

Entrevista a Grego Navarro*

En el Teatro Gayarre, un miércoles a las once de la mañana, nos recibe Grego Navarro de Luis. Natural de Lodosa, es la Directora Gerente de este Teatro desde la primavera de 2012. Su experiencia profesional abarca distintas áreas de la gestión teatral (en la Red Española de Teatros, en el Espacio Matadero de Madrid), la organización de festivales (Festivales de Navarra entre 1984 y 1989), la producción y la promoción de espectáculos (en la compañía *La Fura dels Baus*, *Clásicos de Alcalá*). También está su faceta de formación en interpretación iniciada en el Teatro Estable de Navarra continuando en la gestión teatral en Madrid, Buenos Aires y Londres.



57

El Gayarre está en penumbra. Seguimos a Grego hasta la segunda planta, pasando por el imponente balcón que da a Carlos III, y entramos en un pequeño despacho de paredes azules, una gran mesa y sillones de terciopelo rojo, donde nos sentamos los tres. Ha traído consigo folletos actuales y pasados de la programación del teatro en distintos momentos y un libro, para regalarnos, que se publicó con motivo del 75 aniversario de la inauguración del Gayarre.

Grego Navarro comienza a hablar, espontáneamente, de actores y actrices con los que empezó en el mundo del teatro, en el Teatro Estable de Navarra: "...Asun Abad, Angel Sagüés, Javier Ibáñez, Maiken Beitia, Miguel Munárriz, Amelia Irisarri, Ana Goya, Aurora Moneo, Mar Mateo entre otros... Tengo muy buenos recuerdos y aprendí muchísimo", dice, "teníamos un profesorado genial como Carlos Creus, Paca Ojea, Juan Pastor... que venía de Madrid a dar clases los fines de semana.

Para entonces ya existía El Lebril Blanco, de Valentín Redín, que tenía muchísima actividad y con quien actuaba de alguna manera todo el mundo; recuerdo el local de la calle Amaya, los montajes de la Ciudadela, yo tendría quince o dieciséis años y ya entonces me interesaban

*Entrevista realizada por Clara Flamarique Goñi (Biblioteca de Barañáin) y Nacho Etchegaray Auzmendi (Biblioteca Pamplona-Yamaguchi)

mucho las representaciones que hacían. Más tarde con el T.E.N., que empieza en el 78 o 79, me encuentro con gente que busca profundizar en la formación actoral. Así que en general la actividad teatral de Pamplona era intensa y siempre muy abierta. En las obras de Valentín Redín siempre participaba muchísima gente. Al mismo tiempo el TEN estaba planteado como una escuela con el método Stanislavski como eje central, sin ignorar el movimiento o la voz... Tuvimos también de profesores a Lñaki Fresán y a María José Bayo que nos ayudaban a descubrir las posibilidades y la importancia de la voz... Más adelante, pudimos invitar a directores para orientarnos en la puesta en escena de las obras que queríamos montar. En algún momento también podíamos actuar aquí en el Gayarre con distintas fórmulas como recibir la recaudación de taquilla. José Laínez también nos dirigió un espectáculo de teatro-danza basado en Antonin Artaud titulado *Ameli Catalina*, que se estrenó en el instituto Irubide y más tarde se representó aquí, nuestra máxima aspiración. Hablo de principios de los años ochenta. En fin, ¡prehistoria!”.

Y de la prehistoria nos venimos al presente pasando por el pasado más cercano.

TK.- Tu último destino fue en Matadero, en Madrid, ¿no?

58

G.N.- En el Teatro Español, que a su vez gestiona las naves de artes escénicas de Matadero-Madrid. Estas forman parte de un extenso complejo cultural formado por espacios dedicados a la música, artes visuales, cine, literatura y otras actividades. Nosotros, desde la plaza de Santa Ana, donde está situado el Teatro Español, trabajábamos para los dos espacios, que en total suman cuatro teatros y un amplio bar llamado café-teatro donde también se exhiben proyectos. Matadero-Madrid, que está situado en Legazpi, inició su apertura en 2007 con *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, de Bertolt Brecht, que era una producción propia del Teatro Español. Cuando decimos Matadero o Teatro Español para mí es la misma casa porque éramos el mismo equipo para los dos centros.

TK.- Viniendo de allí, y con toda tu experiencia anterior, ¿qué supuso tu aterrizaje en una ciudad relativamente pequeña como Pamplona en la primavera de 2012? A día de hoy, ¿has cumplido con las expectativas con las que llegaste? ¿Viniste con sensación de vértigo ante lo que te esperaba aquí?

G.N.- El cambio es grande pero al tratarse de mi propia ciudad para mí ha sido muy fácil. Es verdad que el Gayarre, siendo tan especial para la gente de teatro de aquí, suponía un gran reto. Pero también estaba convencida de que debía intentarlo. El conocer otros modelos de trabajo, como el del Teatro Español, o la propia la Red Española de Teatros, también me aportaban una cierta seguridad.

Por otro lado, me motiva una sensación curiosa, y es que desde el 84, que empecé en Madrid primero y luego en Buenos Aires, o en Inglaterra gracias a las becas, todo lo que veía fuera, sentía que tenía que traerlo en algún momento a Pamplona. Así que volver ahora es lo mejor que me podía pasar. La primera vez que pedí una beca para ir a Inglaterra, en el año 87, el

Ministerio me dijo que a Inglaterra no, porque si iba allí me quedaría para siempre. Y me enviaron a Buenos Aires para estudiar un modelo mucho más cercano culturalmente y al mismo tiempo con un elevado nivel artístico y de gestión donde aprender.

Años más tarde conseguí ir a Inglaterra, y cierto, casi me quedo allí, pero seguía sintiéndome con responsabilidad de regresar y trabajar aquí. Es verdad que es muy fácil quedarse fuera, pero yo siempre pensaba en volver, aunque fuera de forma temporal. Salir te permite conocer y contrastar otras realidades, luego en la práctica hay cosas adaptables y cosas que no, y tienes que entenderlo así.

Me motiva muchísimo haber visto otras formas de entender el teatro y explorar si se pueden o no adaptar a nuestro contexto. Está claro que no es automático, todo necesita un tiempo de asimilación y de adaptación, pero sobre todo de flexibilidad. Podríamos poner un ejemplo del campo de la interpretación con el método Stanislavski, un profesor ruso que marcó una forma de entender el trabajo de los actores. Cuando su método se trasladó a Estados Unidos, de la mano de Lee Strasberg, fue adaptado de algún modo a la cultura americana. Aquí lo trajo William Leyton años más tarde y también se ha dicho siempre que hubo un proceso para asimilarlo de la mejor forma posible. Si hablamos de modelos de gestión cultural sucede lo mismo. Hay muchas cosas trasladables, pero que necesitan ser integradas de una manera coherente, entendiendo las diferencias. Esa es la parte bonita e interesante: fijarte en los modelos de gestión de compañías o de teatros o en políticas culturales, sabiendo que no todo lo puedes imponer de forma automática. Lo importante es pararte a pensar en cómo trabajas con tu realidad particular, con tu diferencia, y saber qué es factible y qué no lo es.

59

TK.- Siguiendo esta línea, ¿cuáles son los puntos fuertes del proyecto que estás llevando a cabo?

G.N.- El proyecto que estoy llevando a cabo tiene un espíritu continuista con el de mi predecesora, Ana Zabalegui. Durante el tiempo en que estuvo a cargo del Teatro Gayarre dejó sentadas unas bases muy claras, conseguidas con mucho esfuerzo, y yo he optado por respetarlo y mantenerlo en la medida de lo posible. Por ejemplo, seguir siendo un centro de exhibición de excelencia, donde prime la calidad y la diversidad que necesita un espacio público.

También es importante seguir dinamizando el sector artístico navarro, en la medida en que los nuevos tiempos nos lo permiten. Aunque en este momento no podemos producir nuevos espectáculos, lo que hemos hecho es aprovechar al máximo nuestros recursos existentes. Un ejemplo es *La importancia de llamarse Ernesto*, estrenada en 2012, con la que hemos conseguido salir de gira fuera de Navarra. Algo que puede parecer sencillo, pero no lo es. Y otro aspecto que debe destacarse es la importancia de la creación y captación de nuevos públicos a través de la educación y de proyectos de acercamiento al teatro. Y por supuesto, para seguir con este proyecto cuento con un magnífico equipo que ya estaba ahí y que conoce perfectamente el mecanismo del teatro.

Lo más complejo es medir muy bien el gasto. Con el incremento del IVA cultural tienes que estudiar muy bien cómo contener los precios de las entradas, para que el teatro siga siendo accesible y puedas seguir ofreciendo proyectos de calidad.

TK.- Aun siendo continuista, ¿crees que has marcado algún hito, establecido alguna diferencia con lo que se hacía hasta ahora o tienes un margen de maniobra limitado?

G.N.- Por un lado, en base a estos pilares creo que he podido integrar todo lo que yo quería hacer o lo que en estos momentos se puede hacer. Cada elemento de la programación ha de estar meditado, ha de responder a las inquietudes de público muy diverso y siempre exigente.

Es posible que se queden en el tintero actividades relacionadas tanto con la educación como con la creación de públicos o el acercamiento del teatro, para las que me veo más limitada por una cuestión de equipo y de dimensión del trabajo. Hay otras razones, como la estructura misma de la programación. Yo venía de un teatro donde las obras están en cartel un mes, dos meses o más, se ensaya, ves el proceso de trabajo en todas sus fases, y eso permite trabajar con distintos enfoques, proyectos de acercamiento al público, de vinculación con distintos colectivos de la ciudad...

Aquí tenemos las propuestas un día donde se monta, se actúa, se desmonta y se tienen que marchar. Cuando tienes algo más de tiempo se le puede sacar mucho más partido a la presencia de los artistas. Algo que intentamos siempre que sea posible. Por ejemplo este verano, con *Continuidad en los parques* como venía el director de la obra, Sergio Peris Mencheta, le propusimos algo que él ya había hecho en Madrid, explicar su trabajo a un grupo de profesionales de aquí, de la mano de NAPAE. Y te preguntas ¿por qué no se quedan más tiempo?

60

TK.- ¿Podría ser de otra manera?

G.N.- Es una cuestión de cifras. Tener una compañía más de un día tiene un coste alto, y por otro lado también el número de espectadores es más limitado que en una gran ciudad. En ocasiones te arriesgas a hacer algo especial, como estos dos últimos veranos programando *La Cubana* o *The Hole*, que ha sido muy gratificante ver una actividad tan intensa todos los días, y no únicamente en el teatro, también en la ciudad.

Pero salvo estas ocasiones especiales, es complicado. Hemos presentado este septiembre *Delicadas* de Alfredo Sanzol, una obra maravillosa. Nuestro autor navarro en estado puro. La hicimos dos días y el público pudo elegir. También es verdad que los espectadores que vinieron pudieron verla mucho mejor que con la sala llena. Luego hicimos coloquio con Alfredo ambos días, una experiencia también muy enriquecedora.

Con *El crédito* hicimos tres funciones. Es cierto que cuando hacemos dos días (que es el máximo habitualmente), el boca a boca también funciona y se hace pensando en que tenga un poquito de eco. En definitiva, lo de estar más tiempo es una cuestión presupuestaria. Hay unas fórmulas que se usaban en los años setenta, que eran que una compañía pudiera estar de mar-

tes a jueves, aun sabiendo que iba a haber poco público los primeros días. Pero económicamente, hoy, no es viable. Hay otro tema y es que tenemos el teatro a su máximo rendimiento y dedicar tres días a algo en lo que vas a tener trescientos espectadores cada día, nos impide alquilarlo a promotores privados, que también es una importante fuente de ingresos. Pero si viéramos que podemos programar algo y tenerlo una semana entera, firmaría ahora mismo. Porque además, ya no es solo para el teatro y para el propio artista, sino para el público, que puede repetir. Esto es algo que pasa en las grandes ciudades y me parece maravilloso. Con el cine a veces lo hacemos y con el teatro ya tenemos el esquema mental de que no, por falta de costumbre.

Sin embargo, en Madrid la gente va varias veces a ver la misma obra, y en Londres hay espectadores que repiten tranquilamente. Es como un libro, que lo puedas abrir y visitar y fijarte mejor en ciertos aspectos, en determinadas escenas...

TK.- ¿Qué opinas del Gayarre como espacio escénico? La última reforma fue en 2005... ¿Qué carencias le ves?

G.N.- Sí, en el 98 también se hizo una reforma importante... Y en estos dos años hemos reformado también los camerinos; se hizo con la Escuela-Taller municipal cambiando suelos, pintando, arreglando puertas, sillas. ¿Carencias? Únicamente la necesidad de poner un ascensor y si el escenario tuviera más hombros ya sería todo perfecto. Por lo demás, le veo muchos aspectos positivos como espacio escénico per se y en la configuración del patio de butacas, como sala para ver teatro, es fantástico.

61

Tiene una acústica maravillosa, la situación que tiene en la ciudad es inigualable, muy importante para un teatro. A mí del teatro Gayarre me gusta todo, sinceramente creo que es magnífico. Además, a las compañías les encanta el Gayarre por la acústica y porque la visibilidad es muy buena desde todos los puntos.

A otro nivel, técnicamente está muy bien equipado, iluminación, sonido, tramoya... Hemos hecho también hace poco un estudio de resistencia de carga del escenario y del telar, aunque últimamente las compañías no viajan con escenografías demasiado pesadas, vimos necesario conocer con precisión la resistencia del peine (la parrilla donde se cuelgan telones, escenografía y focos).

Al ser un teatro municipal es una fundación que preside el alcalde y en la que están concejales de todos los grupos. Las líneas de programación, ¿las marca mucho el responsable de Cultura del Ayuntamiento en cada momento o tiene autonomía el Gayarre en ese sentido?

El Gayarre tiene autonomía, totalmente. Nos gusta contrastar con la Junta lo que vamos a hacer y ellos velan porque todo funcione correctamente, y contamos con un alto grado de confianza en ese sentido, sí.

TK.- ¿Cómo se relaciona el Gayarre con el Baluarte, con la Escuela Navarra de Teatro? ¿Hay algún tipo de relación?

G.N.- Sí. Con Baluarte de hecho nos sentamos a contrastar calendarios, especialmente para no coincidir en propuestas de teatro o de danza; con música es más complejo, pero también procuramos que no coincidan. Vemos propuestas que nos llegan y valoramos si es “más Baluarte” porque necesita muchísimo espacio o un gran aforo y se lo mandamos; ellos también nos dicen si algo es “muy Gayarre”. Con la Escuela tenemos una relación de muchos años con el proyecto educativo *Las Maravillas del Teatro*, que es lo que hacemos con los centros de enseñanza y va ya por la edición número once. Lo hemos mantenido y actualizado en algún aspecto; por ejemplo, hemos añadido la opción de que antes de venir los chavales al teatro a ver la función (que además tienen una guía didáctica que trabajan con los profesores, que conocen muy bien este programa y cada año lo reservan para su siguiente grupo de alumnos), si el profesor lo considera necesario, pueda ir uno de los monitores de la E.N.T. a hablar del proyecto y hacer un taller sobre el mismo. Ha funcionado bien, aunque no todo el mundo la solicita porque no disponen del tiempo necesario para hacerlo. Programamos cosas diferentes y nos respetamos totalmente. Por ejemplo, *La Zaranda* históricamente va a la E.N.T. Es una compañía emblemática, que no obstante es para un público muy concreto, y en la sala de la escuela tiene un marco muy adecuado para la representación.

En general cada espacio sabe muy bien con qué público cuenta. Pero es importante que podamos coordinarnos y valorar las propuestas antes de programar, aunque no siempre es fácil. En la proximidad de Pamplona ahora mismo existen varios escenarios muy bien preparados y procuramos que las propuestas no coincidan para que el público no se divida demasiado. Os puedo poner como ejemplo *El nombre de la rosa*. Es un proyecto con el que hemos colaborado. Y en esa colaboración, aparte de que hubo un entendimiento perfecto, en todo momento, la Casa de Cultura de Villava les cedía la Sala de Ensayos.

62

Os cuento esto para que veáis un poco el mecanismo de cómo funcionan las cosas. Y la compañía se planteó que si ensayaban allí deberían ofrecer una función a modo de ensayo general con público, y por tanto se vería allí antes que en el Gayarre...; y luego supimos que a Olite también le interesaba programarlo. Al final decidimos que íbamos a probar, teniendo en cuenta que *El nombre de la rosa* tenía el suficiente peso para arrastrar a mucha gente, y podía darse el caso de que hubiese gente que quisiese repetir.

Decidimos que Gayarre no iba a poner limitaciones. Se hizo el preestreno en Villava, luego se estrenó en Cáceres, en verano estuvo en Olite, y aquí se programó en otoño. Es decir, habiendo estudiado un poquito las fechas para que cada lugar tuviera su propio público. Y aquí, es verdad, que de otro modo podíamos haber hecho dos o tres funciones, pero decidimos solo hacer una ya que luego iba a Barañáin y se iba de gira por Navarra. Entonces decidimos hacer una única función, que fue muy bien, pero haber programado más días hubiera sido arriesgado.

La geografía de los espacios escénicos en Navarra, que por un lado es genial que en muchos puntos haya un teatro, una casa de cultura, un centro donde ver teatro..., requiere un poco de reflexión sobre qué programamos y cuándo; en definitiva, tenemos que estudiar bien los calendarios para no coincidir. Hay espectáculos que no podemos programar para evitar que los núcleos de público se fragmenten demasiado.

TK.- Otra pregunta, ¿cómo ves el panorama de grupos teatrales navarros: profesionales, amateurs, como os relacionáis con ellos. Hay muchos, hay pocos, hay suficientes, hay demasiados...?

G.N.- Hay muchos (risas), igual hay tantos como en cualquier otra comunidad. Hay muchos, y creo que es genial, hay mucha afición al teatro, lo cual es bueno para todos. Es muy interesante también el público que mueve el teatro amateur, moviliza familias, amigos, etc. También hay una frontera extraña entre el amateur y el profesional, porque el amateur está en muchos casos dirigido por profesionales, es algo que sucede en todas partes. Tenemos una sección en la programación que se llama *Por Amor al Arte* y habitualmente se llena a tope. Ponemos la entrada muy baratita sobre todo para fomentar la venta anticipada y poder numerar las butacas evitando así que se tenga que hacer cola para entrar. También buscamos propuestas amateur que necesiten un espacio amplio, que sean un poquito especiales, que hayan incluso destacado por algo. La última que hicimos fue *Navarra 1512. Conquista con quistes*, que fue un musical divertidísimo de Tudela, una locura total, eran más de cien personas en el escenario.

Y luego, por ejemplo en la sección *Leer para crear*, cada creador al que se le pide hacer un proyecto contacta con los actores que quiere profesionales, o amateur, es una realidad que está ahí, convivimos con ello perfectamente. Y luego, al fin y al cabo, quiero creer que son también los que vienen al teatro habitualmente para ver las propuestas profesionales, para ver que está haciendo Maribel Verdú, o José Carlos Plaza, o Andrés Lima u otro director. Pero hay mucha actividad, y esa actividad es buena para la comunidad. Es un colectivo superactivo, no tenéis más que mirar la programación del teatro amateur y están por todas partes, y trabajan mucho.

63

TK.- ¿Y los grupos profesionales?

G.N.- Los grupos profesionales..., a algunos los conocía de antes y otros los he conocido ahora. Creo que están en una fase de readaptación a la nueva situación económica, del mismo modo que nosotros. El propio Gayarre tenía sus producciones propias hasta hace poco. A mí me ha tocado que ya no podía hacerlas. Había una subvención del Gobierno de Navarra para producciones propias y en el año que yo llego se retira esa subvención. Ya teníamos una producción hecha, que es *La importancia de llamarse Ernesto*, en el año que yo llegué ya se había estrenado, se estrenó en marzo y yo llegué en abril. Teniendo este proyecto, que tuvo su gira en Navarra, dijimos: ya que no podemos producir, vamos a poner el esfuerzo en mantener *Ernesto*. Lo hemos tenido un mes en Madrid, en un teatro municipal, el Fernán Gómez, ha sido una experiencia nueva, que una compañía de aquí esté un mes entero en un teatro de Madrid, para los actores y técnicos ha sido muy enriquecedor hacer la obra todos los días. Y para la propia obra, que ha crecido, es una experiencia muy importante en la que fuimos arriesgando, también económicamente. Esto ha sido como la forma de adaptarnos a la situación, es decir, ya no hay subvención para producir, vale, tenemos un proyecto ya hecho, entonces trabajamos para sacarlo fuera, también ha estado en tres municipios más de Madrid, en Donosti estuvimos tres días en verano en el Victoria Eugenia. Se ha trabajado mucho para sacar el máximo partido a lo que ya teníamos montado. Hicimos también una representación en la

cárcel; en el Día Mundial del Teatro hicimos aquí una representación en el zaguán, en vaqueros, lo hicieron con ropa de calle, fue un lujo verles, porque es un texto maravilloso y los actores de esta obra son grandes profesionales.

Y aparte de eso, con respecto a las compañías, nos hemos abierto a diferentes formas de colaboración. No coproducimos, porque aunque parezca sencillo, es una cuestión semántica que es importante señalar, porque si coproduces eres parte del proyecto. Creemos que a la compañía le da mayor libertad este marco de trabajo. Tú haces el proyecto que quieres, y si vemos que a Gayarre le parece una propuesta interesante, el Gayarre colabora: o bien te programa, o bien te da una pequeña financiación, te facilita los ensayos, te permite utilizar material de archivo o vestuario... Es por tanto otra fórmula, y hoy por hoy el 99% de los proyectos que han llegado, han sido acogidos, siempre estudiando en qué momento y en qué espacio es mejor programarlos —es decir, no todo es adecuado para una sala grande o para una pequeña—. Eso es lo que hemos podido atender, es algo que no cuesta tanto dinero (que no tenemos) pero sí hemos querido aportar por lo menos cariño, apoyo, y los recursos disponibles de la casa. Ha sido una forma de acoger estos proyectos que han ido llegando en una fase en que las compañías están también..., resituándose: las subvenciones se han reducido, estamos en una fase en que hay que hacer un gran esfuerzo de promoción e incluso de educación... Esa es otra parte que nosotros les hemos exigido también: de acuerdo, entramos en este proyecto, pero qué nos planteas a la hora de hacer esta obra algo más accesible, de cara a talleres, que llegue a más gente, que llegue a más sitios. Ahora las compañías con las redes sociales han adquirido una gran autonomía a la hora de comunicar y promocionarse; antes dependía todo de un cartel. Y ahora depende de tu banco de amigos. En estos dos años ¡han cambiado tanto las cosas en ese sentido!...

64

Yo sé que las compañías están pasando por grandes dificultades, y también se han reorganizado y han hecho otro tipo de propuestas al Gobierno, que a través de NAPAE parece que están funcionando bien. Estamos en un proceso de cambio permanente. Y yo posiblemente, lo que más echo de menos, y se lo digo a todos, es que falta un poquito de esfuerzo extra, o de darle más importancia a la gestión.

Es decir, hay muchos proyectos que pueden ser magníficos, pero la misma persona que está liderando ese proyecto, que igual lo está dirigiendo, que igual está actuando, lo está escribiendo, encargándose de las luces..., es además la misma persona que está intentando moverlo, y eso..., que yo reivindico la gestión cultural per se, que es una especialización, y estamos aquí para trabajar entre el público y los artistas, porque somos gestores. Esa gestión es necesaria, porque si no, hay mucho esfuerzo que se te queda en el camino. Yo creo que ahí hay trabajo por hacer y yo se lo estoy diciendo a las compañías todos los días. Y de hecho tenemos gestores, formadísimos y especializadísimos, y yo les digo, por favor, localizadlos, buscad gente que se dedique a la gestión. Porque si no, creo que hay proyectos, que aun siendo maravillosos en su planteamiento inicial, se mueren en el camino, porque se produce un desgaste tan grande en ese esfuerzo, porque una cosa es montar algo y otra moverlo en el mercado. Bien sabemos que cada uno tiene un rol en la cadena de trabajo. Hay una serie de trámites que hay que hacer: si el que está inmerso en la actuación al final tiene una frustración,

lo hace todo como corriendo, de hecho la gestión se ve como menos importante. Esa es la parte que las compañías de aquí deberían replantearse en serio; la necesidad de gestión que tienen los proyectos para que lleguen a buen puerto. Cuando haces un proyecto, bien, quieres estrenar aquí, pero luego tiene que tener vida, para que tenga vida tienes que trabajar con mucha antelación con esos espacios, tienes que ir a ferias, tienes que moverte...

Ahora hemos creado —ya que no podemos producir, y tratando de buscar también una fórmula de que haya proyectos que puedan destacar sobre otros, y tengan otro futuro—, hemos abierto una convocatoria junto con el Gobierno de Navarra, para un *Premio al Proyecto Escénico del 2015*. Se premiará y valorará por un lado que este proyecto ya haya buscado financiación por otras vías, pero tiene que tener un componente de gestión importante, tiene que haberse planteado que va a salir de Navarra, que va a ir a ferias, que va a ir a otros marcos donde está el mercado de las artes escénicas, para contrastarse y para crecer profesionalmente. Yo creo que si no, las compañías de aquí están muy limitadas a Navarra. Seguramente hay proyectos que podrían perfectamente salir y viajar si tuvieran una mejor gestión. Por ejemplo, una compañía de danza de aquí, *Fuera del Eje*, ellos, aunque curiosamente también hacen todo, sí que tienen una visión de gestión bastante proyectada hacia fuera, sí que se han movido, es muy interesante, no sé si porque le destinan más tiempo a la gestión, pero sí que lo tienen más claro que otras compañías. Y, en general, creo que hay proyectos que pueden estar muy bien si alguien se ocupara de la gestión, pero solo de la gestión, y tendrían otro recorrido. Pero yo creo que eso llegará.

TK.- Por hablar un poco del público, ¿cómo ves al público que acude al Gayarre? ¿Programáis pensando en el público que tenéis ahora o arriesgáis para atraer a otro público que no es habitual? ¿Tenéis algún estudio sobre la media de edad de la gente que acude al teatro? ¿Tenéis intención de potenciar cosas como “Otras miradas, otras escenas” buscando otro tipo de público? ¿Hacéis algún tipo de sondeo después de cada obra para ver qué se opina de lo que habéis programado?

65

G.N.- Una encuesta al uso, en estos momentos no se hace. Es verdad que a través de las redes sociales, Facebook, Twitter... la gente opina y comenta cosas, pero un estudio o sondeo ahora mismo no estamos haciendo, pero sí es planteable. Sí que hay un “respirar”, ves qué cosas funcionan bien, cuáles no, cuáles a pesar de no funcionar bien sabes que tenías que programarlas. Están los encuentros con el público, que es una actividad que, aunque parece muy lógico un coloquio después de la función, no se hace siempre. Depende de muchos factores, de la hora a la que acaba, de si el desmontaje es complejo, de si el propio equipo que viene tiene o no un discurso muy formado (aunque la obra sea maravillosa), y de lo que a la gente le puede interesar contrastar con ese equipo (actores, directores). Procuramos hacerlos siempre que sea posible y es verdad que es un lugar magnífico para que el público pueda decir qué le ha parecido la obra y de hecho funcionan muy bien. Hacer un sondeo después de cada representación, se podría hacer para puntuar las obras. De hecho, hay un teatro en Ponferrada que lo hace con todas las funciones. Allí lo tienen integrado como una actividad más en un teatro que hace muchas otras cosas curiosas. Nosotros por el momento hemos apostado por los encuentros con el público. Es increíble las cosas tan inteligentes que dice la gente, los

enfoques que aporta, que incluso son nuevos para el equipo artístico; creo que es mucho más sincero y honesto que tú puedas dialogar directamente con el espectador. Además, lo planteamos de modo que la gente sabe la hora y puede acudir aunque no haya visto la obra o la haya visto en otro espacio.

Cuando comenzamos a hacerlos en 2006, de forma estructurada, anunciada, integrada en la programación, vimos que las compañías extranjeras venían muy predispuestas porque para ellas forma parte de su trabajo y les ayuda a cumplir con ciertos requisitos de sus sistemas de financiación. Aquí, en cambio, al principio costó mucho que los elencos se pusieran a disposición del público. En una ocasión, un espectador preguntó por qué se había abordado la violencia de una manera determinada, mostrando sangre cuando se hubiese podido insinuar... Y de pronto un actor y el director interpretaron que les decían cómo tenían que haber dirigido la obra. Son un tipo de preguntas que vemos ahora en cualquier dvd de extras. Y en cambio allí se montó un escándalo.

A lo largo del tiempo, cuando actores y directores han ido viendo el valor de contrastar con el público la obra, se ha ido afianzando la idea de establecer esos encuentros como espacios donde el espectador también quiere y necesita interactuar. Es verdad que el 90% de las veces lo que se llevan es un baño de alabanzas y la crítica es habitualmente constructiva, eso es muy interesante; en todo caso, veo que el espectador ha madurado muchísimo en la manera de relacionarse con el creador y éste ha aprendido en estos últimos años que es necesario, y muy positivo, tener esa interacción con el público, mientras que hasta hace poco —como mucho— hablaban con la prensa y ya eso era complicado. Se ha abierto un espacio que estaba amurallado. Si para mucha gente nuestra profesión es críptica, misteriosa e incomprensible, tiene mucho valor que compartamos el trabajo que hacemos, sobretodo el trabajo creativo.

66

Antes el actor era alguien a quien, como mucho, podías pedirle un autógrafo y ahora es alguien mucho más cercano a quien le puedes hacer comentarios sobre su trabajo. El Gayarre, en este tiempo, lo que intenta es facilitar esa relación. Se queda mucha gente, lo agradece, lo valora y lo disfruta muchísimo.

Respecto a *Otras miradas, otras escenas*, por una cuestión de presupuestos y de reconfiguración de la programación, y porque hay una nueva fórmula de financiación que es el Proyecto Platea del que nos podíamos beneficiar todo el año y que no es para festivales (y “Otras miradas” lo era), lo que hemos hecho ha sido una reconversión del concepto del festival manteniendo las propuestas de aquel, extendiéndolas a todo el año, y nos da mucha más libertad porque no tenemos que buscar propuestas que estén disponibles solo en mayo. Es otra forma más de adaptarnos a los tiempos. Y estamos contentos. Los festivales tienen su momento y están muy bien como llamada de atención, pero “Otras miradas” como concepto estaba ya muy afianzado, y por otro lado mayo ya no era el mejor mes del año. Fue una creación de mi predecesora, Ana Zabalegui, y yo lo he mantenido, pero pensando en el espectador, lo hemos colocado a lo largo de todo el año. Esto permite ver estas propuestas especiales de una forma pausada, en lugar de tener que comprar tantas entradas en un mes.

TK.- Cambiando de tema, ¿hay alguna forma de facilitar el doblaje de las obras en euskera de forma que sean accesibles a la gente que no lo sabe?

G.N.- Yo creo que sí se podría hacer. Los “sobretítulos” tienen una particularidad y es que distraen muchísimo la atención. Otra cuestión es el coste. Pero se podría plantear. En algunos teatros donde programan el mismo espectáculo muchos días lo hacen en distintos idiomas según los días, pero aquí, si hacemos un solo día...

Se debería estudiar y a lo mejor estaría bien para los que se sientan en el anfiteatro, de manera que no hubiera que estar mirando hacia arriba y que a los de abajo no les distrajera. Eso como forma de alejarlo de la escena. Luego hay otras cosas que ya vienen con sobretítulos y están integrados en la escenografía.

Se debería estudiar. Hacemos propuestas en euskera aunque también hay que decir que viene muy poquita gente, lo que también me lleva a pensar que si tuviéramos una sala un poco más pequeña sería más acogedor.

TK.- Antes de terminar, ¿qué sueño te gustaría ver cumplido mientras estés al frente del Gayarre?

G.N.- Seguir como hasta ahora y poder producir, retomar la posibilidad que ha tenido el Gayarre hasta no hace mucho tiempo de hacer producciones profesionales de alto nivel, y... poner el ascensor. Pero, dadas las circunstancias y tal como funciona el teatro, creo que nos podemos dar por muy satisfechos con que Pamplona tenga un teatro que además programa todas las producciones más interesantes que están girando en este momento. También tengo que destacar la fe que tiene el Ayuntamiento en el teatro. Así como hay ciudades que han reducido el presupuesto o lo han retirado por completo porque el teatro no es su prioridad, aquí el Gayarre sigue siendo una casa muy importante para Pamplona, para el Ayuntamiento, para la profesión y para el público. Y ofrecer muchas opciones, esta es la parte bonita y difícil de programar en un teatro municipal, que tienes que acoger todos los gustos siempre con una firma de calidad. Al menos lo intentas.

67

Luego hay propuestas que has visto en otro lugar y te parecen fantásticas, pero vienen aquí y por lo que sea no conectan. Eso pasa siempre, pero por lo menos lo presentas y luego el espectador que opine.

Volvemos a la “prehistoria”, preguntándole por su formación como actriz, que la tuvo, dice, aunque muy breve porque descubrió que sería una actriz pésima. Venía de un grupo de danzas, del *Muthiko Alaiak*, y aunque entró pensando en hacer teatro, empezó a ver que era muy difícil. Cuando fue a Madrid, con una beca para producción, aprendió lo competitivo que era el mundo de los actores. Durante un tiempo, preguntaba a sus profesores si creían que iba a ser una buena actriz, pero siempre le contestaban que eso debía descubrirlo ella misma. Y ella misma juzgó que iba a ser una actriz terrible. Sin embargo, descubrió que en el trabajo del teatro hay muchísimas otras áreas y que éstas son mucho más fascinantes que la de intérpre-

te (para ella): la producción, la escenografía, el sonido (que en el T.E.N. llevó durante mucho tiempo), todo aquello que hace que el teatro funcione. Reconoce que el trabajo de actor es muy duro, muy difícil y que le fascina y admira como el primer día.

Nos despedimos tras hora y media de conversación, aunque quedamos en vernos de nuevo para la presentación de la Biblioteca del Teatro Gayarre, que tendrá lugar dos días mas tarde. Una biblioteca con un fondo de 1.725 ejemplares que ha recibido el legado de Valentín Redín (que fue también director del Gayarre) y que, ya catalogado, se pone a disposición de todos los profesionales del teatro, y del público en general, como biblioteca de consulta, aunque no de préstamo.