al mundo real es deprimente, según los psicólogos), no vaya en este rato que tiene libre a la inauguración de turno con lunch y un número teatral incluidos (lo sentimos de nuevo, eso no es teatro), no se presente hoy al casting (aunque le haga mucha ilusión salir en la tele). Deje todo su bienestar a un lado, por un momento. Y ahora relájese, pierda un poco de su tiempo, no haga ningún esfuerzo, nadie le observa, sólo deslice su mirada y lea, palabra por palabra, sílaba por sílaba y letra por letra

“... mientras miserablemente se están los otros abrasando con sed insaciable del peligroso mando, tendido yo a la sombra esté cantando”

(Fray Luis de León, siglo XVI)

Respire...

Muy bien, mírese de nuevo en el espejo, ahora un poco más adentro y por favor, conteste, sinceramente: ¿Está usted seguro de que es el teatro el que está en crisis?”

No es para llorar, no es una tragedia. Y además, siempre podemos romper el espejo ¿no?

Editoriala

Ispilua

Ez da barre egiteko, sentitzen dugu, ez da bakamizketa komiko baten izenburua. Ematen badu ere, hau ez da "el Club de la Comedia". Bakamizketa eta tontake ría mordoiloa baino ez da:

"Jolas bat proposatuko dizugu (argi izan ez dagoela sari rik): begira iezaiozu ispiluan zure buuari, ikusten al duzu?: errotik alatu behar duzu (egon... hau ez da reality bat). Sakelakoa itzali, baita argiak, etengailuak eta ordenagailua ere (ez gaude tarifak igotzearen kontra protestatzen, gaur ez da horretarako eguna). Autoa aparkatuta utzi (gaur ez da ke rik gabe kohiriaren eguna ere). Irten jatetxe-matetxe horretatik (ez pentsa gero dietan gaudenik) eta ez zaitetz lanera joan (baita bajaran edo oportetan ez bazaude ere). Agintera askatu (uruti ko agintera, alegia) eta

telebista deskonektatu (baita urteko finala edo mendeko ezkontza ematen badute ere). Ez zaitetz parke tematikoren batetara joan (psikologoen arabera, mundu errealerara itzultzea deprimitzeko modukoa da). Ta rtetxo honetan ez zaitetz lunch, antzeppen eta guzti eskaintzen dituzten inaugurazio horietako batetara joan (sentitzen dugu berriz ere, hori ez da antzerkia), ez zaitetz gaur castingera joan (nahiz eta telebistan agertzekoirrikan egon).

Une batez, zure ongizate guztia alde batera utzi.

Erlaxatu, galdu zure denboraren tartetxo bat, ez ezazu inolako ahaleginik egin, inork ez zaitu ikusten eta. Utzi iezaiezu zure begiei lerro hauetatik goxo-goxo igarotzen. Irakurri, hitzez hitz, silabaz silaba eta hizkiz hizki.

"... hemen natza, kanta egiten gerizpean; besteak, agintera arrisksuaren egarri aseezin hutsalak erreta dauden bitartean"

(Fray Luis Leongoa, XVI. mendea)

Hartu arnasa...

Bikain, begiratu zeure buruari ispiluan berriz ere, oraingoan pixka bat sakonago eta, mesedez, zintzotasunez erantzun: Ziur al zaudete antzerkia dela krisian dagoena?"

Ez da negar egiteko, ez da tragedia bat. Eta, gainera, beti dugu ispilua hausteko aukera, ezta?

TEATRO-ANTZERKI

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

Número 28 Zenbakia. Mayo 2007 Maiatza

Tirada: 3.000 ejemplares. Difusión gratuita

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

Consejo de Redacción:

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

Diseño y coordinación:

HEDA Comunicación

Fotografías:

Antonio Olza y archivo de la ENT.

Impresión:

ONA Industria Gráfica.

ESCUELA NAVARRA DE TEATRO

C/ San Agustín, 5 - PAMPLONA / IRUÑEA.

Tel. 948 22 92 39

Página web: www.laescueladeteatro.com

Correo electrónico: info@laescueladeteatro.com

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





TALLER FIN DE CARRERA

Arístides Vargas

«El mayor espectáculo teatral son los actores en el escenario contando algo»

El argentino Arístides Vargas, director de teatro, actor y dramaturgo, junto con Charo Francés, han sido los encargados de conducir el montaje teatral de los y las alumnas de último curso de la Escuela Navarra de Teatro. Arístides y Charo son miembros fundadores del grupo Malayerba, uno de los más prestigiosos de América Latina. Vargas es el director y autor de las obras de Malayerba y Francés, la directora de su Laboratorio Teatral, así como directora de actores y dramaturga.

La obra que ponen en escena los alumnos de la ENT, *La Edad de la Ciruela*, ha sido muy representada en América Latina, y estrenada en Quito, Buenos Aires, Sao Paulo o Nueva York, y también en Madrid, donde en estos momentos se prepara un nuevo montaje del texto. Charlamos con su autor, Arístides, sobre el montaje preparado en la ENT.

¿Cuáles son las claves de *La Edad de la Ciruela*?

Es una obra significativa dentro del teatro latinoamericano. No es de corte realista, sino que entraría dentro de la corriente del realismo mágico, donde la realidad se impregna de lo extraordinario. Lo que sucede tiene una especie de toque de magia. La obra y muchos de sus montajes han recibido numerosos premios, como en el festival de la Habana en 2002, en el de Buenos Aires y en el latinoamericano de Nueva York en 2003, o en el festival brasileño de Bel Horizonte en 2004.

La obra cuenta la historia de una familia compuesta por mujeres de tres generaciones, narrada por diferentes personajes de la familia, cuyo espacio físico es una casa antigua donde se desarrolla este juego: una metáfora sobre el tiempo y la edad. Se organiza en escenas muy cortas, casi autónomas.

¿Por qué escogió esta obra para el montaje de la Escuela?

Hacía muchos años que no la dirigía. La escogimos porque siempre invita a jugar, es muy inquieta y provocadora para los jóvenes alumnos, muy especial; no es una obra cerrada, hermética, y es muy directa. Son todos papeles femeninos, aunque en Buenos Aires la vi representada por hombres: no son caracteres psicológicos muy definidos; más bien fuer-

zas que se enfrentan en un espacio. En esta ocasión también hay un hombre que trabaja como personaje femenino.

¿Qué lecturas pueden hacerse de la obra, cuál es la razón de esa referencia a la ciruela?

Es una analogía de la vida desde que nace, se desarrolla y muere, completamente arrugada, como una persona. Esta fábula sobre la edad es relatada a través de los ojos de dos niñas que juegan con los componentes de la familia a partir de lo que significa el paso del tiempo y el juego que ellas van creando para burlarlo. Hay una segunda lectura: la necesidad de mudar y cambiar. La casa es el lugar del pasado y poco a poco, todos los personajes quieren irse. Irse significa cambiar, alterar el orden comunitario, transgredirlo.

Un mundo simbólico

¿Cómo será la puesta en escena de la obra que se va a representar en la Escuela Navarra de Teatro?

Se trata de una obra muy atemporal: yo tengo un estilo de trabajar muy peculiar en el que casi no hay decorados. Para mí hay solo vacío en el escenario, iluminado por ráfagas de luz. No hay referencias a nada. No



hay escenografía referencial; no es un teatro realista. Se acerca más a un mundo poético, simbólico. Hay una pequeña pared de maletas antiguas de gente que se ha ido y gente que ha venido y un discurso de luces que sí se necesita trabajar. Y este “no espacio” pretende que el espectador le ponga su espacio y su tiempo.

En esa línea de trabajo que caracteriza a Malayerba, ¿qué papel juegan la iluminación o el vestuario en un montaje como éste?

Es importantísimo que realmente se ilumine y no solo se alumbre a los actores. Se hace necesaria una escritura de luces y algunos elementos de

utilería. Charo Francés ha diseñado un vestuario muy sencillo; unos vestidos muy sueltos. Pero el espectáculo son los mismos actores. Ver a alguien en el escenario contando algo es el mayor espectáculo teatral.

¿Cuál es tu forma de trabajar con los alumnos?

Comienzo con improvisación, no trabajando sobre el texto, sino que realizo una aproximación periférica en torno al tema. Empleo mucho juego, algo fundamental del teatro para mí, que invite al público a jugar si quiere. Los chicos se han encontrado con directores, que somos Charo Francés y yo, que no les dan una pista: aquí llega el salto de ser alumno

Trayectoria

Aristides Vargas tuvo que exiliarse a Ecuador tras el golpe militar que sufrió su país, Argentina, en 1975. Vargas ha dirigido importantes grupos y compañías latinoamericanas como la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica, el grupo Justo Rufino Garay de Nicaragua, el grupo Taller del Sótano de México, la compañía Ire de Puerto Rico... Es fundador y director del grupo ecuatoriano Malayerba, además de ser autor de obras como “Jardín de Pulpos”, “Pluma”, “La edad de la ciruela”, “Donde el viento hace buñuelos”, “Nuestra Señora de las Nubes” o “La razón blindada”. La temática de su dramaturgia gira en torno a la memoria, el desarraigo, la marginalidad... su escritura es poética y está impregnada de humor y de amargura.




TALLER FIN DE CARRERA


a ser un artista. Este año el grupo está compuesto de cuatro chicas y un chico y se han incorporado dos profesoras para interpretar a otros personajes. Una vez que aprendieron el lenguaje y el espíritu de la obra, han demostrado ser trabajadores, rigurosos, disciplinados para trabajar.

¿Qué es lo más importante que ha querido transmitirles?

Pretendo enseñarles que una vez que salgan de la Escuela deben aprender que hay algo que no te va a enseñar nadie: a crear. En la ENT se les dan las bases técnicas, pero no enseñan a crear. Es una actitud, una disposición a inventar algo, y ese algo es profundamente tuyo, por eso no se puede enseñar ni aprender, sino vivir ese momento. No hay un receta.

Director, actor y dramaturgo en Malayerba

El grupo Malayerba nació en Ecuador en los años ochenta con la vocación de ser un grupo de creación colectiva, configurado por miembros de varias nacionalidades como Argentina, Ecuador, Chile o España. Sus componentes quisieron plantear un método nuevo de creación, pero para ello sintieron la necesidad de profundizar en el conocimiento del trabajo de cada una de las profesiones que se ocupaban del mundo teatral: el director, el dramaturgo, etc., en definitiva, de conocer a fondo el teatro convencional para plantear una nueva forma de hacer teatro.

¿Cómo fueron los primeros años de Malayerba y su evolución posterior?

Comenzamos a trabajar con obras de autores como Bertolt Brecht, Lorca, Valle Inclán o Dario Fo, hasta que en los 90 comenzamos a pro-

ducir nuestros propios textos. Cuando contamos con suficiente material para realizar la creación colectiva, retomamos los principios del grupo.

¿En qué consiste esta creación colectiva?

No significa que todos hacemos todo, sino que se potencia justamente la individualidad. No hay jerarquía sino horizontalidad creativa, pero se potencia la especialidad. El autor tiene autonomía creativa, lo mismo ocurre con el director: desarrollan su trabajo según lo que han convenido el colectivo.

La experiencia fue muy buena y marcó un giro en el grupo. Se provocó una revolución en torno a las obras que hacíamos; el teatro que proponíamos inundó América Latina de nuestros textos, por la libertad con que se trataban los temas.

¿Quiénes escribían las obras?

El primer texto lo escribió Charo Francés, una de las actrices con mejor reputación de América Latina, nacida en Pamplona. Las obras eran escritas en un principio por dos o tres componentes de Malayerba, y finalmente quedé yo.

TALLER FIN DE CARRERA 

Malayerba cuenta en Ecuador con un Laboratorio Teatral encaminado a la formación de actores, ¿cuál es su método?

El enfoque del aprendizaje de los alumnos sigue un sistema que provoca en el alumno que éste adquiera una destreza para que vaya asumiendo su propio aprendizaje. Los alumnos pasan al siguiente nivel si se sienten seguros para seguir adelante, sin un juicio previo; se les dan algunas herramientas

El grupo también ha participado en proyectos cinematográficos ¿Cómo valora su experiencia en cine?

Es algo totalmente diferente del teatro, y forma más parte de un proceso productivo; tiene un fin más definido y un interés marcado. El cine es aún incipiente en Ecuador, y Malayerba ha tenido mucho que ver en casi todas las películas del país.

¿A qué actividad se está dedicando más en los últimos años?

A escribir y dirigir, pero siempre he sentido que soy actor. Me formé como actor, por circunstancias he asumido otros roles, pero siempre extraño la actuación, la proyección práctica de mis ideas. El actor crea y recrea mundos, va siendo en la medida en que lo va practicando, y eso es extraordinario. Soy actor nostálgico y hago pequeños papeles para no olvidarme.



Ficha

La edad de la ciruela

Aristides Vargas

Intérpretes/Antzezleak

Eva Azpilikueta

Estibaliz Curiel

Amaia Halcón

Ion Iraizoz

Maidier Lekunberri

Emi Ekai

Aurora Moneo

Vestuario/Janzkera

Charo Francés

María Sagüés

Escenografía / Eszenografia

Aristides Vargas

ENT/NAE

Iluminación/ Argiztapena

Aristides Vargas

Luz y Fer

Dieño gráfico / Diseinu Grafikoa

Amelia Gurutxarri

Dirección / Zuzendaritza

Aristides Vargas

Charo Francés

Producción / Produkzioa

ENT / NAE

Taller Fin de Carrera

2007ko Ikasketen Bukerako Tailerra

Ciclo de conferencias "Comedia"



La Escuela Navarra de Teatro, en colaboración con el Teatro Gayarre, organizó el ciclo de conferencias "Comedia" entre los días 2 y 7 de mayo de 2007 dentro del "Festival Teatro Gayarre. Otras miradas, otras escenas".

Hernán Gené, Maite Pascual, Ignacio García May y Arístides Vargas fueron los ponentes

Hernán Gené

El destino trágico del clown (apuntes para una reflexión sobre los payasos)

Hernán Gené es actor, director, dramaturgo y pedagogo. Fundador de compañías como El clú del clau y La cuadrilla, trabaja como docente en distintas escuelas de circo y teatro. Ha sido responsable de la adaptación de *Sobre Horacios y Curiácios*, de Bertold Brecht, en el Teatro de la Abadía, galardonada con el premio Max 2005 al mejor Espectáculo. Colabora con distintas publicaciones teatrales con artículos sobre Clown y Técnica teatral.

Clown y teatro



En los años que llevo dando clases de clown y bajando el mundo de ese personaje he llegado a percibir que cada vez que digo la palabra “clown” estoy hablando de teatro, en el sentido más auténtico y profundo del término.

No puedo dejar de ver que cuando digo que los clowns trabajan para el público, al mismo tiempo estoy creando una referencia a ese enorme grupo que es el de los actores; ¿qué actor, en definitiva no trabaja para el público? Y que cuando digo que los clowns miran a público no puedo dejar de preguntarme si existe algún actor que no trate de mirar al público, por más expresamente prohibido que lo tenga por el director, ya sea escuchándose en algún momento de la pieza en la que está relegado a un segundo o tercer plano y cree que nadie lo está mirando o perpetrando orificios en los telones de los teatros

por los que pasa. Todos los actores trabajan para el público, todos los actores miran a público; los clowns lo hacen obvio, nada más. Esa es la diferencia. El personaje acepta las debilidades humanas del actor y las pone en escena.

El enorme grado de verdad y la gran exigencia de entrega, vulnerabilidad y humildad que el trabajo del clown requiere están en la base de todo arte teatral. Profundamente stanislavskiano, este trabajo requiere de una conexión con uno mismo y con el partenaire (mu chas veces, el público) tan afinada como la necesaria a la hora de representar Chejov.

La verdad en el escenario, esa joya tan apreciada y tan difícil de encontrar, es fundamental a la hora de investigar sobre este personaje. No se trata, está claro, de ponerse una nariz roja, un traje estrafalario y salir a contar



unos chistes y darse unos golpes; se trata de encontrar y expresar la intimidad de un ser humano, su desprotección y su enorme necesidad de amor. No es nada fácil pararse delante de la audiencia totalmente desarmado y, simplemente, mirarles a los ojos; hay que ser muy valiente para poder hacerlo. La mayoría lo logra partiendo de la inconsciencia. Simplemente no saben, al llegar, qué es lo que se les va a pedir. Por suerte, porque estoy seguro de que la gran mayoría no vendría si supiera de qué irá el trabajo.

Creo que el trabajo de clown es muy útil si no fundamental para la formación del actor, sea el que sea el género al que quiera dedicarse o al que la dura vida que eligió lo arrastre. Todas las escuelas de teatro deberían dedicarle mucho tiempo a investigar el clown con sus alumnos y a reflexionar sobre los paralelos con todo el arte teatral, incluyendo la danza y la ópera, grandes formas también de teatro.

Clown y teatro están para mí firmemente unidos por lo esencial y lo intangible.

La intuición forma parte importante de mi trabajo. Muchas de las cosas que hago durante las clases, o incluso dirigiendo, provienen de esa extraña zona en la que las palabras parecen volverse agua. No puedo explicar muchas cosas y menos explicar por qué las hago, y esto, sumado a que toda experiencia es intransferible, hace que mi trabajo se vuelva altamente personal y con pocas posibilidades reales de llegar a ser todo lo útil que quisiera. Pero hay muchas personas que insisten para que siga haciéndolo y casi me resulta imposible detenerme.

Hace ya tiempo que comienzo mis clases sentados en círculo y advirtiéndoles a los alumnos que no van a aprender nada en el tiempo que estaremos juntos, así que, les sugiero, lo mejor que podrían hacer es levantarse ya mismo e ir a reclamar que les devuelvan el dinero y gastárselo en algo más productivo como invitar a una cena romántica a la persona que aman; es imposible transmitir los más de 30 años que llevo trabajando en teatro y más de 20 con el clown y la docencia en unas siempre pocas horas de clase. Normalmente, todos me miran entre azorados y sonrientes pero nadie sigue mi consejo: todos permanecen obstinadamente sentados esperando la palabra del maestro. Ellos no lo saben, pero el juego ha empezado.

Me preocupo por darle a la clase el aspecto de juego serio. ¿Es bromoso o es cierto? Las dos cosas al mismo tiempo, como cuando ves jugar a un niño, perfectamente concentrado en la fantasía que ha creado y a la vez perfectamente consciente de la realidad que lo circunda y ampara. Lo mismo que un actor en el escenario, que juega a ser y hacer lo que sus personajes son y hacen, puede entrar y salir del juego cada vez que las circunstancias lo requieran.

No es verdad que no vayan a aprender nada pero tampoco es mentira: ¿cómo podría hacer para dejarles algo realmente claro, en el tiempo que sea? La mayor parte de las veces, y en el mejor de los casos, sólo puedo dejar interrogantes, inquietudes que los impulsen a seguir buscando su propio camino. Esto es lo que más me gusta. A veces me siento muy orgulloso, debo confesarlo, cuando algún alumno logra sacar en clase un personaje claro, preciso y efectivo; es realmente un gusto verlo, y trabajar con ellos me da una enorme alegría. Pero no dejo sin embargo de disfrutar, y a veces mucho más, con los que parecen no entender y se esfuerzan por encontrar la luz que intuyen hay en la respuesta, y que cuando el taller termina se van con la enorme necesidad de seguir bus-



Tengo para mí que un clown es un personaje. Nada más, ni nada menos: un personaje encarnado por un actor o una actriz, en este caso un performer. Así como hay otros personajes (Otelo, Hamlet, Julieta, Edipo, Desdémona, etc) el clown es uno más de esa galería

cándola por todos los medios. Muchos de estos alumnos regresan entonces para seguir tomando mis clases, tal vez con la secreta ilusión de que sea en este lugar donde se resuelvan las dudas que allí mismo se les despertaron.

A algunos, claro, al cabo de algunos años, dejo ya de aceptarlos como alumnos. Esto ocurre cuando siento que ya no tengo nada más que enseñarles y que necesitan de otra experiencia.

A todos les estoy agradecido pues ellos ignoran que con sus dudas y planteamientos, con su desesperada búsqueda de la luz, crean en mí la ilusión de que así tal vez me lleguen a dar la luz que necesito.

Aquí trataré de relatar la experiencia de mis clases en el terreno del



clown, y no será nada más que eso, un puñado de palabras que a nada conducirá, y ustedes, al igual que aquellos alumnos en el primer día de clase, bien harían en evitar escucharme inmediatamente invitar a cenar a la persona que más quieran, lo que sin duda alguna les reportará mayores beneficios.

Como ya dije más arriba, no puedo explicar cómo doy clases, pero sí trataré de relatar qué hago durante ellas y para qué.

I

¿Qué es un clown?

Para empezar, esta es la primera pregunta, cuya respuesta enmarcará el trabajo, que hago a todos los que hayan decidido quedarse sentados en el círculo en lugar de seguir mi sano consejo y partir: ¿Qué es un clown?

Responden con amabilidad, con miedo al error, con alegría de poder expresarse: “es el niño que llevamos dentro”, “es uno que le gusta hacer reír a los demás”, “es una poesía en movimiento”, “es la parte más vulnerable de nosotros”, “es alguien que cuanto más se ocupa del público más se olvida de sí mismo”...

A todos les escucho con una sonrisa, de todos tomo nota, y a to-

dos digo que sí, que eso también es un clown, porque sí, eso también es un clown. Sin embargo hasta ahora nunca he escuchado una respuesta clara, concisa y útil para la tarea del performer; cuando dicen “uno que”, “el que”, “alguien que” están bordeando el problema sin saberlo y sin poder definirlo.

Tengo para mí que un clown es un personaje. Nada más, ni nada menos: un personaje encarnado por un actor o una actriz, en este caso un performer. Así como hay otros personajes (Otelo, Hamlet, Julieta, Edipo, Desdémona, etc) el clown es uno más de esa galería.

¿Y qué es un personaje, entonces?

Cuando vemos a alguien por la calle que nos llama la atención y le llamamos personaje, o cuando al describir a alguien que hemos conocido lo llamamos así, lo hacemos, acaso sin saberlo, a partir de lo que nos llega de él, de lo que vemos en su actitud y de lo que percibimos podrían ser sus inexplicables motivaciones; es un personaje porque se comporta de una manera poco común. En realidad, claro, todos somos personajes, pero hay algunos que nos llaman más la atención que otros porque sus actitudes distan mucho de ser las que esperamos sean para una sociedad como la nuestra. Por mucho o por menos, un personaje es un modo de hacer las cosas, un modo de relacionarse, de vincularse —con los otros personajes, con el espacio, con la utería, consigo mismo—. Es en la riqueza de esos vínculos donde aparecen las contradicciones y el personaje cobra hondura y profundidad.

Hamlet se comporta de un modo especial con su madre y de otro muy distinto con su amigo Horacio, así como es enorme la diferencia entre su lastimosa relación con el fantasma de su padre muerto o su brutalidad para con Ofelia. Esto no nos llena de perplejidad sino que nos adentra en el mundo del personaje y nos da la pauta de que tiene volumen, y tiene volumen porque tiene contradicciones, porque no hace lo que dice, porque cambia de dirección a cada momento, porque nos sorprende una y otra vez con sus acciones y actitudes.

Crear un personaje a partir de un texto tiene sus dificultades, pero si el texto es bueno el trabajo tiene grandes posibilidades de llegar a buen puerto; sólo hay que descifrar lo que el personaje hace y tratar de hacerlo con la mayor sinceridad posible, con valor y, claro está, con mucho arte.

Distinto es tener que crearlo desde la nada, desde la ignorancia absoluta de quién es este personaje, qué hace y para qué lo hace. Los personajes viven en un universo que es la propia obra de teatro, pero si este apoyo falta, entonces la tarea se vuelve un poco más ardua. En definitiva todos sabemos más o menos quién es Hamlet, pero ignoramos casi absolutamente todo de nuestro clown.

Lo que entonces en la primera parte de este



taller hacemos es buscar, a través de improvisaciones y juegos, qué cosas tiene cada uno de clown, dónde la actitud de cada uno ante tal o cual circunstancia es “clownesca”. Es muy importante para mí resaltar esto en clase, pues muchos se quedan con la idea de que ser clown es hacer lo que se hace en el taller y luego lo trasladan al escenario con mediocres resultados. Lo primero es descubrir qué cosas tiene uno de clown, para luego poder construir el personaje en base a esas características que hayan aparecido (claro que esto no es exactamente así: “primero aquello y luego esto”, sino que ambas actividades conviven), para luego incluirlo en una dramaturgia.

Si siendo esquemáticos tomamos, por ejemplo, Oteló, pregunto a los alumnos: ¿qué podríamos decir de él? Fácilmente se llega a dos primeras observaciones, aún entre gente, como en la mayoría de los casos, que no ha leído la obra de Shakespeare:

- Es negro.
- Sí, muy bien, ¿y qué más?
- ¡Es celoso!
- ¡Muy bien!

Lo de negro se soluciona con relativa facilidad con un poco de maquillaje, pero un poco más difícil será encontrar lo de “celoso”;

La mayoría puede conseguirlo con una dosis bastante alta de valor. El trabajo es un viaje muy movilizante hacia aspectos de nuestra intimidad con los que mantenemos una relación ambigua, de necesidad y rechazo, de dolor y consuelo. En el peor de los casos, es un viaje inquietante

si el performer se aboca a la tarea de realizar las acciones que Oteló realiza en la obra, más tarde o más temprano llegará a una visión de sus propios celos y los pondrá al servicio del personaje. Nosotros en el taller vamos a hacer lo mismo: vamos a realizar una serie de acciones a través de improvisaciones que tal vez echen una luz sobre lo que vamos a llamar “el propio clown”.

III

El propio clown

Qué tiene cada persona de clown, dónde es ridículo.

Este trabajo fue denominado en su momento “clown de teatro” para diferenciar al personaje de los clowns típicos del circo tradicional, el Augusto, el Cara blanca, el Vagabundo, etc. Estos tipos ya están determinados de antemano, en tanto que lo fascinante del trabajo es tratar de descubrir dónde uno mismo es clown, qué tie-



ne cada uno de clown, de ridículo.

La sociedad nos ha reprimido desde pequeños en cuanto al ser payaso con frases como “no seas ridículo” o, mucho más precisamente, “no te hagas el payaso”. De uno u otro modo todos incorporamos este mandato en nuestra vida de relación y sólo aceptamos las payasadas si provienen del otro, pero ahora, durante el taller, es el momento de conocer nuestro propio ridículo, aceptarlo, compartirlo y tolerar que la gente se ría de nosotros.

No hay que olvidar, entonces, que detrás de cada clown hay un intérprete que conoce su técnica a la perfección y que sin dudar crea un personaje.

Este personaje, este clown, no quiere, de ninguna manera, hacer reír; es, sí, el performer que lo interpreta el que quiere que el público se ría, pero no el personaje. El clown quiere, por sobre todas las cosas, hacerlo bien, muy bien; lo que sea que tenga que hacer: pintar una pared, escalar una montaña, seducir y enamorar. Y por lo mismo es importante que el alumno no busque la risa del público durante el trabajo.

No hay razón alguna para desafinar al cantar si uno puede hacerlo bien, no hay motivo para caerse de una acrobacia si se es buen acróbata. Lo que buscamos es mucho más sutil y, por lo mismo, mucho más humano. Buscamos esa pequeña grieta por la que se entrevé algo de nuestros secretos más íntimos: el orgullo disfrazado de humildad al dejar



al público sorprendido con un salto mortal, la esperanzada alegría por conseguir cautivarlo con nuestra voz, o las terribles consecuencias para nuestro ego de un rotundo fracaso. Recién entonces podríamos empezar a entender algo de nuestro clown.

La mayoría puede conseguirlo con una dosis bastante alta de valor. El trabajo es un viaje muy movilizante hacia aspectos de nuestra intimidad con los que mantenemos una relación ambigua, de necesidad y rechazo, de dolor y consuelo. En el peor de los casos, es un viaje inquietante.

Para ello las armas son, ante todo mucha paciencia, sobre todo desde mí, afecto y comprensión. Es imposible crear en un clima de presión y frialdad y debo hacer todo lo posible para que el alumno se relaje, se abra y comparta con nosotros su ridículo. Pero al mismo tiempo necesitamos de una vitalidad y un riesgo que no se consigue únicamente con palabras suaves y sonrisas; se necesita mucha energía y hacer que los alumnos corran riesgos y se enfrenten a las consecuencias; muchas veces es necesario empujarles hasta el borde de un abismo e incluso dejarles caer; es fundamental poner límites y exigir que el trabajo esté bien hecho.

III

El Señor Fool

Entra en escena El Señor Fool, Ton Fool.

El señor Fool soy yo, es decir, mi personaje, lleva la clase y trata con los payasos; yo, es decir, yo mismo, trato con los performers.

El señor Fool tiene un carácter bastante agrio y es un maestro a la antigua usanza, pedante y gritón; pésimo pedagogo, exige ser llamado "Señor profesor" o, en su defecto, simplemente "Señor Fool", jamás tutea a los alumnos y hasta es capaz de infringir castigos físicos; la amenaza es su arma fundamental, nada le conforma y cualquier esfuerzo de parte de sus alumnos es apenas recompensado con un gesto de indiferencia. Él es también, una especie de Cara Blanca que organiza y pone los límites.

Cuando el alumno comprende este juego jamás explicado por mí, cuando se da cuenta de que un personaje lo trata de usted y le grita mientras que el otro lo tutea y le habla con suavidad está preparado para empezar el trabajo.

Fácilmente comprende que si el Señor Fool le dice:

-¡No se le ocurra volver a hablarme de esa manera!-,

Él tiene que volver a hacerlo a la primera oportunidad que se le presente, o que si le dice:

- No quiero volverlo a ver. ¡Retírese inmediatamente de aquí! Es usted el peor actor que he conocido en mi vida.



Él tendrá que quedarse todo el tiempo que sea necesario, tal vez tratando de demostrar que es buen actor, o aceptando su nulidad pero jugando la contradicción entre la orden de dejar el escenario inmediatamente y su hondo deseo de permanecer allí.

Hago actuar al Señor Fool cuando veo que puedo ayudar al alumno poniéndolo en ridículo, subrayándole una cierta actitud corporal, o simplemente recordándole que, como todo clown, es el último orejón del tarro.

IV

Clowns. Rasgos generales.

Si bien llevamos dicho que cada persona tiene su propio clown y que este es único, exclusivo y personal, hay algunas características que siempre están presentes en todos.

Los clowns aman estar en el escenario. Supongo que es porque es allí y sólo allí donde pueden ser clowns de verdad, sin que la sociedad intervenga poniendo límites.

Son capaces de hacer cualquier cosa con tal de estar en el escenario, frente al público y sentirse amados. Si el clown va caminando por la calle y pasa por una carpa de circo frente a la que hay un cartel que pone: “se necesita equilibrista”, él verá, inflexivamente, su gran posibilidad de estar ante el público, y se presentará argumentando de mil y una maneras lo buen equilibrista que es. Lo contratan, y esa noche, cuando ante el público expectante se vea obligado a cumplir su parte del contrato, empezará a vivir su mundo de clown. ¿Qué hace una persona obligada a subir a 10 ó 15 metros de altura para caminar por un delgado alambre cuando nunca antes lo había hecho? Sin duda alguna se comportará como un clown.

Los clowns quieren por sobre todas las cosas hacer muy bien y correctísimamente lo que se les pide que hagan. Para ellos nada puede fallar, todo tiene que ser perfecto: la ropa, la luz, el sonido, el público, su maquillaje, etc. Es una deuda de honor para con el público y para consigo mismos.

En “La caja de música”, Laurel & Ardí trabajan como portadores de una empresa de mudanza y deben subir un piano a una casa que está en la cima de una colina. Una vez preguntada la dirección al cartero que casualmente por allí pasa, se abocan a la tarea de subir la larguísima escalera que lleva a la casa en cuestión. Una y otra vez la caja que contiene el piano se resbala y vuelve a caer escaleras abajo con diversos resultados, aplastándolos o abandonándolos, pero siempre, cuando están a punto de lograrlo, la caja termina en la calle. Después de ardua lucha y varios contratiempos logran llegar arriba. Es entonces cuando vuelve a aparecer el cartero que les dice “¿Han subido el piano por la escalera? ¡Vaya tontería! ¡No tenían más que seguir el camino con su coche y la calle les traería hasta aquí!”. Los dos se miran, azorados, estupefactos, y sin mediar palabra entre ellos cogen la caja una vez más y ¡vuelven a bajarla para subirla por el camino correcto!

Los clowns siempre querrán ir más allá. Todo les parece poco en su afán de conseguir lo que quieren, de hacerlo bien y mejor. Un niño de cinco años es capaz de realizar una verdadera obra de arte con un pincel y si puedes retirarle la hoja a tiempo nada podrás envidiarle a quienes tengan un Picasso, pero desgraciadamente para el arte, el niño seguirá y seguirá tratando de que su trabajo sea cada vez más perfecto y aque-



lla obra maravillosa del comienzo se verá truncada por el deseo de superarse.

Esto lleva a los clowns a cruzar todos los límites impuestos, ¡pero atención!, no lo hace porque es un transgresor, lo hace porque quiere todo lo contrario, quiere pasar inadvertido.

Los clowns trabajan para el público. En realidad todos los actores lo hacen, pero los clowns lo expresan obviamente, y mientras los actores tradicionales buscan la manera de espiar al público desde el escenario cuando creen que el foco de atención no está en ellos o haciendo agujeros en los cortinados para verles mientras están entre cajas, ellos, los clowns, miran francamente a la cara a su público y comparten con él todo lo que les pasa.

Mirar al público es una tarea muy ardua y difícil para muchos, pero es fundamental para este trabajo. No estamos acostumbrados a mirar a muchos y trasladamos esta dificultad a la escena. Mirar al público no significa mirar a uno de ellos, o mirar a alguien y luego pasar a otro y luego a otro y así. Significa mirar a todos al mismo tiempo, ser capaz de saber de qué color tiene los ojos cada uno y hacer que cada individuo piense “me está mirando a mí”.

Hay que saber mirar y saber hacerse cargo de lo que desencadenas, pues al mirar descubres que eres mirado, y la mirada del público puede ser a veces muy perturbadora.

La mirada al público puede servir para compartir con el público la idea que el clown tiene, puede servir para subrayar algo de la dramaturgia o para mostrar que se quiere engañar a alguien y tratar de hacer cómplice al público de alguna jugarreta, pero sea lo que sea siempre está presente.

Los clowns no pueden ocultar nada. Todo se les nota, todo se les ve. No es que no quieran ocultar algo, por pudor, vergüenza, miedo o desconfianza, es que no pueden. Lo mismo que un niño al que uno le pregunta “quién se ha comido la mermelada” y responde “no sé” cuando tiene la huella del pote de mermelada pegada alrededor de la



boca, los clowns intentan ocultar infructuosamente todo aquello que temen les haga perder el cariño del prójimo.

Estas son algunas de las características que se repiten en todos los clowns.

Cualquiera puede entrar al escenario, pisar una cáscara de plátano, resbalar y caer; no es difícil y sólo hace falta un poco de técnica y entrenamiento. Pero el verdadero arte del actor que interprete a un clown estará en jugar el segundo después de la caída, cuando el individuo se encuentra en el suelo, y es allí, precisamente, donde se podrá ver que somos distintos unos de otros, que mientras éste trata de disimular la caída levantándose rápidamente y observando si alguien lo ha visto, aquél se echará a llorar desconsolado y el otro reirá a más no poder para aplacar su ira. Hay tantos tipos de clown como actores y tantos tipos de actores como seres humanos.

V

El destino trágico del clown.

El humor es un arte de mucha precisión. Un buen gag puede ser totalmente arruinado si no se realiza en el momento adecuado, en el instante justo; un segundo antes o un segundo después y todo se desbaratará. Cuando se encuentren el ritmo y el tempo adecuados todo será como una seda. Cuando un gag "funciona", es decir, el público responde a él correctamente, se está en posesión de un arma excelente que hay que saber usar.

Podríamos imaginar que un clown nació en el circo cuando un pobre servidor de escena realizaba su trabajo por primera vez an-

te el público. Inevitablemente nervioso, trata de hacer su trabajo bien y, claro, que nadie note su presencia. Esta es su misión: armar y desarmar en la pista, durante algún número, la maquinaria necesaria para el siguiente. Ahora le toca el turno al domador, y hay que montar la jaula para las fieras, que de por sí lo ponen un poco más nervioso. Se concentra en su trabajo y en el de sus compañeros. La jaula está montada y sólo faltan los últimos ajustes, pero las fieras ya están aquí y el público empieza a palpar la inminente llegada del domador. Nuestro amigo, sumamente nervioso por la aparición de los animales trata de apurar el paso para terminar cuanto antes y salir de la pista, pero inadvertdamente entra en el área de un león y, claro, este rugie. El héroe se asusta tanto que pega un salto y con tan mala suerte que mete un pie en un cubo de agua que está allí para que los animales beban. El público comienza a fijarse en él y a sonreír pues trastabilla para no caer, arrastrando el cubo y volcando el agua. Más nervios y más rugidos. Cree que las fieras se lo tragarán y desesperado ya trata de trepar por alguna de las rejas que cierran la pista, pero con tan mala suerte que el pantalón se le engancha y queda en calzoncillos. El público ríe a más no poder. Asustadísimo ya por la que está montando cae de espaldas y sale corriendo atterrizado tratando de levantarse los pantalones. Más risas del público. Aplausos.

Esa noche, después de la función, el dueño del circo lo llama a su oficina. Nuestro amigo va, convencido de que lo echarán a la calle sin contemplaciones, pero el dueño del circo es un astuto empresario y sabe que no hay que defraudar al público. Le exige que la noche siguiente repita exactamente todos los desaciertos de hoy.

La mirada al público puede servir para compartir con el público la idea que el clown tiene, puede servir para subrayar algo de la dramaturgia o para mostrar que se quiere engañar a alguien y tratar de hacer cómplice al público de alguna jugarreta, pero sea lo que sea siempre está presente

Ha nacido un payaso. Y este es su destino trágico: tener que repetir lo que nunca hubiera querido que ocurriera, aquello que lo ha abochornado como nunca en su vida.

A menudo se ha hecho referencia a una cierta tristeza de los payasos. La observación, más allá del lugar común del que siempre es bueno desconfiar, encierra alguna posible luz sobre la verdad. El clown es un personaje trágico, que arrastra su destino a pesar de sí mismo, que no disfruta en nada con los golpes que recibe o con los que se ve obligado a propinar, que sufre en secreto con cada desengaño.

Afortunadamente, detrás de él hay un actor talentoso y entrenado, que sí disfruta con hacer que le pase al personaje todo lo que le pasa y que, más importante aún, autoriza de alguna sutil manera a que el público se ría del payaso; de lo contrario sería agobiante ver a alguien al que le va tan mal, o que es tan inocente que mientras mira una mariposa no advierte que su casa se derrumba.

Veo a los clowns como personajes muy desamparados, que sólo se tienen a sí mismos, que no pueden pertenecer a la sociedad como seres más o menos normales, que no pueden tener un trabajo serio por más que lo intenten, capaces de infinito amor, pueden entregarse en cuerpo y alma a una causa que consideran justa y amar hasta lo indecible a la persona que los necesite. A veces inconscientes de su situación, viven su terrible soledad con una sabiduría difícil de encontrar normalmente.

Necesitan amor, mucho amor, porque tienen tanto amor para dar que se marchitarían si no pudieran transmitirlo. Hacen cualquier cosa por amor.

Si volvemos a los actores, en definitiva seres humanos, ¿qué podemos encontrar de nosotros mismos en estas palabras? ¿Acaso no nacemos seres dependientes de ese alimento fundamental que es el amor? ¿No aprendemos a agradar a quienes deben darnos ese aliento vital y único aún reprimiendo nuestros propios instintos?

Cuando los actores se acercan a los talleres para hacer una experiencia con el clown, muchas veces ignoran que también se trata de esto y las crisis provocadas por este encuentro son diversas y todo maestro deberá estar preparado para enfrentarlas y controlarlas.

VI

El miedo al rechazo.

Cuando alguien está improvisando y mira francamente al público tratando de hacer muy bien lo que se le pidió que hiciera está corriendo un gran riesgo. El riesgo es el de no ser aceptados; en este caso se refleja en la cara de la gente y en la notable aprobación o desaprobación ante la presencia del que improvisa.

Realizar esta tarea, tratar de encontrar el propio clown, es convivir con la posibilidad del fracaso, y de esto hay que hacerse cargo. Es posible que el actor haya preparado una estupenda salida, muy original y seguramente efectiva. La lleva a cabo, pero no resulta como él esperaba. Donde debía haber risas encuentra un silencio tenso, y donde calidez, más bien lástima y cierto horror. Ha fracasado.

La reacción más habitual es cerrarse a este poderoso estímulo, agachar la cabeza como los toros y arremeter con lo que había planeado; pero el camino está ya equivocado. El público percibe inmediatamente si el actor es sincero o no y se acercará o alejará de él de acuerdo con este termómetro inconsciente.

Aceptar el fracaso nos devuelve la humanidad y con ella la posibilidad de encontrarnos otra vez con nuestro clown.

No sabemos cómo cada uno reacciona ante el fracaso —o incluso ante el éxito—, pero sí que hay que reaccionar.

Algunos clowns prefieren hacer como si nada hubiera ocurrido y continuar, pero no hay que olvidar que no pueden ocultar nada y que el público verá, y sin duda agradecerá, que su obstinación tiene una raíz muy humana.

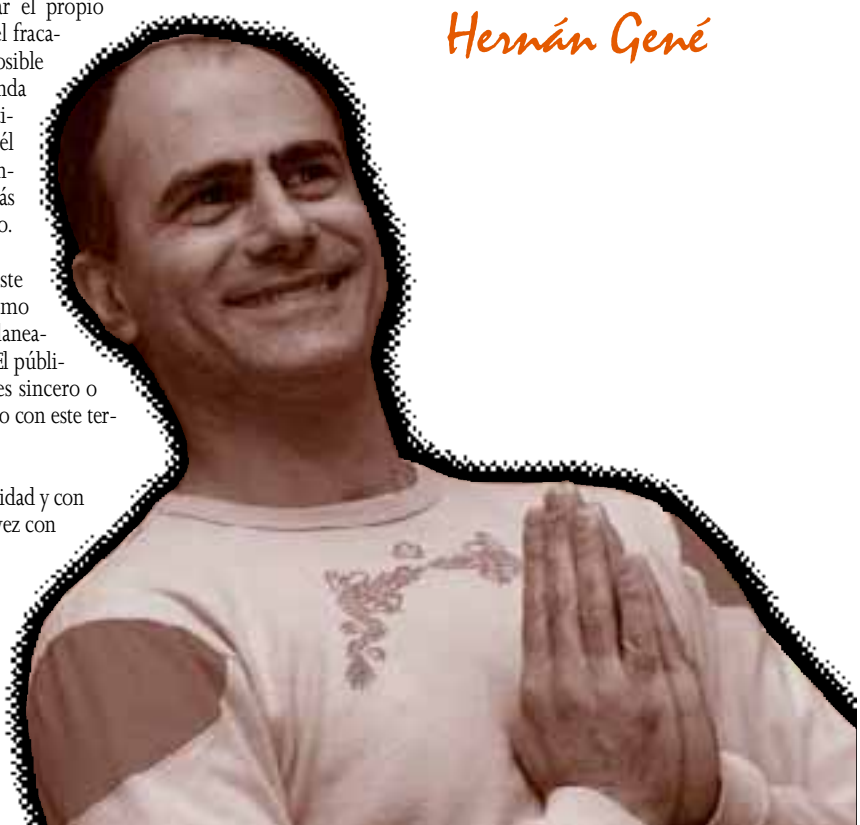
El ejemplo es el mismo deliberadamente las dos veces: en el primero el actor fracasa, se cierra y continúa obstinadamente; en el segundo, fracasa, y apoyado en este enorme deseo de cerrarse y continuar obstinadamente, se abre, acepta lo que les ocurre tanto a él como al público, y continúa pero mostrando que está siendo llevado por su dolor.

Aceptar el fracaso ante el público, aceptar que nuestras ilusiones se han roto y que nuestro corazón es vulnerable hace que el público acepte al personaje desde un lugar no razonable. Por esto, creo, los buenos clowns llegan a calar tan hondo en el público, por su inocencia y su vulnerabilidad, porque el público entiende a un nivel inconsciente que ese personaje que tiene delante, vestido de manera estrafalaria y que se comporta a todas luces teatralmente, está mostrando una parte de él mismo que nos involucra a todos, que lo que allí ve es un reflejo de lo que su corazón oculta como un tesoro, de su gran pena secreta. Todas nuestras pasiones, amor, celos, envidia, odio, miedo al rechazo, a no ser queridos, suspicacias, todos nuestros secretos más íntimos aparecen delante nuestro de forma inesperada cuando vemos a un buen clown.

Cualquiera podría decir que todo eso también está presente en una buena representación de Hamlet y estaría en lo correcto, pero cierto es que nunca se podrá palpar de la misma manera que con un buen clown, porque en este juego, el personaje comparte abiertamente con el público sus secretos, de una u otra forma se presenta ante ellos diciendo “soy así, y aunque quisiera ser otro muy distinto del que soy no puedo, y necesito tu cañño”.

Excepto los niños muy pequeños, jamás he conocido seres más vulnerables que los clowns.

Hernán Gené



Maite Pascual Bonis

Los comediantes y la Comedia en la España Áurea

Maite Pascual Bonis es Doctora en Filología Hispánica, investigadora de Artes Escénicas y Teatro de la Edad Áurea Española, profesora de Historia del Teatro, Literatura Dramática y Lenguaje Dramático de la Escuela Navarra de Teatro, miembro de la Asociación Internacional Siglo de Oro y autora de diversas publicaciones sobre artes escénicas y teatro.



gradezco a mis colegas de la Escuela Navarra de Teatro que aprovecharan aquel día en que me pillaron sin coraza, ni escudo, y con la espada en posición de descanso y que me pidieran que preparara esta conferencia y dije : Sí.

Y aquí estoy...queridos amigos y amigas, preparada para intentar corresponder a vuestro esfuerzo, paciencia e interés ; una vez más, hablaré de esa época, la Edad Áurea española, a la que tantas horas he dedicado y con la que he vivido, convivido, gozado,

aprendido, sufrido, con la que me he cabreado y sobre todo quiero comunicaros que quedó mi seso sorbido, al meterme , a través de los legajos de variados archivos, en el día a día de la vida cotidiana y festiva de una época marcada por la herencia, llena de miseria, que aquel imperio del S. XVI dejó a la llegada de su decadencia, largamente anunciada.

Allí me encontré con pestes, hambre, ansias de poder, trabajos, oficios, supervivencia en el "sobrevive como puedas o en el caiga quien caiga", matrimonios, testamentos, cuentas, deudas, fie-



tas, guerras, ideales, afanes, creencias, miedos, apariencias, engaños, deseos, sueños, en fin con la vida y la muerte más crudas, más bellas, más humanas....

Pero de todo aquel amasijo de trozos de la vida y la muerte, decidí dedicarme a aquellos que tenían que ver con esa cara de Dioniso, que mis alumnos y alumnas tan bien conocen, y que tiene que ver con la vida, los sueños, los deseos, la fecundidad, la risa, la fiesta... con el ditirambo y con aquel protagonista, primer hipocriés que se separó del coro, para contar y cantar a la vida, al todo es posible, al mundo al revés y a la alegría de vivir, es decir, a la comedia y los comediantes que inundaron la España del último cuarto del S. XVI y de todo el s. XVII, desde los más pequeños pueblos hasta las ciudades más grandes.

Ciertamente, puedo decirlo que la comedia y los comediantes lo inundaron todo, como si de una riada imparable se tratara, es más, todos querían que les llegara esa inundación que tan peculiares frutos llevaba.

La comedia y los comediantes iban en el mismo lote, pues no existe la una sin los otros, ni los otros sin la una. La única certeza que me queda entre tanto marasmo es que ambos lograron hacer mucho más soportable el día a día de aquella España venida a menos.

Intentaré contaros ese matrimonio, mejor esa promiscuidad, esa poligamia y poliandria entre la comedia, por un lado, y poetas, cómicos y cómicas, por otro, indisolublemente unidos por obra y gracia de la demanda de unos espectadores ávidos de sueños. Y como en todo matrimonio, también se producen desavenencias, amores, apaños, celos, engaños, enredos, finales felices y no tan felices, muy en consonancia con los que sufrirían los personajes de la comedia en aras del honor y la honra.

Tengo que confesaros que llevo años, muchos años, viviendo y conviviendo día a día con más de 6000 cómicos y cómicas que se colaron en mi casa y en mi vida, primero siguiendo la vida teatral de Pamplona y Tudela de 1550 a 1750¹ y posteriormente, de la mano de Jonh Varey, participando en el equipo de un proyecto, dirigido por Teresa Ferrer en la Universidad de Valencia², que dará a luz en breve un diccionario biográfico de los actores del teatro clásico español, a partir de todas las noticias publicadas existentes.

Así que... Luis de Vergara, Pedro de la Rosa, María Álvarez, Juan Rana, Jerónima Vargas, Eusebio Vela, Ángela Labaña, Amañlis, María Riquelme, Angulo el malo, Inés de Lara, el titiritero Francisco Morales, no os preocupéis que no voy a citar a los 6.000; pues eso, que son como de mi familia... salen y entran en mi vida constantemente, los observo y me observan...

He seguido sus andanzas, casi sin que ellos se dieran cuenta, y les he visto pasear por Pamplona, acercarse a la calle Comedias y desaparecer en lo que fue la Casa y Mesón; contactar a Miguel Guillemes, notario, para levantar acta del convenio entre la autoría de comedias Margarita de Zuazo y los Gobernadores de la Institución de la Doctrina Cristiana, de los que dependía la Casa de comedias, por el que se comprometían a representar en esta ciudad de Pamplona 24 representaciones a partir del 24 de junio; enseñar su repertorio de comedias al Ayuntamiento de la ciudad, para que vea que todas son nuevas y sin representar en esta ciudad hasta ese momento; salir con su caja [tambor] por las calles,



anunciando que a las 2 de la tarde comienza la comedia, que ya todo está preparado, el teatro (entiéndase escenario), los aposentos, la cazuela para las mujeres, los bancos con respaldo y sin respaldo en el patio, el aloxero con la mejor aloxa [agua con miel y especias] de todos los tiempos y además, la comedia de hoy es especial, habrá vuelo, desde el aposento 13, el que está al lado de la cazuela, hasta el escenario, atravesando todo el patio.

Incluso fui testigo de cómo Graciosa de Alfrancoa y Ginés de Morales, comediantes de la compañía de Alonso de Trujillo, solicitaban que se les concediera el matrimonio, "por apartarse del pecado en que podrían caer", decían ellos, y para no andar en lenguas y cumplir los reglamentos reales de las comedias, que exigían que los hombres y mujeres en las compañías fueran casados y que, si la mujer era moza, lo hiciera acompañada de sus padres.

Disfruté mucho al ser testigo mudo de su gran profesionalidad, al oírles, bajo la dirección atenta del autor de comedias, ensayar sus papeles, tan bien escritos por una de las cómicas de la compañía, que afortunadamente sabía escribir correctamente y tenía una clara letra, y afinar sus instrumentos, preparar sus cuerpos para los bailes, su voz para los cantos y los versos, recitando de memoria todos y cada uno de los papeles, como si siguieran al pie de la letra los consejos que Cervantes daba a los comediantes, por boca de su personaje Pedro de Urdemal que, en la comedia del mismo nombre, expresaba sus excelentes cualidades de farsante de la siguiente manera:

Sé todo aquello que cabe

en un general farsante;

sé todos los requisitos

que un farsante ha de tener

para serlo, que han de ser

tan raros como infinitos.



De gran memoria primero;
segundo, de suelta lengua;
y que no padezca mengua
de galas en lo tercero.
Buen talle no le perdono,
si es que ha de hacer los galanes,
no afectado en ademanes,
ni ha de recitar con tono.
Con descuido cuidadoso,
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.

Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con prisa
otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
le muestre, y será excelente,
si hace aquesto el recitante³.

En cuaresma los encontré alborotados, desasosegados, buscando desesperadamente un autor de comedias que les contratara para la próxima temporada, que empezaría el domingo de resurrección; en cuaresma, como las comedias están prohibidas, por aquello de su ilicitud, por si inician al pecado, los comediantes tienen que espabilarse y aprovechar para encontrar una buena compañía que les resuelva su vida durante la próxima temporada, por más señas, hasta el martes de carnaval siguiente; por eso comienzan a ofrecerse mostrando sus encantos de damas, graciosos, galanes, vejetes, barbas, músicos, apuntadores, cobradores, guardarropa, exhibiendo sus habilidades en “lo cantado y en lo bailado”, su currículum, su pasado artístico, demostrando que no son unos advenedizos en esto del Arte Nuevo de hacer comedias predicado por Lope de Vega, y que controlan perfectamente las necesidades de sus personajes y que están preparados para desempeñarlos con gran excelencia, como Pedro de Urdemalas.

Todos quieren formar parte de las compañías de Su Majestad, las más importantes, pero finalmente no les importa trabajar en una de la legua, de esas que van de pueblo y que todo lo que sacan lo meten en una caja y, cuando acaba la temporada, se reparten lo que queda, después de haber cubierto sus gastos de comida y “dormida”. Lo que quieren es representar, aunque sea colaborando con los habitantes/actores de cualquier pueblo que también quieren representar alguna comedia para sus fiestas patronales o para la gran fiesta del Corpus.

Incluso, a veces, después de haber logrado ese contrato tan deseado, los comediantes deben deshacerlo por varias causas que no vienen al caso, como le pasó en 1641 al matrimonio formado por Francisco Díaz y Jacinta Contreras, contratados por el autor Juan de Malaguilla, que, ante el notario de Pamplona Juan Ilarregui, llegaron a un acuerdo aceptando Juan de Malaguilla la separación de su compañía de los dos representantes, siempre que, eso sí, se comprometieran a permanecer en su puesto hasta que terminaran las representaciones pendientes con ocasión de la festividad del Corpus.

Es que el teatro se ha profesionalizado, la comedia ha cambiado, las compañías también, han pasado como nos contaba Agustín de Rojas en El viaje entretenido, del Bululú, al Naque, Gangañilla, Cambaleo, Compañía de garmacha, Bojiganga, Farándula y finalmente a Compañía profesional⁴, y todo se hace ante notario para que quede atado y bien atado, por aquello de la picaresca que he de confesar seguía también bien atada.

En realidad nada es lo que era en esto del Arte Teatral, y parece que

mucho tiene que ver esa nueva faceta de oferta y demanda que recorren los Corrales y Patios de comedias, que, dicho sea de paso, van surgiendo como setas por toda la geografía, como se quejaba el canónigo de El Quijote de D. Miguel de Cervantes, al hablar de las comedias actuales “si estas que se usan ahora, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates (...) y con todo eso, el vulgo las oye con gusto (...) y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser (...) y no tienen la culpa desto los poetas que las componen, (...) pero, como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fueran de aquel jaez”⁵.

Pues sí, ahora los poetas buscan autores de comedias que les compren sus comedias y el autor busca actores que formen parte de su compañía para representarlas a condición de cobrar un conveniente salario por representar el papel encomendado y los espectadores gozarán de espacios especiales, corrales y casas y patios de comedias, para oír y ver sus ansiadas espectáculos, previo pago de una entrada para acceder a ese local casi mágico. Sí, la comedia ha entrado en el mundo del mercado y ahora en esa oferta y demanda es fundamental la profesionalidad de los representantes, su buen hacer, su atrayente repertorio de comedias, su vestuario, lo más costoso de una compañía y que solía ser propiedad de los mismos comediantes.

Así que no os parecerá extraño que en algunos momentos quedara hipnotizada por aquellos costosos vestidos que sacaban de sus arcas, a la vez que repasaban mentalmente cuántos días iban a representar y calculaban sus salarios de “ración y representación”, es decir las dietas y el pago por cada actuación realizada, rogando que la asistencia de público fuera grande... y que no ocurriera ninguna muerte de personas de la realeza, ni asomara peste alguna, ni hubiera algún encendido predicador que sirviera de excusa para prohibir una vez más la representación de comedias que tenía tantos detractores como defensores.

Recuerdo, como si fuera ahora, la desesperación que invadió a aquella compañía cuando uno de sus miembros, el comediante Juan de Vargas, acabó preso en la cárcel de Tudela por unas deudas, justo en el momento en que estaban a punto de salir de la ciudad de Tudela hacia la villa de Arguedas; afortunadamente contaron con la ayuda del mercader Francisco de Lasala, que intervino ante el teniente de alcalde pidiendo la liberación de Juan Vargas, -pues ya había depositado los 200 reales concertados- y añadiendo que “se les hace mala obra en detenerlo en la prisión y a su compañía que está de partida para la villa de Arguedas”. Finalmente les vi partir, cansados y gozosos, después de que el teniente de alcalde “mando que el alcaide de la cárcel le de libertad al dicho comediante”.

Alguna vez me tropecé con ellos cuando iban a actuar en casas de los nobles, en la catedral, en el obispado, en el Ayuntamiento, para rellenar un poco su caja de caudales entre función y función en el Patio de Comedias.

También seguí su caminar jadeante y presuroso hacia el Ayuntamiento, al terminar sus representaciones, para solicitar que les paguen algo más, que no les llega, que han hecho un largo camino, que este patio de comedias es muy pequeño y caben pocos espectadores, que sus vestuarios son muy costosos... Para verles continuar por fin su camino hacia otro pueblo, gracias a los 300 ducados que recibieron, no del Ayuntamiento, sino de D. Melchor



Ruiz de Alaba, por el embargo del vestuario, sí, de ese vestido, entre otros, “un vestido de tafetán anaranjado, guarnecido de almaraes [especie de broche u ojal postizo de adorno] y otro bestido de tabí [género de tela como tafetán grueso haciendo aguas] turquesado y un faldellín [ropa interior de las mujeres de cintura para abajo, que se ponía encima de la camisa] de chamebote de aguas e dorados guarnecidos de plata falsa todo el aforrado de bocaci [tela de lino de varios colores, negro, verde, encarnada que parece estar engomada por lo tieso]⁶ (...)”, que nunca pudieron recuperar y que, por otra parte, vendería después D. Melchor al platero Diego de Cuiper.

Me viene a la memoria aquel otro día, tan doloroso para ellos, esto ya era en el s.XVIII, en que ya estaban camino de Pamplona para comenzar sus actuaciones y el Ayuntamiento de la ciudad decidió que no, que no era bueno que hubiera comedias, que estaba próxima la peste de Marsella y que lo mejor sería ofrecer el sacrificio de que nunca jamás hubiera comedias en Pamplona, y así la peste no llegaría; ya había puesto en práctica esa misma medida la ciudad de Tudela siguiendo los consejos de los convincentes sermones del P. Dutari, ante aquella plaga de cuclillo y arañuela en sus campos. Para no dejaros con la duda, os diré que la peste no llegó, podéis sacar vosotros mismos vuestras propias conclusiones.

Sin embargo, cuánta repercusión tuvo en esta ciudad esa lamentable decisión, para cuya solución tuvo que intervenir España entera e incluso hasta el Papa de Roma. Y por fin... hubo de nuevo comedias, sí, la comedia salió triunfante, los pamploneses la necesitaban y sus autoridades también.



Cuánta repercusión tuvo en esta ciudad esa lamentable decisión, para cuya solución tuvo que intervenir España entera e incluso hasta el Papa de Roma. Y por fin... hubo de nuevo comedias, sí, la comedia salió triunfante, los pamploneses la necesitaban y sus autoridades también

Muchas veces les he pillado a estos recitadores, mirando por encima de mi hombro y sonreír ante aquel legajo en el que aparecen y que luego pasa al ordenador, y a veces me hacen un guiño como de ¡pero bueno...! para que vuelva a mirar, que eso que parece una té no es una té que es una erre, pero... ¡es que el problema no soy yo!, les digo, es este escribano de enrevesada letra que me confunde continuamente. Y ahí ¿cómo hago? si ese gusano se ha dado tal atracón de letras que ha horadado todos los legajos desde el primero al último en el mismo sitio y se ha comido ese trazo fundamental para identificar mi letra, reivindicó alterada. Y por fin, ya bien interpretado, lo reescribo, nos lanzamos una cómplice sonrisa y se van contentos pues siguen viviendo y siguen siendo demandados, tan importantes hoy, como entonces.

Pe ro he aquí que, al escribir estas últimas palabras, se me han abalanzado los poetas, diciendo ¿qué se han creído esos farsistas de tres al cuarto? - pues así los llamaban en el s. XVI- y recitaban, en tono de oratoria, que sin los poetas no habrían sido nada, que gracias a sus comedias nuevas sobrevivieron, sobresalía de entre todos Lope de Vega, que, como un poseso, blandiendo sus más de 500 manuscritos, recitaba su Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo

(...) y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.
Ya tiene la Comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poema o poesis, y éste ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres⁷.

Y Tirso de Molina, leyendo sus Cigarrales de Toledo, clamaba que si sus comedias fallaban no era por los poetas y sus textos sino por los comediantes, y leía a voz en grito: "La segunda causa (prosiguió don Melchor), de perderse una comedia, es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que, habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, mu ch a da, y con tan gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que antrujejo, más años que un solar de la Montaña y más a rrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: ¡ay, qué don Gilito de perlas!, ¡es un brinco, un dix, un juguete del amor!?"⁸

No creais que hablaba por hablar, no; hablaba con conocimiento de causa y se refería para más detalles a la comedianta Jerónima de Burgos.

¡Un momento! se oyó, desde México, la voz de Eusebio Vela, si ese cómico oriundo de Tudela, que también los comediantes hemos escrito obras de gran relevancia, aunque las que escribimos en México tardan en llegar a la península. Y María de Zayas, con toda razón, argüía: no nos olviden a nosotras, que también escribimos. ¡Cómo obviar a la grandísima Sor Juana Inés de la Cruz también de allí, de México y...

Bueno, bueno, se animaron también los autores y autoras de comedias [directores y directoras de compañías] y les contestaron, casi cantando, que si ellos y ellas no hubieran arriesgado su dinero y comprado esas obras ¿de qué hubieran vivido los y las poetas? y si no hubieran firmado contratos con los diferentes patios de comedias, ¿qué hubiera sido de los y las representantes?

Ante todo esto, cogieron la palabra, muy seriamente, María de la O y Mariana Vaca, en nombre de sus catorce compañeras, para reivindicar su importancia en todo este entramado de comedias y co-



mediantes, alegando que todo hubiera sido muy diferente si ellas no hubieran demandado su presencia como actrices en aquel memorial de 1586 en el que decían: “que por haverles prohibido que no representen padecen mucha necesidad y las conciencias suyas y de sus maridos están en peligro por estar absentes (...) y sus maridos traen muchos de buen gesto, y los bisten y tocan como mugeres, con mayor indecencia y mas escándalo que ellas causaban, lo cual cesaria dándoles licencia para representar con dos condiciones, la una que cada uno representase en su genero y figura, el hombre en habito de hombre y la muger en habito de muger, la segunda que en las compañías y representaciones de comedias no ande ny represente ninguna muger soltera sino que sea casada y trayga consigo a su marido (...)”⁹

Alto ahí, ¡ma que cosa dice! se oyó la voz de Alberto Naselli, el zan Ganassa, si fue nuestra presencia en España, la de los cómicos de la Commedia dell’arte, la que puso ese tema de las actrices sobre la mesa; vale, vale, sí, ya lo sabemos, seguían diciendo las damas, pero la verdad es que sin nosotras, otro gallo hubiera cantado, ¿dónde estarían todos esos espectadores que sólo venían por vernos a nosotras, a nuestros tobillos, a nuestro arte del danzado en la zarabanda, a nuestro “demudar el rostro” y a valorar nuestra estilizada figura bajo el disfraz varonil?

Eh! y sin nosotras, sin el público ¿qué? si no hubiéramos pagado la entrada para veros, ¿qué vida hubierais llevado todos, poetas, autores y representantes, incluso las instituciones benéficas que sobreviven gracias a esto de las comedias?, se oyó decir a unas graves voces que salían de los aposentos de las mujeres. ¡Alto ahí!,



gritó el teniente de justicia, que no se muera nadie, ¿cómo salen esas voces tan graves de un aposento de mujeres? y corrió escaleras abajo, pues se encontraba arriba, en la zona de la cazuela, y logró llegar a tiempo a detener a Miguel Vizcaíno, hombre mozo, y a D. Esteban de Santafé, capellán de la parroquial de S. Juan de Tudela, que, vestidos de mujer, con su mantellina blanca por la cabeza, salían presurosos de los aposentos de mujeres del primer piso, donde se habían colado disfrazados de damas a ver la comedia.

Si ya lo decía yo, exclamó en tono de sermón Sor María de Ágreda, si la comedia no ha traído más que problemas y peligros para la moral y las buenas costumbres.

Incluso el mismísimo Felipe IV asomó, en el escenario, al paño, para reivindicar la grandeza y majestuosidad que ha supuesto para la comedia el Coliseo del Buen Retiro e incluso se proclamó sustentador y benefactor de un número nada desdeñable de cómicas y por ende de la comedia.

Góngora leía su soneto dedicado “a Valdés, autor de farsa y a su mujer” y Quevedo también reclamaba la atención, logrando apagar la voz de Góngora al terminar de recitar su romance a la bella Amarilis, María de Córdoba, célebre actriz,

(...) doña nueve de la Fama,

si dejan que se desate;

y, en soltando sus faciones,

allá los Doce Pares;

la que en un golpe de vista

no hay gigantón que no parte,

pensamiento que no rueda,

espíritu que no encante;(...)

mienten, pues, los romances,

que Amarilis la llaman, si no entienden

que son cuantos la miran sus amantes¹⁰.

y finalmente ya, como una pesadilla, Alfonso, el del archivo del Ayuntamiento de Pamplona, seguía insistiendo, que no, Maite, que ese proceso de 1585 no está; ¿cómo que no? digo yo, pues aquí, ¿ves? aquí, Pérez Goyena dice que está en este archivo, y no me muevo hasta encontrarlo... y mis hijas, jugando a la goma, mami y ¿el Vi rey? ¿dónde dices que se sentaba a ver la comedia? y el archivero de la catedral, D. José Goñi, ¿Maite has encontrado el libro de las fiestas del Corpus de 1610? Sí, D. José que me lo mandan de la Britihs Library. Y mi madre, hija, son las 4 de la mañana...¿puedes apagar la luz?

Por Zeus! ¿Qué he hecho? No puede ser... Por favor que venga el Misántropo de Menandro con alguna piedra a despejar un poco los alrededores de mi casa de tanto perturbador...

Yo sólo pretendía una conferencia a la manera de las fábulas aristotélicas, sería, con principio, medio y fin...

¿Aristotélica? ¡Anda, ya! y se revuelve Lope de Vega ... si eso ya está pasado y me recita de nuevo

(...) y, cuando he de escribir una comedia,

enciendo los preceptos con seis llaves;

saco a Terencio y Plauto de mi estudio,

para que no me den voces, que suele

dar gritos la verdad en libros mudos.

(...)

lo trágico y lo cómico mezclado,

y Terencio con Séneca, aunque sea

como otro Minotauro de Parsife,

harán grave una parte, otra redícula

que aquesta variedad deleita mucho;

buen ejemplo nos da naturaleza,

que por tal variedad tiene belleza¹¹.

¡Que se callen todos de una vez, por favor! ¡Silencio, silencio he dicho!, grité como si de una nueva Bernarda Alba se tratara.

¡Uf! por fin...

Y ahora sí, ahora puedo hablar seriamente y decirlo que la comedia existió, no surgió de la nada, tuvo sus antecedentes en los autos, los pasos, las comedias de Torres Naharro, Gil Vicente, Lope de Rueda y creció creando muchos tipos de comedia: la seria, de capa y espada, la palaciega, la mitológica, la de santos, la burlesca (parodiando la seria) y esos otros géneros teatrales más breves como los entremeses, bailes, sainetes, jácaras y mojigangas que se colaban entre las jornadas de la comedia seria para arrancar las mayores carcajadas de esos espectadores que también tenían su propio espectáculo en el patio de comedias, donde estaban todos

Y ahora sí, ahora puedo hablar seriamente y decirlo que la comedia existió, no surgió de la nada, tuvo sus antecedentes en los autos, los pasos, las comedias de Torres Naharro, Gil Vicente, Lope de Rueda y creció creando muchos tipos de comedia

y todas juntos pero no revueltos, ocupando el lugar que su clase social y su género les deparaba...

Los poetas escribieron y escribieron, obras y más obras, tanta era la demanda y la capacidad creadora de la época, así contamos con Tárrega, Guillén de Castro, Gil Vicente, Lope de Vega, Calderón, María de Zayas, Sor Juana Inés de la Cruz, Ana Caro, Feliciano Enríquez de Guzmán, Quiñones de Benavente, Ángela de Acevedo, Luis Vélez de Guevara, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Mira de Amescua, Francisco de Rojas Zomilla, Francisco Antonio de Montesión...

Y los personajes de esas comedias se hicieron carne y resucitaron en los cuerpos de los actores y actrices que se habían preparado para esos papeles de galán, dama, gracioso y graciosa, barba, veje. Y ellos y ellas cobraban sus salarios de acuerdo al papel que representaban, no habiendo diferencia entre ellas y ellos y ocupando el papel de autor y autoras de comedias cuando era necesario para la buena marcha de las compañías. El origen de estos farsistas, era de lo más amplio. En general eran sagas endogámicas, familiares, pero también encontramos nobles, administradores, religiosos, escribanos que dejan sus oficios para introducirse en la comedia, incluso los criados, criadas y esclavos y esclavas de familias de comediantes pasaron también a ser actores y actrices.

La comedia y sus comediantes recorrieron toda la península, las islas y salieron allende las fronteras a Italia, Francia, Portugal y atravesaron el Atlántico para llevar este arte a Perú, México, Colombia, haciendo las delicias de esos nuevos espectadores y sufriendo los rigores de las travesías y las penalidades propias de su profesión.

Puedo certificaros que estos siglos XVI y XVII fueron Áureos para el teatro, que era el deporte nacional e internacional... que no se entendía la vida sin este Arte tan deseado y tan vilipendiado y que además no había forma de eliminar, tal y como recoge Marc Vitse por boca de Fray Tomás de la Resurrección.

“El punto de las comedias es una de las batallas más sangrientas y dilatadas que se han controvertido en nuestra nación española; y aunque varias veces por el dictamen y razones fuertes de hombres consumados en virtud y letras se ha interrumpido el ejercicio de ellas, ha parecido esta monstruosa ocupación insuperable y fiera hidra de siete abominables cabezas, que cortándole una el cuchillo de la prohibición, vuelve de la sangre del degüello a renacer otra en el arcabuz de su garganta¹². y López Pinciano en su Filosofía antigua poética, allá por 1596, ya tenía claro que este fenómeno de la comedia no podía existir solo, que incluía a los

Creo que con el estallido de la Comedia Nueva, con la diversidad de su compleja historia y con su especificidad, se logró una de las más apasionantes aventuras del ser humano

poetas con sus textos, a los comediantes y al público, como nos lo recuerda al decir que “el poema en papel no tañe ni danza, mas verdaderamente las acciones trágicas y cómicas se dicen activas porque tienen su perfección en la acción y representación y las que leídas en un papel no mueven, representadas mueven grandemente”.

Incluso se coloca él mismo como paradigma de los efectos beneficiosos que la comedia produce en el espectador al decirnos:

“Tengo en mi casa un libro de comedias muy buenas, y nunca me acuerdo de él; mas, en viendo los rótulos de Cisneros y Gálvez, [comediantes] me pierdo por los oír, y mientras estoy en el teatro ni el invierno me enfría ni el estío me da calor¹³”.

En definitiva, como dice Marc Vitse

“(…) Ya se trate de los espectadores, de los autores o de sus personajes, provistos a su manera de una cierta autonomía, la invención de la Comedia nunca supone al principio la invención de una libertad y en los albores de los Tiempos Modernos (...) la celebración del hombre. (...) Creo que con el estallido de la Comedia Nueva, con la diversidad de su compleja historia y con su especificidad, se logró una de las más apasionantes aventuras del ser humano¹⁴”.

Sólo me queda decir que disfruté de la comedia, sus personajes, sus enredos, sus comediantes y que seáis dichosos como esos de los que habla la poetisa argentina Irene Gruss

Dichosos los que baten palmas

y hacen ruido con los pies,

y contestan a los títeres, al

actor que bromea y ríen.

Dichosos¹⁵,

Muchas gracias...

Maite Pascual Bonis

Notas

- 1 La mayor parte de los datos que se recogen en esta conferencia son de mis trabajos: M. Teresa Pascual Bonis, *Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750, estudio y documentos*, London, Tamesis book, 1990
M. Teresa Pascual Bonis, *teatro, fiesta y sociedad en Pamplona de 1600 a 1746. Estudio y Documentos*. Tesis doctoral, 1994, publicada en CD-Rom por el Servicio de Publicaciones, Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad Complutense de Madrid.
- 2 Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español, proyecto de investigación, en fase de culminación, dirigido por la Dra. T. Ferrer Valls, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología con FEDER (referencia BFF2002-00294) y de cuyo equipo formo parte.
- 3 Miguel Cervantes, *El rufián dichoso y Pedro de Urdemalas*, edic. de Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1986, pp., 380-381.
- 4 Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, Madrid, Castalia, 1972, pp., 159-162
- 5 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edic. de Francisco Rico, I, XLVIII, Barcelona, Crítica, 1998, pp., 551-555.
- 6 Abrahán Madroñal, “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro” en *El vestuario en el teatro español del siglo de oro*, Cuadernos de teatro clásico, 13-14, pp. 229-301.
- 7 Felix Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición de Emilio Orozco, Salamanca, universidad, 1978, p., 63
- 8 Diccionario Biográfico de actores del teatro clásico español, texto recogido en el registro de Jerónima de Burgos.
- 9 Teresa Ferrer Valls, “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el s.de oro”, citado por Mimma de Salvo en su tesis doctoral (inérita), *La mujer en la práctica escénica de los siglos de oro: la búsqueda de un espacio profesional*, presentada en la Universidad de Valencia y dirigida por la doctora Teresa Ferrer.
- 10 Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, edic. José Manuel Bleuca, Barcelona, Planeta, 2ª edic. 1983, p., 465
- 11 Lope de Vega, op. cit., pp., 63 y 67
- 12 Marc Vitse, *Elements pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, Universidad de Toulouse le Mirail, 1988, p., 27
- 13 ibidem, p., 90
- 14 Ibidem, pp., 656-657
- 15 Irene Gruss, en Mario Campaña, *Casa de luciérnagas, antología de poetas hispanoamericanas de hoy*, Barcelona, Bruquera, 2007, p. 60.

Ignacio García May

La doble vía: expresar lo indecible

Ignacio García May es profesor de escritura teatral e Historia de las Artes del Espectáculo en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Es autor, entre otros textos, de “Alesio, una comedia de tiempos pasados”, por el que recibió los premios Tirso de Molina e Ícaro, además de “Operación ópera”, “Los años eternos”, “Los vivos y los Muertos” o “Serie b”. Actualmente, escribe la columna de teatro Portulanos en el suplemento cultural de El Mundo y colabora con las revistas Acotaciones y Ade.



o se trata aquí de cómo habríamos de girar, tornear, reducir o empobrecer el fenómeno para poder explicármolo a partir de principios que en su día resolvimos no exceder, sino de saber hacia dónde

han de expandirse nuestras ideas para llegar a adecuarse al fenómeno.

1.: Máscaras, símbolos

Es tradición representar al teatro con dos máscaras que se complementan: comedia y tragedia. Una ríe, la otra llora. De hecho, esta imagen es tan convencional que ya ni siquiera nos detenemos a reflexionar sobre ella, pese a que configura un símbolo de extraordinario interés.

Para empezar, las dos máscaras son exactamente iguales y simétricas, con excepción de su gesto, alegre o triste. Esto es notabili-

(Friedrich Schelling, *Philosophie der Mythologie*, 1857)



simo, pues existe una tendencia histórica a apreciar la tragedia más que la comedia, o, dicho con más claridad, a menospreciar ésta en favor de aquélla. Es común referirse a la comedia como “hermana pequeña” o afirmar que su evolución es “mucho más simple”¹. Incluso las pistas sugieren que los propios griegos valoraban más la tragedia que la comedia. Aristóteles dice: “desconocemos los comienzos de la comedia, porque, en un principio, no se le concedió importancia”² y sabemos que en las Grandes Dionisias se dedicaba un solo día al concurso de comedias, mientras que había tres para el concurso de tragedias³.

Pero la imagen está ahí, y repetida hasta la saciedad: las máscaras tienen idéntico tamaño y van siempre juntas, lo que significa sin duda alguna, que su valor es el mismo. Si observamos sin prejuicios lo que la imagen de las máscaras tiene de símbolo descubriremos que en realidad es uno de los más extendidos en la cultura humana: el de la dualidad que se resuelve en un tercer elemento. La comedia y la tragedia por separado son elementos opuestos; juntos se convierten en algo más, que es suma de ambos y equilibrio: el teatro.

Si pensamos en el celeberrimo dibujo del yin y el yang entenderemos mejor lo que se pretende expresar aquí: un poco de blanco en el lado negro del círculo, un poco de negro en el lado blanco. Ambos lados, unidos, componen el propio círculo, es decir, la totalidad. Son interdependientes y cada uno puede transformarse en el otro. Su equilibrio es de naturaleza dinámica. En lenguaje de nuestro tiempo encontramos las ideas de Jung: en todo hombre hay un ánima, es decir, el aspecto femenino de lo masculino. En toda mujer un ánimus, es decir, el aspecto masculino de lo femenino. El equilibrio entre ambas caras de uno conduce al sí-mismo, es decir, la plenitud.

La relación entre comedia y tragedia se aparece, por tanto, como algo mucho más interesante y complejo de lo previsto: una puerta abierta hacia territorios que hoy no solemos transitar.

2.: Problemas, fuentes

El estudio del teatro griego ofrece varios problemas de difícil solución. El primero es entender que el griego antiguo es un hombre profundamente religioso pero que, por otra parte, y aunque parezca paradójico, no existe una religión oficial griega en el sentido en que nosotros entendemos este término.

Para el occidental contemporáneo, la religión es una cosa extraña. Entre las personas de erudición es habitual declararse no religioso o directamente ateo o agnóstico, continuando la tradición dieciochesca, luego refrendada por el marxismo (la religión es el opio del pueblo) de contraponer ilustración y religión, relegando ésta a una superstición válida sólo para el pueblo más ignorante. Incluso entre aquellos que se consideran religiosos lo normal es que la práctica religiosa se limite a unas vagas costumbres (ir a misa los domingos y ciertas fiestas) y a una moral todavía más vaga, que orienta, pero no obliga en demasía.

Por poner un ejemplo de la actualidad más inmediata, vemos hoy, en los lamentables conflictos relacionados con el terrorismo vasco, a una derecha católica que escribe en sus pancartas “ni olvido ni perdono”, lo cual constituye una aberración si uno es realmente creyente de esa religión. Vemos también a una iglesia vasca, igualmente católica, que, como a su vez hizo la católica irlandesa con el IRA, a menudo ha protegido a los terroristas



con desdibujadas excusas que, en cualquier caso, se contradicen de base con el pensamiento religioso que teóricamente representan. En resumen, la religión está supeditada en ambos ejemplos a la política, es menor en importancia a ésta. Lo cual significa que es una falsa creencia, puesto que, si verdaderamente se practica ésta sea la que sea- no hay nada que resulte más importante.

¿Nos desautoriza nuestra ignorancia de la religión para entender el mundo griego? Por supuesto, la mayoría de mis colegas se escandalizará ante la mera sugerencia de que esto sea así, pero afirmo que así es. Coincido plenamente con estas palabras de Fustel de Coulanges⁴:

“(…) Nuestro sistema de educación, que desde la infancia nos hace vivir en medio de la cultura griega y romana, nos acostumbra a compararnos con ellos, a juzgar su historia con la nuestra y a explicar con la suya nuestras revoluciones. Lo que de ellos conservamos y lo que nos legaron nos hace creer que se nos parecían, nos cuesta trabajo considerarlos como extraños; sin embargo, al mirarnos en ellos incurrimos en graves errores y nos engañamos cuando pretendemos juzgar a estos pueblos antiguos bajo el prisma de nuestras opiniones y de los hechos de nuestra época. (...) De la religión partieron todas las instituciones, así como todo el derecho privado de los antiguos, tomando de ella sus principios, sus reglas, sus usos y su magistraturas”

Pensamiento que, de algún modo, redondea Mircea Eliade⁵:

“Se me responderá: eso significa que sólo un místico está capacitado para juzgar una experiencia o una teoría mística”



ca y que sólo un hombre que crea, para decir algo sobre una creencia. En efecto, es lo que debería ser. Sólo se puede juzgar una realidad espiritual si se la conoce, y sólo se conoce contemplándola sobre el plano de tu existencia. (...) Amando las realidades : yendo en su existencia y auto- tar o rechazar una metafísica, mística”

En este sentido, sostengo, y lo he iras que tal aseveración suscitar ha sido nefasta en su estudio de lés de su obtusa y limitadísima irritable frecuencia, ha simplifica seado los objetos del estudio. De se deriva lo que el gran Walter l fausta obsesión por el utilitarism tos, que conduce a intentar exp sunta (y casi siempre, incoheren lo que, más recientemente⁷, ha como el exceso de la literalidad e de la percepción contemporánea

Porque, sin pretender, en ningún ese tipo de comentaristas que cr “ese” mayúscula!) hasta en las o les, lo cierto es que me parece c esencial en la comprensión de la ; por tanto, debemos ser capaces d sus propias reglas.

No menor es el problema de las fuentes; o de la escasez de ellas. Hablamos de la tragedia griega, pero en realidad lo hacemos sólo de tres autores que:

“no son sino la punta de un inmenso iceberg, como nos ha hecho ver Bruno Snell, quien ha estudiado no menos de 46 poetas, cuyo corpus ascendió a algo más de 600 títulos. Otro tanto cabría decir del género cómico. (...) Al igual que observara Snell para las tragedias perdidas, los trabajos de E. Mensing nos hablan de un elenco de 50 autores y unas 530 comedias”⁸

Resulta muy ilustrativo ver, por ejemplo, cómo W.K.C. Guthrie, en su fascinante estudio sobre el orfismo⁹ hace auténticos malabares para intentar comprender aquél capítulo de la religión griega a partir de apenas un puñado de documentos fragmentados. Y hasta Lesky ironiza en algún lugar de su obra canónica sobre la tragedia¹⁰ en torno a la necesidad del estudioso de completar huecos con la imaginación.

Este tipo de problemas nos obligan a alejarnos de las tradicionales bibliografías de la historia del teatro para adentrarnos en otros ámbitos del conocimiento que vengan a completar lo que el propio teatro ha dejado de contar sobre sí: la historia de las religiones, la antropología, la arqueología.

3: La corona y el dolor

La etimología de Tragedia ha sido ya perfectamente aclarada por los maestros del helenismo: tragos (macho cabrío) más oide (canto, oda). Ahora bien, lo difícil es entender a qué alude exactamente dicha expresión. Lesky escribe¹¹:

“Puede constituir para nosotros un consuelo el saber que tal cuestión no preocupó a los antiguos menos que en la actualidad. Dos



interpretaciones entran sobre todo para ellos en consideración (...): “canto para ganar un macho cabrío como premio”, interpretación de la que “canto sacrificial del macho cabrío” representa sólo una variante, siendo la otra, “canto de los machos cabríos”

Estos datos nos llevan necesariamente a pensar en las figuras de los sátiros, o de los hombres vestidos como sátiros, entonando una canción, ilustración muy extendida en el imaginario teatral. Pero hay una cuestión previa: la elección del animal.

Los pelagos, habitantes del sur de Grecia, fueron, según parece, los primeros en sacrificar cabras porque su pobreza les impedía hacerlo con toros, como era tradición desde los tiempos de la cultura micénica, y como, por otra parte, exige de forma específica la naturaleza de Dioniso: “¡Noble toro, ven Señor Dioniso, al templo puro de los eleos, ven con las Cárites saltando con la pezuña taurina!”¹². Desde Arcadia se extendió la costumbre hacia Atenas, donde fue adoptada como propia. El macho cabrío, pues, aparece desde el principio relacionado con el toro, y lo es en virtud, obviamente, de su cornamenta, único elemento común entre ambos animales. No se nos escapa la naturaleza simbólica de los cuernos:

“(…) símbolo de potencia y elevación (...) La propia voz cuerno está, por otra parte, claramente emparentada con la raíz KRN, al igual que el término corona, que es otra expresión simbólica de las mismas ideas. (...) De modo análogo, los cuernos son considerados imagen de los rayos luminosos (...) atributo de la potencia, sea ésta sacerdotal o real, es decir, espiritual o temporal, pues la designan como una emanación o una delegación de la fuente misma de la luz (pues el poder es “luz” cuando es legítimo)”¹³

Por otra parte, el macho cabrío representa la idea del ego en su aspecto de exceso: acaso el mayor peligro de aquél que lleva, o aspira a llevar, la corona, simbólicamente hablando. Zodiacialmente, Aries se encuentra en la Primera Casa y puede definirse con esta frase: yo soy¹⁴. Suele relacionarse con este animal el poder sexual, pero en el sentido de descontrol, orgiástico. El dios Pan (literalmente: todo) se representaba con cuernos y patas de macho cabrío. No olvidemos que fue la figura de Pan la que la iglesia católica tomó como modelo para el diablo. ¿Y no era el pecado del diablo, y la causa última de su caída, el orgullo? Desde luego, lo que sí sabemos es que la hybris (literalmente: desmesura; convencionalmente: el orgullo) es la causa de la caída de los héroes trágicos.

¿Podríamos, pues, interpretar la tragedia como la ceremonia de destrucción del ego, necesaria para el renacimiento del héroe? Pensemos que éste constituye uno de los motivos rituales más extendidos en todas las culturas del mundo: la idea de morir para renacer. Todavía hoy, encontramos muestras de este tipo de ceremonia: no otra cosa es el bautismo católico, donde el niño es metafóricamente sumergido en agua para emerger ya cristianizado. En el Congo, por ejemplo, los muchachos kota que van a pasar de la infancia a la edad adulta son apartados de la comunidad y se les pinta el rostro de azul. Dicho color representa a la muerte, pues, mientras lo llevan así, se convierten en el fantasma del niño que fueron y que ha muerto. Cuando se lavan el rostro, ya no será el niño el que aparezca, sino el hombre¹⁵. El propio Dioniso, como sabemos, es el “nacido dos veces”¹⁶ Recordemos, también, aquel episodio mitológico en el que Medea engaña a Pelias con la

posibilidad de su rejuvenecimiento: para probar sus poderes metía en el caldero un macho cabrío viejo y enfermo que aparecía inmediatamente después joven y fuerte.

Tenga o no razón Ridgeway cuando afirma que la tragedia proviene del culto a los muertos pre-dórico y pre-aqueo, y no de los ritos dionisiacos¹⁷, lo cierto es que la muerte es uno de los motivos esenciales de la tragedia. Pero la muerte entendida del modo antiguo: no como un final, sino como un paso hacia otro lugar.

Para seguir profundizando en todo esto convendría darle un repaso a una palabra que se cita inevitablemente cuando hablamos de tragedia pero que se interpreta, me temo, de forma errónea: destino. En el griego clásico hay varias palabras para aludir a diferentes aspectos de este concepto.

Ananke representa al destino como diosa, pero es la que menos nos interesa aquí. Los términos más empleados son moira y heimamene. Moira significa, literalmente, una parte de un botín. La moira, pues, sería la parte individual del destino que le ha correspondido a cada cual. Es habitual entender que la tragedia sobreviene porque el héroe, impulsado por su hybris, intenta conseguir una moira mayor de la que le corresponde. Enseguida volveremos sobre ello. Heimarmene es un concepto mucho más interesante. En realidad es el perfecto equivalente del samsara (literalmente: comente, en el sentido de un río) del budismo, a su vez malinterpretado con frecuencia como “reencarnación”. No es casual que tanto los griegos (o más tarde los romanos) como los indios utilicen la imagen de la Rueda de la Fortuna. El samsara y el heimamene, aluden a la corriente del devenir: la idea de que nacemos, vivimos y morimos dentro de una rueda sobre la que carecemos de control alguno.



Ahora bien: en todas las tradiciones se contempla la posibilidad de salir de esa rueda. Es lo que los budistas llaman el despertar (ese es el significado de Buda: el despierto). Los derviches sufíes giran sobresi mismos en una danza circular conocida como el sama (giro); los peregrinos musulmanes dan vueltas alrededor de la ka'aba. Lo que las religiones enseñan en realidad, en su origen, es a buscar ese camino de liberación. Y una de las formas reconocidas de llegar a él es la que tiene que ver con el sufrimiento intenso, que bien puede ejemplificarse en ciertos comportamientos ascéticos extremos: la mortificación de los sentidos a través del hambre, el frío, la laceración.

Sin necesidad de limitarse a lo estrictamente religioso, podemos invocar aquí numerosísimos ejemplos médicos en los cuales comprobamos hasta qué punto una gran desgracia (una enfermedad particularmente grave, la muerte de parientes cercanos, etc) genera en las personas profundos cambios psicológicos que a su vez conducen a radicales replanteamientos de sus formas de vida.

Todo lo cual nos hace pensar en esto: no se trata en la tragedia, como mencionábamos hace un momento, de que la persona con hybris quiera más moira, y pague por ello, lo cual es absurdo, puesto que la moira, la parte, está contenida en el todo, el heimamene, y por tanto significaría estar aún más atado a éste con todo lo que eso conlleva; como arrojarle un yunque a alguien que se ahoga. Deberíamos, entonces, interpretar, que el hybris le impide precisamente al hombre darse cuenta de que está atado a la rueda del destino y por tanto ni siquiera aspira a salir de ella. Edipo, recordémoslo, estaba muy seguro de sí mismo al principio de la obra. Creía saber quién era cuando lo desconocía todo sobre sí mismo. Es por eso por lo que se necesita el sufrimiento como detonador de la acción que conducirá a la katharsis: la purificación, en sentido estricto; el despertar de los budistas. El hybris, el macho cabrío del orgullo, aquella parte del ser humano que le impide salir de la rueda, debe morir para que el hombre pueda renacer después.

La tragedia se nos aparece, según esta reflexión, como un Teatro de lo Metafísico: el drama del despertar. Nuestro tiempo está absolutamente intoxicado de melodrama (¡la gran invención teatral del Siglo de las Luces!) y por eso nos cuesta tanto entender lo verdaderamente trágico, que nada tiene que ver

con el sentimentalismo y todo con la emoción trascendente. La tragedia no es, como pensamos (y como nos obliga a pensar la mencionada cultura melodramática), una historia "que acaba mal". Antes podríamos decir lo contrario: precisamente porque para el proceso de liberación es un teatro de la esperanza.

4.: El eje y la risa

*"La evolución de la comedia es mucho más simple que la de su hermana (la tragedia) aunque en cuanto a sus orígenes y desarrollo temprano hay muy poca información exacta. Todo lo que Aristóteles puede decirnos al respecto es que adoptó su forma primera en Megara y Sicilia, cuyas gentes eran conocidas por su humor ordinario y su sentido del absurdo, mientras que Susarion, el más antiguo de los poetas cómicos, era nativo de una ciudad megárica. Añádase a esto que surgió de las procesiones fálicas de los griegos, como la tragedia del ditirambo, y tendremos toda la información que hay sobre esta rama más ligera del teatro"*¹⁸

Sin necesidad de limitarse a lo estrictamente religioso, podemos invocar aquí numerosísimos ejemplos médicos en los cuales comprobamos hasta qué punto una gran desgracia (una enfermedad particularmente grave, la muerte de parientes cercanos, etc) genera en las personas profundos cambios psicológicos que a su vez conducen a radicales replanteamientos de sus formas de vida.

Ésta es una típica entrada académica sobre el tema de la comedia: sitúa ésta en un nivel inferior al de la tragedia, pese a que reconoce disponer de "muy poca información exacta" al respecto.

Como Aristóteles, fuente oficial de la tragedia, apenas habla, en su Poética, de la comedia, y lo poco que habla es para decir que "la comedia es, según dijimos, la imitación de personas de inferior calidad"¹⁹, parece que pudiera despacharse la segunda máscara con gran facilidad.

Pero si empezamos a bucear encontraremos otro enfoque. Para empezar, Aristóteles hace derivar comedia de komos, "aldeas de las cercanías de las ciudades (...)" y que los comediantes reciben su nombre no del término komazein- tomar parte en la procesión dionisiaca- sino del hecho de que, expulsados de la ciudad, vagaban por los komos"²⁰. Pero Hesíodo, que vivió en el siglo VIII a. de C., utiliza el término komos en el sentido de "grupo de jóvenes ebrios" en El escudo de Heracles²¹: "en el otro lado había un alboroto de jóvenes celebrando, tocando flautas; algunos se divertían con danzas y canciones". La idea de una procesión ritual de borrachos está fuerte-



mente arraigada en nosotros como origen de la comedia. Las figuras de estos jóvenes ebrios aparecen con frecuencia en la cerámica griega.

Sin embargo sabemos que Komos, Komus o Comus era una figura mitológica de interés: hijo de Dioniso, con el físico de un niño o bien de un adolescente, se le representaba como el copero personal del dios. El cargo de copero no era cualquier cosa en el mundo antiguo. Un copero es, antes que nada, una persona de confianza: la que se encarga, no sólo de atender al bebedor, sino sobre todo de evitar que se le envenene. Estamos nuevamente ante un personaje repetido en todas las culturas: la Biblia²² nos cuenta el episodio del copero restituido a su puesto, junto al faraón, tras ser interpretado correctamente su sueño por José. La poesía persa medieval hace alusión frecuente a la mística del vino y a la figura del copero. En otro orden de cosas, no es casual que una de las encarnaciones del Grial fuera como copa: el objeto que con-

Según cierta antropología muy difundida pero también bastante perezosa, toda la ritualidad antigua está relacionada con hipotéticos “ritos de fertilidad”. ¡Todo se explica con “ritos de fertilidad”!

tiene lo sagrado. Los dioses del Olimpo tenían como copera a Hebe (la Juventud). Sus padres eran nada menos que Zeus y Hera, lo cual refuerza la idea del cargo de confianza. Servía néctar y ambrosía a las divinidades, igual que Komus servía vino a su padre Dioniso. El vino, tampoco lo olvidemos, no es una bebida cualquiera, sino la más importante de toda la cultura helénica, y tiene el valor añadido de acercarnos a los dioses. Que los komastos, los jóvenes ebrios, tomaran sobre sí el nombre del divino copero debería considerarse una degeneración del concepto básico y no el origen del término.

Así pues, acaso comedia venga de este Komus-oide, o canto de Komus, y no del komos aristotélico. En todo caso, ¿qué significaría eso? Aclaremos otra cosa antes de contestar. Es la cuestión de las figuras itifálicas. Junto a la imagen de los muchos ebrios aparece, en la descripción convencional de la comedia, la de las “procesiones fálicas”, que ha generado no pocas teorías (y fantasías) de lo más diversos, tanto entre los timoratos historiadores decimonónicos, tan asustados ante cualquier cosa que tuviera que ver con el sexo, como entre los modernos defensores de la perspectiva académica gay, empeñados en reconstruir toda la historia de la cultura en clave homosexual tanto si tienen razón como si no.

Según cierta antropología muy difundida pero también bastante perezosa, toda la ritualidad antigua está relacionada con hipotéti-



cos “ritos de fertilidad”. ¡Todo se explica con “ritos de fertilidad”! Pero ya en el siglo XVIII Richard Payne Knight escandalizó a sus contemporáneos al afirmar que²³:

“Fuera lo que fuese lo que griegos y egipcios quisieran significar con el símbolo en cuestión (el falo) no era, desde luego, nada obsceno ni licencioso; de lo cual no necesitamos más pruebas sino que, siendo llevados en solemne procesión en la celebración de aquellos misterios en los que se preservaban de las vulgares supersticiones los principios básicos de su religión, el Conocimiento del Dios de la Naturaleza, el Primero, el Supremo, el Intelectual, y se comunicaban bajo el más estricto juramento de secreto a los iniciados; los cuales estaban obligados a purificarse, antes de su iniciación absteniéndose de todo lo venéreo y de cualquier alimento impuro”

Que los iniciados en el culto fálico tuvieran que “abstenerse de lo venéreo” es altamente significativo. Hoy sabemos que:

“En realidad, el símbolo fálico se empleaba también para expresar el principio de la virilidad trascendente, mágica o sobrenatural, o sea algo muy distinto de las variedades puramente priápicas del poder masculino. Por eso pudo asociarse también el phallus incluso al misterio de la resurrección, a la esperanza en ésta y a la fuerza que puede producir. (...) el dios itifálico—el dios del phallus erguido—está asociado a la imagen de aquel en quien renace y se afirma la naturaleza del ser primordial, Adamas, de aquél “que no se puede romper”. (...) en la antigua Roma, la



imagen del phallus la empleaban las clases populares como talismán o amuleto contra las influencias nefastas, para destruir todo sortilegio maléfico. (...) el phallus en forma de amuleto está igualmente documentado en otras culturas, particularmente en el Japón”²⁴.

En suma, el falo debe leerse como figura axial y en este sentido se asemeja a otros símbolos clásicos de la mitología: la espada, el cetro, el bastón, etc. El hombre itifálico es aquél que, por estar en el centro (Jung diría en el sí-mismo) es dueño de su voluntad. Ésta, y no otra, es la idea última del hoy tan mentado sexo tántrico, que se banaliza como mera herramienta para activar la capacidad sexual cuando lo que pretende es otra cosa: si la pulsión sexual es lo más indomable que hay en el ser humano y consigue ser domada, entonces llegamos a ser verdaderamente amos de nuestros impulsos, de nosotros mismos.

Por tanto, si el hombre trágico es aquél que está atado al destino, a la rueda del heimarmene, y debe sufrir un gran dolor para aprender a impulsarse fuera de ella, ¿podríamos entender que el hombre cómico es el que consigue, a través de la acción, (lo físico, representado por su metáfora más pura, el sexo), el dominio sobresi?

Semejante punto de vista parece conferirle a la comedia una importancia, un valor trascendente, que le hemos negado desde siempre. De hecho, según nos han enseñado, el humor y la religión se llevan mal. En la muy célebre *El nombre de la rosa* aparece el tópico perfectamente descrito: el malvado abad esconde una copia de *La comedia de Aristóteles* porque piensa que la risa aca-

Tenemos también los formidables ejemplos de los cuentos de Nasrudín, en la tradición sufi. Nasrudín el Tonto o el Loco, según las traducciones, descoloca a sus críticos al reaccionar de las formas más inesperadas y divertidas, si bien todos sus cuentos resultan ser profundas lecciones.

ba con la autoridad de la iglesia; y llega a asesinar para proteger la secreta posesión del volumen.

Es indudable que las grandes instituciones (no sólo las religiosas: véase el ámbito político) soportan mal el humor. Pero eso no significa, como nos han hecho creer, que la risa y la religión se lleven mal. ¡Por el contrario!

Tenemos el ejemplo del zen, donde se considera el humor como mecanismo muy apropiado para romper con la percepción tópicamente de la realidad, como se demuestra en numerosos koans; la risa es algo muy apreciado por sus practicantes:

“Un célebre estudiante budista del siglo IV se retiró a Lu-Shan para vivir como ermitaño durante treinta años. Al despedirse de sus visitantes, nunca pasaba de un arroyo llamado Hu (Tigre). Un día acudieron a visitarle dos hombres, un gran poeta y un taoísta. Estaban tan absortos en la conversación que el ermitaño se olvidó del arroyo y cruzó el puente. De pronto se oyó el rugido de un tigre. Los tres hombres se miraron, se echaron a reír y se separaron. Posteriormente se construyó allí un pabellón dedicado a los Tres Rientes”²⁵.

Sucede igual en el budismo tibetano: todavía hoy las apariciones públicas del Dalai Lama desconciertan a los periodistas, ya que, por terrible que sea la pregunta que se le haga, contesta siempre con una sonrisa en la boca, e incluso con carcajadas, allí donde un occidental tendería a angustiarse o hacerse solemne.

Tenemos también los formidables ejemplos de los cuentos de Nasrudín, en la tradición sufi. Nasrudín el Tonto o el Loco, según las traducciones, descoloca a sus críticos al reaccionar de las formas más inesperadas y divertidas, si bien todos sus cuentos resultan ser profundas lecciones.

Incluso dentro de algo tan importante en la propia tradición helénica como es el mito Eleusino, encontramos un ejemplo notable que Kerényi recuerda en su volumen magistral²⁶: el encuentro entre la criada Yambe (yambo es, significativamente, el pie métrico de los poemas satíricos) y la diosa Démeter cuando ésta, tras perder a su hija, se refugia, disfrazada de nodriza en una casa noble. La diosa se sentaba en la agelastos petra (La Roca sin Risas) pero Yambe, que ignoraba la condición divina de la recién llegada y simplemente sentía ternura por su dolor, consiguió hacerla reír con sus bromas y chanzas.

5.: La doble vía

¿Podríamos, tal vez, asimilar Tragedia y Comedia a las Dos Vías de las que se nos habla en tantas tradiciones? ¿Lo que los alquimistas llamaban la Vía Seca y la Vía Húmeda, o los magos El Camino de la Mano Derecha y el Camino de la Mano Izquierda? Es decir, el camino de la renunciación (al mundo) y el camino de la inmersión (en el mundo).

La historia del fenómeno religioso nos habla explícitamente en mil lugares de estas dos formas de llegar al conocimiento de lo divino. La Vía Seca, la de la renunciación, la de la Mano Derecha, es la de los monjes, los ascetas, aquellos que se alejan del mundanal ruido para concentrar su vida entera en la búsqueda del espíritu. La Vía Húmeda, la de la inmersión, la de la Mano Izquierda²⁷, supone que elegimos asumir y atravesar el mundo que nos ha tocado, sin por ello dejar de buscar a Dios. En la tradición india la primera sería la elección del brahman, el sacerdote. La segunda, la del ksatriya, el guerrero.

La Tragedia, Teatro de lo Metafísico, se identifica con la Vía Seca: el Héroe debe destruirse a sí mismo por completo, renunciar a cuanto ha sido hasta entonces, antes de lograr la purificación. La Comedia, Teatro de lo Físico, nos enseña, como la Vía Húmeda, a aceptar la realidad tal cual es, a atravesar el caos de lo cotidiano y salir de él triunfantes gracias al poder de la risa.

Las dos máscaras, contempladas desde esta reflexión, se vuelven especialmente valiosas. Porque, como dice Otto:

“El hombre moderno, tan alejado ya de estos orígenes, sólo alcanza a pensar que su cometido es que alguien se ocultase tras ella(s). Y si ciertos seres sobrehumanos son presentados en forma de máscara, se ve impelido a asumir la extraña presunción de que la artificiosa presentación de los imitadores humanos ha sido traspuesta a la imagen original. (...) Y, sin embargo, nuestro sentir puede verse tan afectado por la vista de la máscara que de pronto comprendamos por qué ella sola, más que cualquier otra clase de imagen completa, denuncia la presencia más imperiosa para, así, representar a los espíritus que se aproximaban al hombre (...) La máscara no tiene nada que vaya más allá de ese subyugador “salir del paso”, es decir, tampoco tiene una existencia plena. Es símbolo y apariencia de aquello que está y no está; unión de la presencia inmediata y la ausencia absoluta”²⁸

Tragedia y Comedia son, pues, la expresión, no del arte de hacer reír o de hacer llorar, como se nos ha enseñado habitualmente, sino de ese precario y precioso equilibrio sobre el cual se articula nuestra relación con todo lo visible y lo invisible. No en vano, y cedo de nuevo, y por último, la palabra al gran maestro alemán:

“El hombre debe expresar lo indecible que ha hecho presa en él”²⁹

Eso es lo que el buen teatro intenta desde hace veinticinco siglos.

Ignacio García May

Notas

- 1 Bates, Alfred, ed. *The Drama: History, Literature and Influence on civilization*, vol 1. London, Historical Publishing Company, 1906, p. 26.
- 2 Aristóteles, *Poética*, Barcelona, Bosch, 1977, p. 235. Trad. José Alsina Clota.
- 3 Elvira, Miguel Angel, La organización de los espectáculos, en *El teatro griego*, Madrid, Cuadernos de Historia 16, 1985, p. 6.
- 4 Fustel de Coulanges, Numa Denis, *La ciudad antigua*, Madrid, EDAF, 2005, pp. 25-27
- 5 Fragmentarium, en *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela, 1995, pp. 70-80
- 6 Dioniso, Madrid, Siruela, 2006
- 7 *El fuego secreto de los filósofos*, Mas Pou, Atalanta, 2006
- 8 Guzmán Guerra, Antonio, Op. Cit., p. 22.
- 9 *Orfeo y la religión griega*, Madrid, Siruela, 2005
- 10 *La tragedia griega*, Barcelona, El Acanalido, 2001
- 11 Lesky, Op. Cit., p. 88
- 12 Otto, Op. Cit., p. 63
- 13 Guenón, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 150-51
- 14 Los otros dos signos cornudos representan variables de este defecto: Tauro sería yo tengo y Capricornio yo ambiciono.
- 15 David Cohen, ed., Davidson, Arthur, comentarios, *El círculo de la vida*, Barcelona, Serres, 1993, pp. 66
- 16 Otto, Op. Cit., p. 54.
- 17 Ridgeway, William, *The dramas and dramatic dances of non-european races*, Cambridge, Cambridge University Press, 1915, pp. 5-11.
- 18 Bates, Op. Cit., p. 26
- 19 Aristóteles, Op. Cit., p. 235
- 20 Aristóteles, Op. Cit., p. 227
- 21 La versión que he podido consultar es una traducción inglesa disponible en internet, en la Perseus Digital Library. La traducción al español del fragmento es mía.
- 22 Génesis, 40.
- 23 *Discurso sobre la adoración de Priapo*, parte primera, pp. 28-29. He podido consultar este curiosísimo y recóndito volumen en la edición de Internet Sacred Texts. La traducción del fragmento es mía.
- 24 Évola, Julius, *Metafísica del sexo*, Palma de Mallorca, Olañeta ed., 2005, p. 178-180
- 25 Bancroft, Anne, Zen. Madrid, Debate, 1994. p. 84
- 26 Kerényi, Karl, *Eleusis*, Madrid, Siruela, 2004, pp. 62 y ss.
- 27 Identificada frecuente, y erróneamente, con el satanismo. Aunque incluso el error es significativo, dada la relación ya mencionada entre la figura diabólica y los antiguos sátiros.
- 28 Otto, Op. Cit., pp. 69, 70
- 29 Otto, Op. Cit., p. 21

Aristides Vargas

¿De qué se ríen las hienas?

Aristides Vargas es miembro fundador del grupo teatral Malayerba. Actor de teatro y cine, director y autor dramático, entre sus obras se encuentran “Jardín de pulpos”, “La edad de la ciruela”, “Pluma”, “Nuestra Señora de las Nubes”, “El deseo más cannalla” y “La razón blindada”. En la actualidad, trabaja en Malayerba en Sudamérica y Europa, e imparte talleres de Dramaturgia y Actuación. Aristides Vargas y la actriz Charo Francés cerraron el ciclo organizado en la ENT con una charla en la que representaron varias escenas de la obra “Nuestra Señora de las Nubes”.

1



unque parezca fácil, hablar de humor y de risa, es bastante complicado porque se corre el riesgo de hablar de la risa y el humor en general, en un sentido amplio y no de la pequeña risita tuya y mía, la pequeña broma de las vidas pequeñas, de los que no tenemos más remedio que cantar porque es la única manera de llorar, y esto es más o menos como hacer el ridículo con el propósito de matar de pena a los que nos miran; sano propósito y casi siempre imposible.

El hombre es el único animal que ríe, bueno, la hiena también, pero el hombre se ríe de de si mismo lo que le da un punto a favor, de la hiena, por supuesto porque quién puede decir de qué se ríe la hiena. ¿Tiene motivos para matarse de risa una hiena? ¿Quién puede reír viviendo como una hiena? : El ser humano, por supuesto; más allá de haber sido parte de un pasado común carroñero, porque es bien sabido que no éramos vegetarianos, como dice mi amiga Pilar, sino carroñeros. Primero comían los felinos, luego las felinas, luego a las aves de rapiña, luego las citadas hienas y, al final de esa burocracia carroñera los seres humanos. Si de alguien se reían las hienas era de nosotros. En aquella época no se si nos reíamos, pienso que no, además la religión y la política aparecieron mucho después y no digamos la monarquía, su graciosísima majestad no era tan graciosísima.





2

En los Estados Unidos de Norteamérica hay una comida muy popular a la que le dicen “comida chatarra”. Esta comida no es mala, tampoco es buena, no alimenta, no tiene nutrientes y lo mismo da que te comas un plato de alubias o de espagueti, o carne o pescado, todo tiene ese sabor tan americano a plástico y oso de felpa; el único objetivo de esta comida es el de llenar espacio, es una comida ornamental, es una comida para rellenar huecos en las paredes existenciales; se come rápidamente y se digiere rápidamente, no produce siquiera un triste eructo. Cero colesterol, cero grasas saturadas, cero azúcar, cero sal, cero vida, cero muerte, pero por un momento tenemos la sensación de haber comido algo que, en lo formal, parece comida china o italiana o japonesa. Pero allí, en la profundidad de la materia informe de la chatarra, todo sabe a lo mismo. De esto deduzco que hay un humor chatarra que no tiene más propósito que llenar por un rato ese vacío que provoca las angustias de una vida productiva en la que te tienes que reír porque así está planificado. Enciende la tele y riete de esos programas puestos en el horario preciso en el que la amargura sube como la espuma desde un decepcionante día productivo donde sólo piensa en un piso, un auto y unas vacaciones en Cuba; entonces los teatros programan teatro chatarra que te reciben, desde el escenario, como me recibían mis tías cuando era niño: una serie de distorsiones bOCALES, espasmos corporales y bromitas a las que se suponía que yo debía responder con una algarabía sin reservas. Mis tías fingían ser más niñas que las niñas, más infantiles que yo; para comunicarse conmigo se volvían ingenuas y estúpidas. ¡Cuánto de teatral tenían mis tías!, de ese teatro cuyo triste fin es la risa tapahuecos, la risa chatarra.





3

Suponemos que nos reímos porque hay demasiada tristeza; aunque no lo sepamos estamos profundamente tristes pero la tristeza no vende a los ayuntamientos, a ellos no les interesan las historias de gente triste, la tristeza está devaluada, el drama está devaluado, no se diga la tragedia, esa es cosa de los clásicos, gente de antes, gente triste. Ahora, ¿por qué vamos a estar tristes si vivimos en el mejor de los mundos posibles?, como decía el sabio Panglos en el Cándido de Voltaire. Y en este mundo nos reímos por decreto, también nos entristecemos por decreto, aunque la pena es más correcta, desde un punto de vista intelectual; por eso los intelectuales se alegran aunque parezcan estar tristes porque, son una paradoja y, andar por el mundo como una paradoja es más destacable que andar así como andan los seres humanos de a pie.

4

¡En fin! Que hay una risa inteligente que deviene de un juego inteligente porque si convenimos en que existe un juego simple y bobalición, debemos convenir también en que existe un juego complejo e inteligente; por ejemplo, "Tatufó" es un juego inteligente, complejo en su construcción y eficaz, la risa en él deviene de un ejercicio de inteligencia que consiste en que nosotros como público somos conscientes de lo que estamos viendo cuando la mayoría de los personajes fingen ser inconscientes de lo que



El que funda un banco crea una estrategia para robar mientras que el ladrón de a pie roba sin mentir, suelen ser más trágicos los ladrones de a pie, porque no pueden mentir y necesitan cierta grandeza para enfrentar la humillación de no tener nada

están viviendo, lo cual exige de nosotros, los espectadores, una participación intelectual que desmonte el simulacro. En este caso, la risa es un instrumento de la conciencia porque nosotros conocemos la verdad y la verdad es que todos disimulan, todos los personajes de Tartufo esconden algo, y desde una perspectiva moral son todos inmorales porque necesitan crear estrategias de ocultamiento, de doble moral y hacer pasar todo este andamiaje mentiroso, por verdad. Es una realidad compuesta por apariencias y todas las estrategias legitiman esta aparente realidad. Lo que nos provoca risa es que son las mismas estrategias que empleamos nosotros para habitar una cotidianidad y un orden social en el cual tenemos la sensación de que no puede ser habitado si no es a través de del simulacro, lo que no sabemos es que esas estrategias legitiman el orden social en el que vivimos; en este sentido Brecha tenía razón:... “es tan ladrón el que roba un banco como el que lo funda...”

La diferencia estriba en que el que funda un banco crea una estrategia para robar mientras que el ladrón de a pie roba sin mentir, suelen ser más trágicos los ladrones de a pie, porque no pueden mentir y necesitan cierta grandeza para enfrentar la humillación de no tener nada y tener que robar como única posibilidad de ser verdaderos.

¿Cuántos Tartufos hay en la calle que fingen ser religiosos para hacerse de los dineros públicos? Porque robar en nombre de Dios es muy diferente que robar en nombre de los hombres, por esto las iglesias tienen dueño. ¿Quiénes son los dueños de las iglesias? Respondamos con otra pregunta: ¿Por qué se ríen las hienas?

5

El humor en nuestras obras nunca tiene un fin en sí mismo, es todo caso es un humor dialéctico, es decir: nos reímos de otros para reírnos de nosotros mismos, pero no siempre es así, a veces el humor es tratado para abordar temas límites: el exilio, la cárcel, la desmemoria, temas que no guardan una raíz humorística y que extrañamente, al ser tratados casi de manera intrascendente, se vuelven más hondos, más profundos porque la emoción no es directa sino que surge por una mecánica asociativa.

El mundo escénico que nosotros presentamos no es referencial, es un mundo autónomo que tiene sus propias leyes que no son necesariamente las leyes de lo real. En ese mundo, el nuestro, es posible que la dimensión trágica de la vida sea interpretada como



Quando hacemos “Nuestra Señora de las Nubes” y presentamos a dos exiliados políticos en un tiempo impreciso y un espacio impreciso, no esperamos que el público se identifique con ellos, no somos tan ingenuos como para creer que a todos les pasó lo que a nosotros

espacio impreciso, no esperamos que el público se identifique con ellos, no somos tan ingenuos como para creer que a todos les pasó lo que a nosotros pero tampoco somos tan ingenuos para no esperar nada de ellos, esperamos que asocien ciertos estados existenciales con la suficiente distancia que da el mirar un mundo que no es el suyo pero que se ve obligado a organizar como suyo, donde unos personajes les hablan de unos problemas que, en lo formal, no son los suyos, pero que, rasguñando en la superficie corrugada de sus vidas encuentran cierto paralelismo entre lo que ellos son y lo que están viendo. El exilio deja de ser específico y ya no es necesario ser un perseguido político para sufrirlo, ya no necesitamos vivir en los años setenta para sentir la soledad del que está fuera de si mismo, porque al fin comprendemos, a través de la risa, que el exilio es un estado cotidiano de mucha gente que vive en sus casas, que van al trabajo, que van al super pero se sienten fuera, desintegrados de una realidad que no les contiene y lo más trágico y cómico a la vez es que se han reído durante más de una hora para darse cuenta de esto, porque en el fondo, la pregunta, tiene vigencia: ¿De qué se ríen las hienas?

una superficie corrugada sin raíz en lo real. El público entonces, se ve impelido a asociar lo que está viendo a su conducta cotidiana.

No porque haya una referencia concreta en escena a esa conducta sino porque ve en escena lo que no quisiera que le pase a él pero que, de alguna manera, le pasa. Y este malentendido, este accidente, es cómico y trágico a la vez porque la risa estalla en las situaciones más terribles; tal vez vivir sea un gran equívoco, un mal entendido.

Por eso, cuando hacemos “Nuestra Señora de las Nubes” y presentamos a dos exiliados políticos en un tiempo impreciso y un

Aristides Vargas

Memoria de actividades de la ENT.

Curso 2006-2007

Durante el curso 2006-2007, la Escuela Navarra de Teatro ha impartido Estudios de Arte Dramático, especialidad de Interpretación, en sus tres niveles, a un total de 42 alumnos. Las clases se imparten en los locales de la ENT.

OTROS CURSOS Y TALLERES

TALLERES EN COLEGIOS DE NAVARRA EN HORARIO LECTIVO

- ▲ Talleres de juego dramático y dramatización con marionetas en euskera y castellano para niños y niñas de 1º y 5º de Primaria de los colegios de Pamplona, en ejecución del proyecto ganador en el Concurso Público del Ayuntamiento de Pamplona. En el programa participaron 88 grupos en euskera y castellano con un total de 1.760 alumnos.
- ▲ Talleres de juego dramático y dramatización con marionetas en euskera y castellano para niños y niñas de primaria en los colegios públicos de Barañain, Alsasua, Baztán, Huarte y Larrainzar, en colaboración con los respectivos ayuntamientos, para 39 grupos y 738 alumnos.

OTROS TALLERES

- ▲ Talleres de juego dramático para niños de 4 a 12 años en la ENT, 3 grupos en euskera y 3 en castellano: 132 participantes.
- ▲ Cursos de Iniciación a las Técnicas Teatrales para 3 grupos de jóvenes (2 en castellano y 1 en euskera), y 4 de adultos (3 en castellano y 1 en euskera): 163 participantes.
- ▲ Curso de iniciación a las técnicas teatrales en colaboración con el Área de la Mujer del Ayuntamiento de Barañain.
- ▲ Cursos de Impostación de la voz para el Negociado de Formación del profesorado del Departamento de Educación.
- ▲ Talleres de Teatro de las Aulas Culturales de la Universidad Pública de Navarra.
- ▲ Talleres para la Universidad para mayores Francisco Indurain.



- ▲ Cursos de verano 2006: "Cuerpo y emoción" impartido por Roberto Romei, "Introducción al Koodiyatam" por Kalamandalam Kanakakumar, "La interpretación de los clásicos: la palabra en acción" con Ernesto Caballero, y "Bufones: cuerpos deformes y mentes deformes para actores deformes" con Patxi Larrea.
- ▲ Taller permanente de actores. Cursos para profesionales: "La no actuación" Con Aristides Vargas y Charo Francés, del grupo ecuatoriano Malyerba y taller de interpretación con Théâtre du Versant, de Biarritz.

SALA

PROGRAMACIONES ESTABLES

- ▲ Programación de Teatro-Otoño, edición número 21, en colaboración con la Dirección General de Cultura del Gobierno de Navarra, de octubre a diciembre.
- ▲ Teatro en Navidad: Producción de la Escuela Navarra de Teatro.
- ▲ Antzerki Aroa: en convenio con el Departamento de Euskera del Ayuntamiento de Pamplona, de octubre a mayo.
- ▲ 2007 CATES en enero: campaña escolar de teatro para niños en castellano.
- ▲ 2007 GOLFOS en febrero y marzo.
- ▲ Teatro infantil y campaña escolar en euskera, en abril. Producción del Ayuntamiento de Pamplona y la ENT.





OTRAS PROGRAMACIONES

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

PRODUCCIONES PROPIAS

- ▲ Teatro infantil en Navidad: *El mundo pequeño*, texto ganador del XV Concurso de textos teatrales dirigido a público infantil modalidad castellano, interpretado por los alumnos de Tercer curso.
- ▲ Teatro infantil en euskera: *Abere hatsak eta beste animalia batzuk*, texto ganador del XV Concurso de textos teatrales dirigido a público infantil modalidad euskera, interpretado por ex-alumnos.
- ▲ *La edad de la ciruela*, espectáculo fin de carrera interpretado por los alumnos de Tercer curso, con dirección de Arístides Vargas y Charo Francés.

- ▲ 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 1.075 alumnos.
- ▲ Muestras de alumnos de Arte Dramático de la ENT, de las distintas áreas de formación: cuerpo, voz, autoescuela e interpretación, a lo largo del curso.
- ▲ Muestras de fin de talleres de niños, jóvenes y adultos, en mayo.
- ▲ *El escenario de la ilusión*. Producción realizada por la ENT para el Festival de Teatro Clásico de Olite.
- ▲ Colaboración con *Médecus Mundi*. Sesión audiovisual y coloquio dentro de las jornadas "Al sur del Sáhara".

OTRAS ACTIVIDADES

- ▲ XVI Concurso de textos teatrales en euskera y castellano, dirigidos a público infantil.
- ▲ Ciclo de conferencias "Comedia" en colaboración con la Fundación Teatro Gayarre, con Hernán Gené, Maite Pascual, Ignacio García May y Arístides Vargas y Charo Francés
- ▲ Asistencia a Ferias.
- ▲ Revista T/A: números 27 y 28.
- ▲ Servicio de Biblioteca, videoteca y hemeroteca.
- ▲ Centro de documentación Teatral e Investigación.

NAEren jardueren memoria: 2006-2007 ikasturtea

2006-2007 ikasturtean Nafarroako Antzerki Eskolak Antzerki Ikasketak eman ditu, Antzezpena espezialitatean, hiru ikasmaitan, 42 ikasleri osotara. Eskolak NAEren lokaletan ematen dira.

BESTELAKO IKASTARO ETA TAILERRAK

NAFARROAKO IKASTETXEETAN ESKOLAORDUETAN EGINDAKO TAILERRAK

- ▲ Txotxongiloekin egindako joko dramatiko eta dramatizazio tailerrak, euskaraz eta gaztelaniaz, Iruñeko ikastetxe publikoetako Lehen Hezkuntzako 1. eta 5. mailetako haurrentzat (Iruñeko Udalaren lehiaketa publikoan irabazle izandako proiektua gauzatuz). 88 taldek, 1.760 ikasle, hartu zuten parte programan.
- ▲ Txotxongiloekin egindako joko dramatiko eta dramatizazio tailerrak, euskaraz eta gaztelaniaz, Lehen Hezkuntzako maila ezberdinetako haurrentzat, Barañain, Altasu, Baztan, Uhartea eta Larraintzarko ikastetxe publikoetan, aipatu herrien Udalekin elkarlanean. 39 talde eta 738 ikasle.

BESTE TAILER BATZUK

- ▲ Joko dramatiko tailerrak 4tik 12 urte bitarteko haurrentzat, 3 talde euskaraz eta beste 3 gaztelaniaz: 132 parte-hartzaile.
- ▲ Antzerki Tekniken Hastapenei buruzko ikastaroak 3 talde-gazteentzat (2 gaztelaniaz eta 1 euskaraz), eta 4 talde-helduentzat (3 gaztelaniaz eta 1 euskaraz): 163 parte-hartzaile.
- ▲ Antzerki Tekniken hastapenei buruzko ikastaroa, Barañaingo Emakumearen Alorrekin elkarlanean.
- ▲ Ahotsaren Oreka, Nafarroako Gobernu-ko Hezkuntza Departamentuko Irakasle-en Prestakuntzako Bulegoarentzat. Iruñean, 40 irakaslerentzat.
- ▲ 2006ko udako ikastaroak: "Cuerpo y emoción", Roberto Romeirekin; "Introducción al Koodiyatam", Kalamandalam Kanakakumarrekin; "La interpretación de los clásicos: la palabra en acción" Ernesto Caballerorekin; eta "Bufones: cuerpos deformes y mentes deformes para actores deformes", Patxi Larrearekin.
- ▲ Aktoreen tailer iraunkorra. Ikastaroak profesionalentzat: "La no actuación" ekuadorko Malyerba taldeko Aristides

Vargasekin eta Charo Francésekin; eta interpretazio tailerra Miarritzeko Teatre du Versant-ekin.

- ▲ Nafarroako Unibertsitate Publikoko Kultura Geletarako tailerrak.
- ▲ Helduentzako Francisco Indurain Unibertsiterako tailerrak.

ARETOA

PROGRAMAZIO IRAUNKORRAK

- ▲ Udazkeneko Antzerki Programazioa, 21. aldia, Nafarroako Gobernu-ko Kultura Zuzendaritzarekin elkarlanean, urritik abendura.
- ▲ Antzerkia Eguberrietan: Nafarroako Antzerki Eskolaren ekoizpena.



- ▲ Antzerki Aroa: Iruñeko Udaleko Euskara Departamentuarekin hitzarturik, urritik abendura.
- ▲ "2007 Cates" urtarrilean: Haurrentzako antzerki kanpaina, gaztelaniaz.
- ▲ "2007 Golfos" otsailean eta martxoan. Kafe-teatroko programazioa
- ▲ Haurrentzako antzerkia euskaraz, apirilean. Iruñeko Udalaren eta NAEren ekoizpena.

BESTELAKO PROGRAMAZIOAK

- ▲ Iruñeko Udalaren “Bertako Antzerkia” lehiaketako ikuskizunak.
- ▲ Institutuen Antzerki Erakustaldia, Nafarroako Gobernuakoa.
- ▲ Hainbat taldek alokatu dute aretoa.

CURE EKOIZPENAK

- ▲ Haurrentzako antzerkia Eguberrietan: *El mundo pequeño*, Haurrentzako antzerki testuen XV. lehiaketako irabazlea, gaztelaniazko modalitatean, hirugarren mailako ikasleek antzezturik.
- ▲ Haurrentzako antzerkia euskaraz: *Abere hatsak eta beste animalia batzuk*, haurrentzako antzerki testuen XV. lehiaketako irabazlea, euskarazko modalitatean, ikasle ohiek antzezturik.
- ▲ *La edad de la ciruela*, ikasketen bukaerako tailerra, hirugarren mailako ikasleek antzezturik Aristides Vargasen eta Charo Francésen 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 1.075 ikaslerentzat.
- ▲ NAEko Antzerki ikasleen erakustaldiak, prestakuntza arloei loturik: gorputza, ahotsa, autoeskola eta antzezpena, ikasurtean zehar.
- ▲ Haurren, gazteen eta helduen tailer amaieren erakustaldiak, maiatzean.
- ▲ Kolaborazioa Medicus Mundirekin. “Saharaz hegoaldea” jardunaldietan ikus-entzunezko saioa eta solasaldia

BESTELAKO JARDUERAK

- ▲ Haurrentzako Antzerki testuen XVI. lehiaketa, euskaraz eta gaztelaniaz.
- ▲ Hitzaldi zikloa: “Comedia”, Fundación Teatro Gayarrerekin elkarlanean.
- ▲ Antzerki ferietara joan izana.
- ▲ T/A aldizkaria: 27. eta 28. zenbakiak
- ▲ Liburutegi, bideoteka eta hemeroteka zerbitzuak.
- ▲ Jantziteria, mailegu zerbitzuarekin.
- ▲ Antzerkiari buruzko dokumentazio eta ikerketa zentroa.



Antzeppen ikasketetan sartzeko probetarako izena emateko epea hasi da

SARBIDE PROBAK.

- Idatzizko proba bat egingen da testu baten iguruan. Testua ariketa hasiko den unean emanen da.
- NAEn ematen diren ezagupen ere muekin erlazioaturiko lan aste bat. Aurkezten direnek ondoko hauek ekarri beharko dituzte: laneko arropa (txandala edo antzekoa). Eta erantsita dauden bakarri zketeei dagokionez, bat aukeratu beharko da eta buruz ikasi.
- Probak irailaren 17tik 20ra egingen dira.

IZEN-EMATEAK.

Probetarako izen-emateak ekainaren 11tik irailaren 1era egingen dira (oporrak direla eta uztailean itxita).

IZEN-EMATEKO BETEKIZUNAK.

Txartelaketoen tamainako bi argazki eta NAEren edo pasapotearen fotokopia bat erantsi beharko dira eta NAEn emaniko galdera sorta bete. 6 euro, azterketa egiteko eskubideei dagokiena.

Heldu den ikasturtea

2007/2008 Ikasturte Akademikoa

ARTE DRAMATIKO IKASKETAK

IRAKASLEEN KLAUSTROA

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

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

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

GORPUTZ TEKNIKEN DPTUA. Amelia Guruchami, Patxi Fuertes.

Gonbidaturiko irakasleak: Becky Siegel.

EZACUTZA ALORRAK ETA EMATEN DIREN GALAIK

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

TEORIA. Literatur Dramatika, Eszenategiko eta Dramagintzako Lengoaia, Antzerkigintzaren Historia, Arte Lengoaia, Arteraren Historia, Teoria Dramatikoa, Hizkuntza Azterketa eta Dramagintza.

AHOTSAREN TEKNIKAK. Akots Teknika, Ebakera, Doima, Fonetika, Ahozko Adierazpena, Irakurketa Adierazkora, Metrika, Kantu-Ahotsaren Hastapena eta Musika Trebakuntza.

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

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

TITULAZIOA

Ikasketa Agina.

ESKOLA ORDUAK

900 ordu ikastaroko.

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

ZUZENDARITZA KONTSEILUA

Zuzendaritza akademikoa: Fuensanta Onrubia.

Zuzendaritza teknikoak: Patxi Larrea.

Zuzendaritza administratiboa: Aurora Moneo.

Idazkaria: Emilia Eca.

AIZPECITURA

Gela kopuna: 4.

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

BESTELAKO KURTSOA

▲ Izen emateak: EKAINAREN 11TIK 30ERA ETA ABUZTUAREN 1ETIK 14RA (OPORRAK DIRELA ETA, UZTAILEAN ITXITA): Udako ikastaroak.

▲ Izen emateak: IRAILAREN bigarren hamabostaldian:

Gaspe eta helduentzako Antzerki Tekniken hastapenei buruzko ikastaroak (euskaraz eta gaztelera).

Haumentzako Dramatizazio tailerrak (euskaraz eta gaztelera).

▲ Ahotsaren oreka ikastaroak profesionalendako.

▲ Dramaizazio ikastaroak hezitzaileendako.

JARDUERAK

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

▲ Teatro/Antzerki aldizkaria.

▲ Dokumentazio eta Ikerkuntza Zentroa.

▲ NAEko ikasleek antolatutako erakusketak.

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

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

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

ARETOKO PROGRAMAZIOA

ARETO ALTERNATIBOEN KOORDINAKUNDEAN SARTUA

▲ Udazkeneko Antzerkia (Nafarroako Gobernu ko Kultura Zuzendaritzarekin hitzartuta).

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

▲ Eskatzen duten konpainien ikuskizunak programatzea.

▲ Ekoizpenak.

▲ Beste jarduera eta programazioa.

▲ "Golfo" programazioa.

BESTELAKO ZERBITZUAK

▲ 4.000 liburu baino gehiagoko liburutegia. Aldizkariak: El Público, Primer Acto, ADE, Pausa, Puck, Art Teatral, Taraska, Escena, Acotaciones eta R.G.T.

▲ Juan March Fundazioaren boletina, La Tarasca, Escena, Artez, Titereando.

▲ Hemeroteka.

▲ Bideoteka.

▲ Kartel eta programen artxiboa.

▲ Nafarroan historian zehar izan den antzerkiari buruzko dokumentazioa.

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

PRUEBAS DE ACCESO.

- Ejercicio escrito sobre un texto que se facilitará en el momento.
- Una semana de trabajo relacionado con las distintas áreas de conocimiento que se imparten en la ENT. Los aspirantes deberán traer ropa de trabajo (chandal o similar) y un monólogo memorizado a elegir entre los que se adjuntan.
- Las pruebas se realizarán durante la semana del 17 al 20 de septiembre.

INSCRIPCIONES.

Las inscripciones para las pruebas se efectuarán del 11 de junio al 1 de septiembre (julio cerrado por vacaciones).

REQUISITOS PARA LA INSCRIPCIÓN.

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

Curso próximo

Año Académico 2007/2008

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.

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.

OPATIVAS. 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: Patxi Larrea

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 11 AL 30 DE JUNIO Y DEL 1 AL 14 DE AGOSTO (julio cerrado por vacaciones) para cursos de verano.

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

▲ Cursos de impostación de la voz para profesionales.

▲ Cursos de dramatización para educadores.

ACTIVIDADES

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

▲ Revista Teatro/Antzerki.

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

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

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

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

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

PROGRAMACIÓN DE SALA

INTEGRADA EN LA COORDINADORA DE SALAS ALTERNATIVAS

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

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

▲ Programación de espectáculos de aquellas compañías que lo solicitan.

▲ Producciones propias.

▲ Otras actividades y programaciones.

▲ Programación "Golfos".

OTROS SERVICIOS

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

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

▲ Hemeroteca.

▲ Videoteca.

▲ Arhivo de carteles y programas.

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



FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO
OLITE

20 de julio a 5 de agosto de 2007

La Cava

20 y 21 de julio
 COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO
 El curioso impertinente

27 y 28 de julio
 TORNAVEU PRODUCCIONES
 Cuento de invierno

3 y 4 de agosto
 DARECK TEATRO
 Lisistrata

Claustro de San Pedro

22 y 23 de julio
 JOVEN COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO
 Las bizarrías de Belisa

27 de julio
 COMPAÑÍA NAD D'AMORES
 El misterio del Cristo de los Gascones

28 y 29 de julio
 STEVEN BERKOFF
 Shakespeare's villains

31 de julio
 ES.ARTE
 Margarita la tornera

1 de agosto
 FUNDACIÓN MUNICIPAL TEATRO GAYARRE /
 DEPTO. CULTURA Y TURISMO
 El avaro

4 de agosto
 TEATRO MERIDIONAL
 Cyrano

Información: 012 Infolocal (Teléfono 012 y 948 217 012)
festivaldeolite@navarra.es

Organiza



Patrocinan



Colaboran



www.navarra.es