

ESPIAR A LOS ÁRBOLES

Nº1



TEATRO ESPAÑOL
Desde 1583



NAVES ESPAÑOL
En Motadero

Dirección: Natalia Menéndez
Coordinación y edición: Josema Díez-Pérez
Diseño y maquetación: Nerea García Pascual
Ilustración: Eva Vázquez
Ayudante de coordinación: Marta Ruiz
Depósito Legal: **M-25804-2020**
Todos los derechos quedan reservados

www.teatroespanol.es   



TEATRO ESPAÑOL
Desde 1583



NAVES ESPAÑOL
En Matadero

Nº1

ESPIAR A LOS ÁRBOLES

OCTUBRE 2020

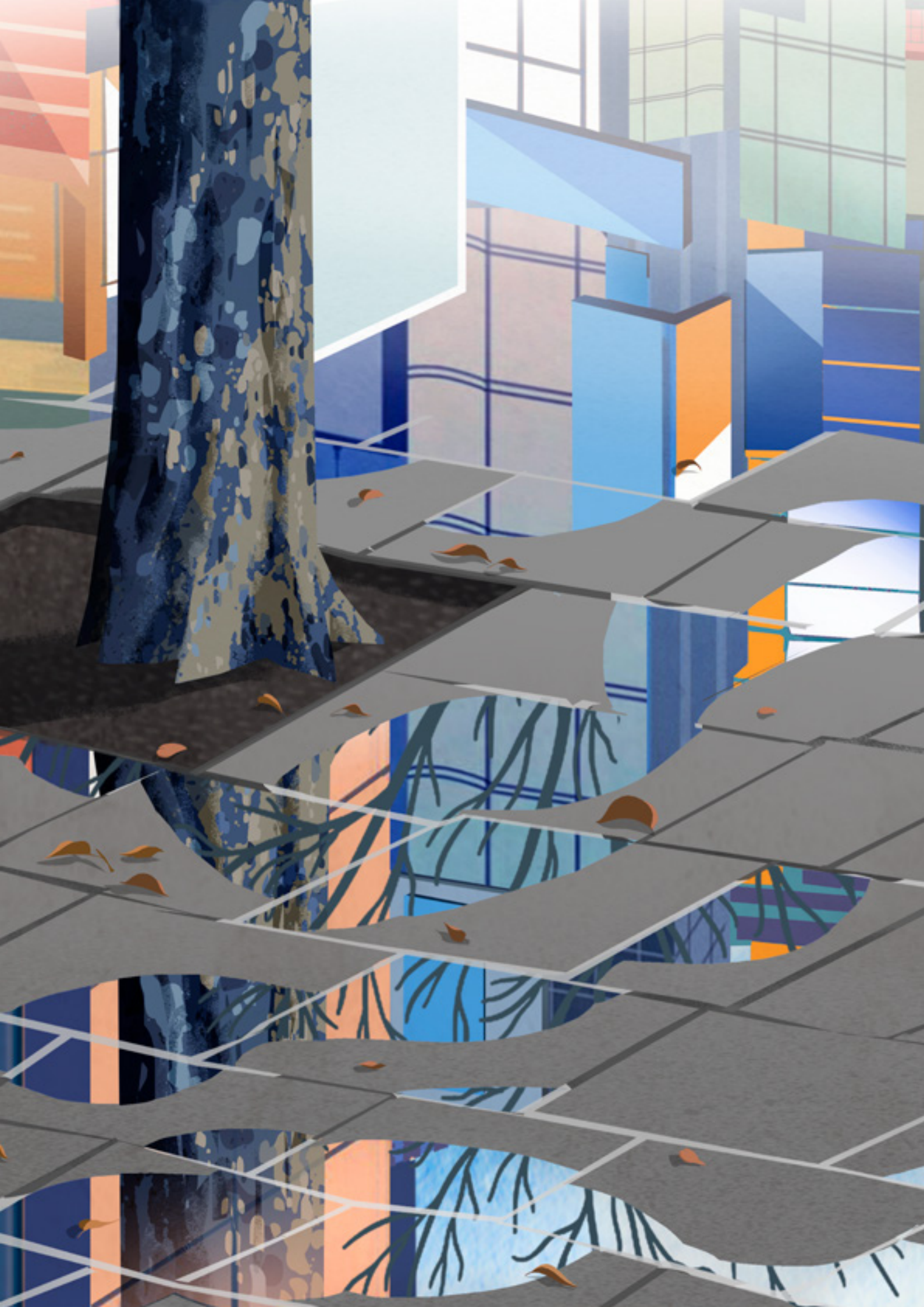


Un niño dijo un día que lo que más le gustaba de su casa era la ventana de su cuarto, porque desde allí podía espiar a los árboles. Pensé que ese niño me acababa de regalar el título y el sentido de la revista que necesitábamos crear. Una mezcla de contar lo que va a suceder a lo largo de la programación del Español y sus Naves, así como un espacio de reflexión, de escucha, de latido ante lo que nos pasa. Un terreno para detenernos o, al menos, ir un poco más despacio, reducir el paso y olfatear o paladear las palabras y los silencios que de ellas se desprenden. Ese Silencio, que ha cobrado un protagonismo no deseado en nuestras salas, tendrá su espacio para la introspección, valoración y magnitud desde distintas ópticas. Rendir homenajes a ciertos árboles de las artes, figuras emblemáticas como en este primer número son Galdós y Beethoven, y mirar un poco de cerca a personajes que han transformado el teatro en España como lo fue José Tamayo. Los aniversarios de todos ellos nos permiten entrometernos en sus obras.

Ese niño nos regaló, sin saberlo, la comunión entre lo vivo y lo otro vivo, lo real y la ficción, la naturaleza y la recreación. Ese niño desconocido nos permite ofrecer arboledas, hojarasca y también un *Huerto Creativo* donde confluyan ideas, pensamientos, cavilaciones... No solo nos ubicamos en lo aéreo igualmente bajamos a la semilla, a los orígenes, a nuestro pasado e historia con *De la raíz a la copa*, donde valoramos el ayer y el hoy, las sensaciones que nos provocan los clásicos, sin complejos o con ellos. Secciones transversales que forman parte de la programación, mezcla de lo útil y de lo inútil, como ahondar en la artesanía teatral para conocerla y valorarla: *De la mano*. Se trata de armonía en el aprendizaje o recordar los oficios que conforman el hecho teatral.

Gracias niño secreto por tu sencillez y tu lucidez. Siento que el arte tiene algo de espía, de observador, tiene algo de mirar sin que te miren, como un hurto de sensaciones para recrear. Al tiempo, seguimos buscando eso, lo pequeño, lo que no está en las vallas publicitarias, en los neones, eso que parece invisible, como esa tinta mágica que se pone en la luz para poder leerla.

Vamos a espiar el tiempo, el arte y a nosotros mismos. Vamos a ofrecer los árboles y su madera tan necesaria para los escenarios, vamos a ir al corazón y al tronco, pero también vamos a estar pendientes del movimiento de sus ramas. Puede que algunos se desplacen por la noche, así que tendremos que estar alerta a esos regalos...





POEMA	06-09
Antonio Garrigues Walker	06
EL SILENCIO	10-33
Natalia Menéndez	12
Sharon Fridman	13
Elena Lombao	14
Juan Carrillo	20
Marta Eguilior	24
Carmen Werner	27
Sergio Blanco	28
Isabel Ordaz	30
Jordi Galcerán	32
BENITO PÉREZ GALDÓS	34-65
Carolina Román	36
Irma Correa	44
Yolanda García Serrano	47
Sandra Ferrús	50
Lucía Carballal	52
Eva Redondo	54
Verónica Fernández e Ignacio del Moral	56
Pilar Valenciano	59
DE LA RAÍZ A LA COPA	66-77
Paco Bezerra	68
Pau Miró	72
Luis Luque	76
DE LA MANO	78-91
Félix Carbonell	80
Josema Díez-Pérez	86
LUDWIG VAN BEETHOVEN	92-117
Luis Miguel Cobo	95
Jordi Collet	98
Mariano Marín	104
Lucas Ariel	106
Sheila Blanco	114
Antonio Muñoz de Mesa	116
HUERTO CREATIVO	118-129
Montse Muñoz	120
Eduardo Pérez-Rasilla	124
JOSÉ TAMAYO	130-136
José Gabriel López-Antuñano	132

y ya no estamos
sino tan juntos

tepara los
que el amor que
teníamos
no alcanza a
extendernos
ni a juntarnos
como en aquella
época,
- realmente
muy breve -
en la que
nos decíamos
palabras y
palabras
y
palabras.



hw
2020

No podremos,
quizá,
(los pájaros,
la curva de tus manos,
la rodilla doblada)
amenazar al tiempo miserable
ni a la verdad
que dicen,
los que dicen
verdades o
mentiras.

Todo continuará
siendo lo mismo
porque el hombre es tan solo
semejante
y sabe que se muere
y que ya no renace
porque vive consciente
de sus límites
y sus realidades.
La vida es un lugar
inexistente.
en el que solo existen
las memorias

AGW
2020



y es así,
como,
entonces,
las mujeres
empiezan
a cantar,
a mil voces
canciones
potenciales
con la mujería seca
y ese odio
intrañable
que tienen a unos hombres
que no entienden
que el cuerpo
de la mujer revive
a cada instante.

fw
2020

EL SILENCIO

NATALIA MENÉNDEZ

SHARON FRIDMAN

ELENA LOMBAO

JUAN CARRILLO

MARTA EGUILIOR

CARMEN WERNER

SERGIO BLANCO

ISABEL ORDAZ

JORDI GALCERÁN





EL SILENCIO EN TEATRO ES MAGIA

El silencio es un espacio habitado. Un tiempo donde la palabra no se precisa. Los motivos son muchos y ninguno. Invita a la reflexión, a un momento de emoción, a una sensación que queda suspendida, a una respiración que pide un lugar. El silencio siempre expresa algo, su medida es variable. Siento que ahora lo interfiere, lo desvelo, o eso creo. Pero puede ser indiscifrable. El silencio es misterio, es presencia, es duda, es aquello que no se puede, que no se debe pronunciar, que es mejor no decir. Lo que se oculta, lo que se esconde, lo que palpita y velamos o desfiguramos. No siempre es hermoso, ni digno, ni bondadoso.

Silencios de vida, silencio de miedo, de pena y de amor. Algunos silencios nos desazonan o nos salvan. El silencio se mueve por dentro y por fuera, se mueve. La naturaleza lo sabe, lo practica como un espía, como un aviso o como un remanso de calma. También el silencio da paso, ofrece un margen a otro silencio o a un sonido. Silencios de escucha, de protesta, de incapacidad, de desahogo, de impotencia. A veces nos aporta luz. El silencio es necesario cuando se elige, cuando es voluntario. Completa lo que decimos, habla de nuestro ritmo, de nuestra manera de ser, de estar con uno mismo y con los demás. Llama la atención cuando aparece. A veces lo interrumpimos, surge la palabra como la luz a la sombra o viceversa. Puedo pensar que el silencio es vida, pero cuando la muerte aparece, el silencio se presenta, nos sacude, a veces con violencia. Nuestra expresión se transforma cuando quedamos en silencio, en ese silencio que nos rompe o nos amordaza. Es una fuerza, se impone, requiere un respeto. A veces el silencio lo llevamos nosotros, se apodera dentro, aunque afuera haya ruido, palabras o sonidos. A veces es al revés y el silencio se ofrece fuera. Entonces, en ambos casos, asistimos al empoderamiento de una de las fuerzas. También se trabaja el silencio, buscamos la nada, limpiamos la nada con el silencio, procuramos un espacio vacío. Pero entonces, me pregunto si el silencio es vacío, siento que es energía, callo, no sé qué responder, me intimidan las posibles respuestas. Prefiero enmudecer.

Existe el silencio entre bambalinas, el que repasa por dentro la salida al escenario, el que observa al otro, el que espera. El teatro vive el silencio. Puebla los personajes, los técnicos, los espectadores. Abre y cohabita las historias, las luces, los vestuarios. En silencio se sonríe se llora se aplaude, otras veces se critica, se juzga, se ofrece a un mal juego. El silencio encumbra, se valora o desprestigia. El silencio es aliento de la regla del juego. Recordamos aquellas crónicas o críticas de épocas pasadas donde se lee: Y se hizo el silencio. Entonces, es que se produjo un momento de gloria, en el que el público se quedó suspendido, un momento en que todo fue trascendido por ese silencio, en esa convivencia entre el patio de butacas y el escenario. Y a eso lo llamamos “la magia del teatro”.

Natalia Menéndez

Directora del Teatro Español y Naves del Español en Matadero



Hace dos meses, en marzo 2020, en los primeros días del confinamiento a causa del covid- 19, recibí esta propuesta y oportunidad de reflexionar sobre el SILENCIO.

En las primeras semanas he pensado sobre la muerte de los sonidos, el parón de los latidos y, entre los aplausos de las 8 de la tarde, recordé todas aquellas familias que perdieron a sus seres queridos.

A las 8 de la tarde, cuando toda la ciudad sonaba con acordes de supervivencia, ellos vivían el silencio. Estaban tan conectados con el espacio entre ellos y sus seres queridos que no podían escuchar el aplauso en sus órganos.

En estos instantes entendí que el silencio no era un sonido y salí en busca de un silencio en mí, quería alojar el silencio dentro de mi cuerpo y darle un lugar.

Cuando todas mis fuentes están dirigidas a una sola cosa es entonces cuando dejo de escuchar los ruidos de mi mente, atravesando los campos de los egos, las colinas de las expectativas, los mares y mareas de los miedos, llegando a un lugar de máxima conexión con una corriente, allí es cuando aparece el desierto de los sonidos, donde puedo escuchar mis latidos, y que un tsunami de emoción aparece. Justo ahí, donde el tiempo no tiene sentido, donde mi ser encuentra una isla después de navegar una noche entera, ahí es donde conecto con el silencio.

Si el silencio busca un lugar, ¿quién soy yo para no dejarle entrar?

Sharon Fridman

Director y coreógrafo de *Dosis de paraíso*

EL PRECIPICIO OFF

Caballeros y Señoras. La representación no comenzará hasta que no se encuentre el teatro en riguroso SILENCIO. Gracias, por estar ahí. *Con delicadeza se iluminará la ficción.*

Hasta que no se oiga la última tos o se vea el último destello de móvil, la actriz no comenzará su bajada por el patio de butacas hasta el escenario. Cada vez que se oiga un ruido se detendrá, quizá suspire. Puede ser eterno, pero muy bonito. Al llegar al escenario se sentará al borde con los pies hacia fuera. En riguroso SILENCIO, ELLA mirará al público a los ojos como si no estuviera. Él se aproxima cauteloso por detrás. Hablan sin levantar la voz.

ÉL

¿Vas a saltar?

ELLA

Dios, ¡qué susto!

ÉL

Perdona. Te juro que he intentado ser...

ELLA

...

Él duda si sentarse a su lado o detrás: tiene vértigo. La decisión será del actor. Pudiendo variar en cada función.

ELLA

...

ÉL

¡Rompiendo el SILENCIO! ¿Qué haces aquí? Vaya, ¿nuevo look?

ELLA

No intentes arreglarlo ahora, por muy culpable que te sientas. Cuando te dejan lo que te están diciendo en realidad es que ya no sirves. Y eso no tiene cura.

ÉL

Yo tampoco estoy bien...

ELLA

...

ÉL

Me cuesta dormir y tengo dudas. Pienso en ti a todas horas.

ELLA

¿A qué has venido?

ÉL

No me puedo creer que esto vaya a terminar así.

ELLA

¿Recuerdas el día que no me cogiste el teléfono? Me levanté, cogí las tijeras y me corté el pelo. No dormí bien, pero al menos me sentí mejor.

ÉL

¿Tomamos un café?

ELLA

Lo único que he sabido cambiar en mi vida es el peinado. Lo demás se escapa a mi control.

ÉL

Te queda muy bien. Nunca he sabido aguantar estos silencios tuyos.

ELLA

Me dan ganas de ser cruel contigo. Muy. Además es fácil serlo. Dices demasiadas tonterías, eres tan superficial y cobarde. Es facilísimo. No me gustan las peleas si no son en igualdad de condiciones. Vete.

ÉL

Quiero que entiendas que...

ELLA

... lo haces por los dos. ¿Escuchas eso?

ÉL

¿El qué?

ESPIAR A LOS ÁRBOLES

ELLA

El silencio. Se ha hecho tan espeso desde que te fuiste que si mueves la cabeza así puedes llegar a oírlo... ¡Así! ¿Por qué no lo intentas? Nunca te has fiado de mí. Nunca tuve mi oportunidad... es agotador.

ÉL

Lo hice lo mejor que pude.

ELLA

¿Cuántos metros crees que habrá hasta tocar al suelo?

ÉL

Demasiados.

ELLA

Sí, tienes razón. Son demasiados. Por eso no me tiro. Por miedo a cambiar de idea en el camino.

ÉL

Tienes que ayudarme.

ELLA

Poniéndose en pie al borde del precipicio
¿¡Qué tengo que ayudarte!? ¿Qué quieres que haga?

ÉL

Por favor, siéntate.

ELLA

¿No has tenido suficiente? ¿No te das cuenta de que te lo has bebido todo?

ÉL

Siéntate, por favor.

ELLA

¿Pero cómo puedes tener tiempo para venir aquí? El único lugar donde el aire entra en mis pulmones, el único lugar donde más allá no hay nada. Y vienes tú... a llenarlo de fracaso.

ÉL

Perdona, me terminaré yendo. Pero siéntate.

SILENCIO ETERNO

ELLA

¿Tienes miedo de que me quite la vida?

ÉL

Sí, lo tengo. No merezco esa pena.

ELLA

¡Me estás llenando de nudos el paraíso!

ÉL

Algún día entenderás que hice lo correcto.

ELLA

Sí, algún día podré mirarte a la cara... y no sentir nada.

ÉL

¿Entonces?

ELLA

¿Entonces qué?

ÉL

¿Saberlo no te hace sentir mejor?

ELLA

¿Cómo has encontrado este lugar?

ÉL

¿Crees que no tienes elección?

ELLA

¿Te parece que hay espacio para los dos en este precipicio?

ÉL

¿Por qué no te lo tomas con calma?

ELLA

¿Por qué no cierras las puertas que has dejado abiertas?

ÉL

Porque no quiero perderte.

ELLA

¿A qué has venido?

ÉL

No quiero que te hagas daño.

ELLA

Lo di todo. Lo he perdido todo. ¿Tampoco puedes entender eso?

ÉL

Yo también di mucho.

ELLA

Hablar contigo es ignorar la poesía, darle alas a la mediocridad. La culpa te consume y, eso y solo eso, es lo que te ha traído hasta aquí. La maldita culpa retorciendo los cuatro puntos cardinales de tu corazón esclavo.

ÉL

No me voy a quedar a ver cómo me insultas. Si quieres tirarte, adelante.

ELLA

Por fin, un poco de verdad en tus venas. Pues sí, dan ganas de tirarse. Sobre todo si andas cerca. ¿Oye? Podrías tirarte tú. Prometo no sentirme culpable. Vacía sí, pero no culpable.

ÉL

Si te sientes mejor entonces me tiro.

ELLA

¿Para ti es más fácil tirarte que amarme?

SILENCIO INCÓMODO

ÉL

No sé qué decir, qué hacer. Acabarás dándole la vuelta, como siempre.

ELLA

La verdad está infravalorada. Es inapelable y evita el error. Además la grieta que deja es como una cesárea, sana rápidamente y apenas deja cicatriz. Caminar en círculos a mi alrededor esperando que yo te diga lo que tú quieres decir es mezquino. Deja una herida de esas que no paran de sangrar. No cogerme el teléfono es como gritar al horizonte que ya no me quieres, quedándote tranquilo porque escuchaste tu propia voz decirlo en alto, aunque yo no haya sido capaz de descifrarlo. Tengo el “mi amor” atragantado, produciéndome llagas incurables. Mis sábanas están llenas de surcos. Tengo la memoria de la piel estrábica. Y los besos que no te doy se descomponen en una sala de espera. Sin bombillas. ¿Quieres que siga? Porque en realidad solo estoy cambiando el orden de las palabras para decirte lo mismo que te dije ayer o hace un mes. Ya no lo recuerdo. Tampoco importa. El tiempo se ha detenido en el peor momento. Aunque aquí tengo la oportunidad de acabar con el dolor. Lo más triste de este mundo, y no me cansaré de repetirlo, es ver tus ojos vacíos y tus excusas plenas ¿Quieres que te haga sentir mejor? No puedo. No soy. Te mentí. No puedo cargar esta montaña de ropa sin que se me caigan los calcetines. Por eso los llevo puestos. Todos. Tengo los pies fríos

porque el calor se escurre por mi pecho. ¿Sabes por qué sucede esto? Porque mi cuerpo está acostumbrado a calentarse en tu memoria. Y tú te has olvidado. Y ahora el calor se pierde por una ventana abierta de par en par. ¿Sabes por qué no me tiro? Porque tengo una conversación pendiente. Con la esperanza. Permanece oculta en algún rincón. Aquí, aquí dentro. Soy incapaz de encontrarla. Y eso es exactamente lo que estoy haciendo aquí. Concentrar toda mi atención en un vacío de silencio mientras repaso cada escondite, cada hueco, cada cuerda. Comencé por el corazón, el lugar más evidente. Me costó llegar hasta el cerebro. Bajé por la garganta aferrándome a los nudos. Me sorprendió ver que algunos no me corresponden. El estómago estaba tan cerrado que volví a ascender por el camino de los pulmones, ahora tan pequeños. Allí tampoco estaba. Regresé al estómago y aproveché un suspiro para iluminar lo oscuro, pero tampoco logré encontrarla. Se acaba de ir. ¡Por favor!, grité deslizándome por el torrente sanguíneo. Venas y arterias. De subida y bajada. Por lo grueso del intestino y lo delgado. Mis articulaciones fueron una sorpresa. Son fuertes y ágiles. Nada, no la encontré por ninguna parte. Ni siquiera en mi útero inerte e inservible. Sé que tiene miedo, se ha vuelto a equivocar. Puedes irte tranquilo porque, como ves, me estoy esforzando por no desaparecer del todo. Cuando te tengo cerca veo a través de mis manos.

ÉL

Está bien. Hasta luego.

ELLA

¡Pero di algo que haga avanzar la historia, joder! ¡Haz algo que sorprenda! ¡No me lo dejes todo a mí! Siempre igual. Me lanzas paladas de mierda esperando que yo las convierta en flores... Y, ¡ya no me quedan rimas! No quiero que te vayas ¡No me dejes! Cambiaré. Seré exactamente lo que esperas. No te molestaré. Sonreiré todo el tiempo, aunque se me astillen los mofletes. Por favor, ámame como solías hacerlo. Abrazame, bésame, abre los ojos, recuerda.

ÉL

¿Por qué haces esto?

SILENCIO DE RECONSTRUCCIÓN

ELLA

Porque sigue habiendo algo de ti en mí. Porque me siento como una mesa puesta llena de polvo. Porque soy una bolsa del Día repleta de metáforas que no valen para nada. Para nada. Porque es la única manera de que, de una vez por todas, te vayas.

ÉL

Yo no quiero estar aquí, pero tendrás que dejarme...

ELLA

¿Ir? ¿Por qué no dejo que te vayas? ¿Por qué no dejo que te vayas? Este es el futuro que tanto temía. Tengo que dejar que te vayas. Que te vayas. Que te vayas. ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Por qué?

(ÉL comienza a desaparecer lentamente hasta volatilizarse del todo. ELLA ya no está al borde de un precipicio indeterminado. Ahora está sentada en un parque)

ELLA

Parque. Sol. Niño corre. Pasa bicicleta. Móvil con señora enfadada. Hombre en la inopia. Amigas gritonas. Pakistání. Dos chinos. Uno de Albacete. Grupo de chavales que visten todos iguales. Chica llora. Chico la abraza. Mujer ríe. Padre grita. Anciano observa. Cuervo. Plaga. Cotorras, creo. Perro uno. Perro dos. Perro tres. Respiro. Me levanto. Comienzo. Pena. Ahora camino. Con cuidado. Ruidos. Sonido. Bello. Primavera. Café. Me siento. Soy una. Cautela. Soy una sola frente a una silla vacía. Una en el reflejo. Me pongo el abrigo. Es verano. Miro. Me miran. He vuelto. Sonrío. Estoy aquí. Soy yo.

SUSPIRO

SILENCIO

OSCURO

Elena Lombao

Productora, dramaturga y actriz



LA VOZ DE LO QUE SE CALLA

¿Qué es el silencio?

La Real Academia Española nos dicta varias definiciones:

1. Abstención de hablar
2. Falta de ruido
3. Falta u omisión de algo por escrito.
4. Pasividad de la Administración ante una petición o recurso a la que la ley da un significado estimatorio o desestimatorio.
5. Toque militar que ordena el “silencio” a la tropa final de la jornada.
6. Pausa musical, entre otras.

¿Pero cómo vivimos el silencio? ¿Cómo constatamos su existencia?

Sin duda alguna todas las personas tenemos experiencias precisas y particulares de lo que es el silencio, lo conocemos desde siempre, crecimos con él, y es y ha sido, innato a nuestras vidas. Lo usamos, lo escuchamos, lo observamos, incluso lo reeducamos, pero tal vez pocas veces lo definimos.

La simple idea de alejar todo sonido para estar en silencio, muchas veces resulta inquietante, perturbadora. Se trata de un estado del que regularmente nos queremos alejar. En la vida cotidiana lo evitamos. Encendemos algún dispositivo electrónico para oír música o tal vez, para sólo escuchar los diálogos de alguna película o serie que, incluso, puede ser en un idioma que desconocemos, simplemente para percibir el sonido, para tener cierta certeza de que pasa algo, sentir que no estamos del todo en soledad. En una conversación, por ejemplo, con frecuencia nos esforzamos por combatir los silencios que llamamos “incómodos” y hasta se ha rumorado que la posibilidad de un silencio absoluto, físicamente no es posible y si lo fuera, probablemente la experiencia resultaría desquiciante.

*La verdadera amistad llega
cuando el silencio entre dos parece ameno.*

Erasmus de Rotterdam

×

Estar en silencio y vivir la experiencia de la ausencia de sonidos, es como si ayunáramos, como si nos desintoxicáramos y esa sensación no siempre es agradable. Digamos que, es privarse de algo que se tiene ya muy asumido, y eso generalmente nos produce incomodidad, ya que el sonido nos acompaña, es parte de nuestra vida, ya no digamos de nuestro día a día, sino de nuestro minuto a minuto, segundo a segundo. Sin el sonido, pareciera que nos quedamos sin nada.

No es fortuito que asociemos el silencio con la muerte, con lo que ya no está, con lo que desapareció, con las palabras que se fueron o que no se dijeron, con eso que dejó de suceder. Muchas veces el silencio nos parece la huella que deja aquello que existió y que fue, pero que ya no existe y que ya no es. Sí, solemos asociar al silencio con la soledad, con nuestros propios demonios que también evitamos. Sin embargo, hay personas que sólo encuentran en el silencio una especie de inquietud incómoda. Otras, menos atormentadas, lo pueden ver como un aliado, una oportunidad para la meditación o la introspección, pero claro, siempre que no dure más de un par de horas y con un sonido de fondo de las olas del mar, una leve música o un cuenco tibetano.

El silencio es una mirada hacia nuestro interior, es por eso que puede asustar. Es algo grande, es lo que se puede decir sin que se oiga, pero se siente con mucha más fuerza. Es un fenómeno de múltiples significados. En oriente, una persona que calla puede asociársele con la sabiduría, la madurez y el respeto. Ahí el silencio tiene una connotación espiritual y está relacionada con el mundo ético, mientras que una persona parlanchina se le vincula con la charlatanería. Sin embargo, en occidente, es común pensar que una persona que calla, es aquella que algo esconde.

*La palabra precisa tal vez sea efectiva,
pero ninguna palabra jamás ha sido tan efectiva
como un silencio preciso.*

Mark Twain

×

El concepto del silencio es basto, amplio, inacabable. Como parte del lenguaje tiene infinidad de acepciones, de rostros, de maneras, de significados, de usos tan complejos como la palabra pronunciada, así entonces, de la misma manera dependerá de quién, y cómo se use. El silencio como la ausencia total del sonido, también significa abstención de hablar, en el ámbito de la comunicación humana, sin embargo, que no haya sonido alguno, no quiere decir que no haya comunicación. Al contrario.

En el teatro, que ha sido el arte de la palabra, desde los griegos se ha usado el poder del silencio. Lo hemos visto en las respuestas de Antígona, en las sentencias de Creonte, en las revelaciones de Edipo, y en esa pequeña pero angustiosa preparación del mensajero antes de dar la noticia funesta. Después, Antón Chéjov hace su aporte con su famosa acotación de la “pausa” para decirnos “Aquí el personaje guarda silencio” y de esa manera potenciar la acción, el discurso y el poder de lo que no se dice. Charles Chaplin en el cine y Marcel Marceau en la pantomima, harán toda una corriente a partir del silencio e infinidad de poetas de todos los tipos, ahondarán en el tema a través de los tiempos.

Lo que no se dice será tan basto como lo que sí se enuncia. Y hemos sido partícipes o testigos de innumerables representaciones del silencio y sus distintas voces. Sabemos del silencio conmovedor al contemplar dormir a la persona que se ama. O de ese silencio que te obligas a hacer, para gritar “¡Sorpresa!” en una fiesta de cumpleaños cuyo festejado no se espera. Sabemos también del silencio como complicidad, cuando dos personas sin hablar, sólo disfrutan de su compañía. De una persona que no delata a otra, o de aquellas que sólo con mirarse se entienden, como una pareja de baile o una mancuerna en algún deporte. Está el silencio como tensión, en esa pequeña pausa antes de decir “...sí, *acepto*”. En ese momento que sucede después de la frase “y el ganador es...” Sabemos del silencio como sustitución de la palabra, cuando decir cosas como: “sí”, “no”, “*ya no te amo*” o “*quiero quedarme contigo*” salen sobrando, porque sin pronunciarlas, han quedado completamente claras. El silencio como descanso, ese que se disfruta después de haber estado en la calle saturado de sonidos, cuando te quitas unos audífonos después de horas de trabajar o cuando las criaturas en casa por fin han logrado dormir. El silencio como terapia, ese espacio que el psicoanalista ofrece para que el paciente escuche su propia voz, su propio discurso o el silencio del artista cuando crea, cuando se detiene y observa y piensa su propia obra, para después retomar la acción. El silencio como derecho en el ámbito judicial o silencio también como un valor moral, que consiste en callar cuando no se debe hablar y en hablar cuando no se debe callar.

*Lo más atroz de las cosas malas
de la gente mala,
es el silencio de la gente buena.*

Mahtma Gandhi

×

Porque las voces de los silenciosos son muy distintas a las de los silenciados, la compañía Los Colochos Teatro la cual dirijo, estamos trabajando a partir de un texto de William Shakespeare. Este poeta y dramaturgo nacido en Inglaterra, no es la excepción en ponernos a reflexionar acerca de este tema, con situaciones complejas, con discursos universales y personajes que van y vienen por los caminos del comportamiento humano, de tal manera que han marcado la historia del teatro. Así pues, “Noche y silencio” dice con ímpetu, Puck en *Sueño de una noche de Verano*. “A partir de este momento no diré ni una sola palabra” responde Yago con frialdad a Otelo y Hamlet, a manera de sentencia, después de morir nos deja resonando la célebre frase “El resto es silencio.”

En nuestro trabajo a partir de la obra de *Otelo*, (que paradójicamente cuenta con dos de los personajes que más hablan en toda la dramaturgia del bardo inglés) ponemos el acento en este otro silencio, el que sucede por obligación, por creencia o por miedo. Y que muchas veces termina en un estruendo apabullante y descontrolado, por haber estado tanto tiempo encerrado, creciendo. Así los personajes se ven entretejidos en una maraña de silencios. Uno calla su secreto por vergüenza obligándose a inventar otra historia, mientras que el otro calla lo que siente de sí mismo, creyendo absolutamente todo lo que le dice su supuesto amigo, y este para engañarle, calla cada uno de sus planes. Una no se atreve a enunciar la presión y violencia que está recibiendo y la otra cuando puede hablar, ya es demasiado tarde.

Con esta obra queremos reflexionar en lo que hay alrededor de esos silencios. Lo que no se dice, lo que se calla, lo que se sostiene y lo que se soporta. Pensar en todas esas voces que deberían ser cualquier otra cosa menos eso... silencio.

Juan Carrillo

Director y fundador de la compañía Los Colochos

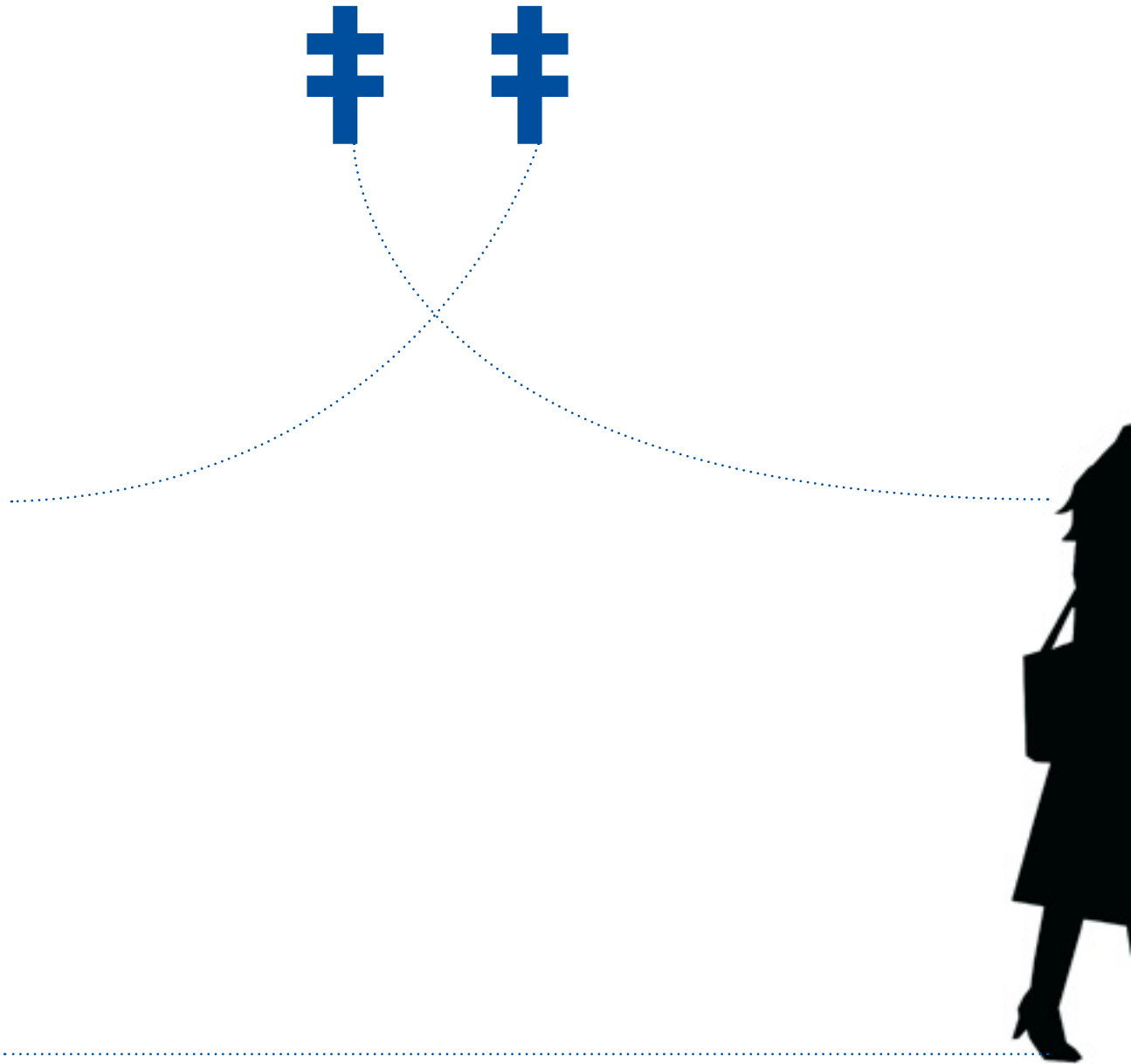
El silencio tiene caderas
y vasos comunicantes.

Largas venas o tentáculos que parecen unirse a la lengua
pero sin saliva.
Desnudada me gusta abrazarte,
vestirte me gusta llamarla.

Y cuando ven llegar el tiempo de la obligación de casarla,
me uno a ella como a un amante,
me aprieto fuerte las carnes
porque me entran ganas de llorar.

No me gusta que vengas sin avisar.
Me siento violada.

Marta Eguilior
Directora de *As One*



ESPIAR A LOS ÁRBOLES



LOS BENEFICIOS DEL SILENCIO

Llevaba muchos años sin sentir silencio, creo que desde que era niña, al principio me causó angustia, ansiedad, miedo, pero ahora después de tantos días de encierro he aprendido a sentirlo, incluso a beneficiarme de él.

Y cuando casi todo termine nosotros los profesionales de las artes escénicas seguiremos en silencio no sabemos cuánto tiempo más.

Por eso hay que tomar nota de estos días, intentar aprender que este silencio nos enseña cómo modificar lo que no debemos repetir... y escuchar.

Paciencia, vamos a esperar que todo acabe, vamos a continuar en este silencio, no creo que luego lo echemos de menos... o quizás sí.

Carmen Werner

Directora, dramaturga y coreógrafa de *Instrucciones para mejorar la vida*

EL TRIUNFO ~~DELICIOSO~~ DEL SILENCIO

Hubiera querido hacerlo, pero no pude. Hubiera querido escribir sobre el silencio, pero no logré hacerlo. Lo intenté, me senté varias veces frente a mi escritorio, pero fue imposible. La escritura a veces no viene, las palabras no surgen. Dios, ¡qué susto!

Me pregunto si no hay algo profundamente artificial en la imposibilidad de escribir sobre el silencio. La respuesta es que no, que no se trata de ningún artificio, que no hay ninguna arteria ni astucia, sino solamente, la verdadera imposibilidad de escribir sobre él. Es cierto que el fracaso muchas veces puede parecer una maquinación, pero a veces es el único carozo que esconde el fruto del intento. Toda tentativa supone siempre un riesgo, y todo riesgo es una forma de aventurarse. En este caso, mi aventura me condujo a la certeza de *no poder*.

Y no solo no pude hacerlo, sino que, sobre todo, no supe hacerlo y, sin embargo, el silencio es algo a lo que estoy enfrentado permanentemente cuando escribo y también cuando leo, puesto que me gusta hacer ambas cosas en silencio.

Creo suponer la razón de mi incapacidad y/o insipiencia: hay algo en el silencio que me asusta, algo que me aterra, que me horroriza. Es muy posible que me instale a escribir o a leer en silencio para poder suplantarlo, erradicarlo, suprimirlo. Algo así como si de algún modo, por medio de la escritura o la lectura – que a mi entender es un poco lo mismo –, convocara el silencio para poder eliminarlo. Creo que hay algo en el silencio que me conecta irremediabilmente con la muerte. Seguramente sea por eso por lo que no pude escribir sobre él en este momento en que estamos rodeados de tantas muertes. No lo sé. Quiero pensar que viene de ahí este fracaso a escribir sobre él.

En todos mis intentos, solo alcancé a escribir unas pocas líneas que figuran en el cuaderno de notas que utilicé durante las semanas de mi confinamiento. Dudé en compartirlas. Finalmente decidí hacerlo. Son estas:

«No soy, ni nunca fui, adepto del silencio, sino que, por el contrario, soy un verdadero **enemigo** adversario. Me gusta el ruido, el sonido, el murmullo, el susurro, el rumor, la resonancia, la reverberación. **El teatro es sobre todo sonido**. El teatro es el arte del sonido, de la voz, de la pronunciación, del acento, **del grito**, de la articulación, del rumor. El teatro es por donde la humanidad habla: es el lugar del balbuceo y de la oratoria, del alarido y del susurro. El teatro es lo que la historia no quiere callar: es lo que **las personas** los seres humanos decidimos no silenciar. El teatro habla, articula, enuncia, **dice**. Ahí en donde nos piden silencio, el teatro dice. No somos el lugar del silencio sino todo lo **contrario** opuesto: somos sonidos, asonancias y decibeles. **Me gustaría contar tres cosas**. Tres datos significativos. El primero es que los atenienses junto a la invención del teatro **también** inventaron la máscara que tenía por dentro un resonador para amplificar y aumentar la voz, haciendo que la escena desde sus orígenes **sea** fuera un lugar de proyección sonora. El segundo dato es que cuando al morir Hamlet dice: *el resto es silencio*, seguramente es para advertir que precisamente la muerte del teatro es el silencio. El **tercero** tercer dato es que Stanislavski instaló su escritorio al lado del salón en donde ensayaban sus estudiantes porque decía necesitar del murmullo de **los** sus alumnos para poder pensar y teorizar sobre el teatro. Cualquiera de estos tres datos nos confirma que el teatro es el **lugar** territorio del sonido, es decir, el sitio en donde nos contamos, nos narramos y nos relatamos por medio de sonoridades. Seguramente esta sea la razón por la cual el teatro se lleve tan mal con el poder político, económico o moral cuya vocación **mayor** es silenciarnos para someternos a la supremacía de lo real. Allí en donde se profesa **y preserva** el silencio, el teatro defiende el sonido. El teatro es sin lugar a duda, el espacio por excelencia en donde si pedimos silencio es, justamente, para que la Humanidad pueda hacer todo el ruido que quiera...»

Luego de esta última frase vienen varias páginas en blanco que atestiguan mi fracaso, mi imposibilidad y mi incapacidad de haber escrito todo lo que hubiera querido hacerlo.

El silencio esta vez, pudo más que todos mis intentos por decir algo. Y, en definitiva, ahora que lo pienso, está bien que así sea, porque no siempre podemos ganarle la batalla a lo que más tememos, hay veces en que hay que saber perderla. ¿Por qué no? A fin de cuentas, hay veces en que hay que aceptar el placer de la derrota, el gozo del fracaso, la delectación de la pérdida.

Mientras escribo estas últimas frases, pienso que *El triunfo del silencio* podría ser un **muy** buen título, para rendirnos un verdadero homenaje a quienes aceptamos la elegancia de la derrota.

Sergio Blanco

Autor de *El Salto de Darwin*

¿Cómo escribir sobre aquello que invita a callar? Como en el teatro cuando, en uno de esos momentos mágicos de cada representación, el primero de cada noche, se apagan las luces y se convoca lo probable, la ceremonia de pasión y lenguaje, de pensamiento, palabra y obra (y cuerpos y espacio y tiempo) que el teatro despliega ante el público, ante su muda expectación.

De la nada, de pronto, algo, una realidad encantada que surge del bullicio que se acalla, que poco a poco va entregando su ruido, su anécdota, el susurro, un tiempo en pausa que atiende a lo que allí va a suceder, la liturgia y, así, el velo se rasga, no hay vuelta atrás y las primeras palabras son dichas:

- “Hipógrifo violento...” o “Pásame la sal...” u “Otro día divino...” o “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios...”

De dónde nace todo esto sino del silencio al que los poetas se entregan sorteando la nieve, el cúmulo blanco de lo que no existe salvo en el deseo o en sus caóticas señales (desasosiego) y pide ser forma viva, partitura, orden, ritmo.

Así el silencio y sus plurales: poesía, teatro, música... pues no existe un silencio en singular o que resida en algún lugar concreto, pero sí una aspiración, un mito necesario y, desde luego, esencial para los enfermos y para los poetas de toda condición. Silencio.

Silencio que el público alienta, junto con los actores, texto, dirección, toda esa colectividad de creación que el teatro, es. El público al unísono o lo unísono, mismo sonido, mismo tono, lo de arriba y lo de abajo, jugando el mismo juego, en la misma dinámica de concentración-atención para conseguir lo completo, lo que desde el escenario siempre se sueña, la esfericidad.

Y para esas playas de silencio trabajamos, suenan los primeros acordes o decimos: “Ay, mísero de mí...” o “El invierno de nuestro descontento...” o “Mujeres de Corinto...” o “Y no quiero llantos. A la muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio!...”

Por supuesto que hay otros silencios, el de la fatalidad, el desamor o el crimen, pero frente a estos no he sabido yo nunca muy bien, sinceramente, cómo enfrentarme cara a cara, así que contemplo un cuadro, escribo un poema o acudo a una representación encontrando así el consuelo o la esperanza que me ofrecen los fértiles silencios del arte.

Isabel Ordaz

*Actriz de *El beso**

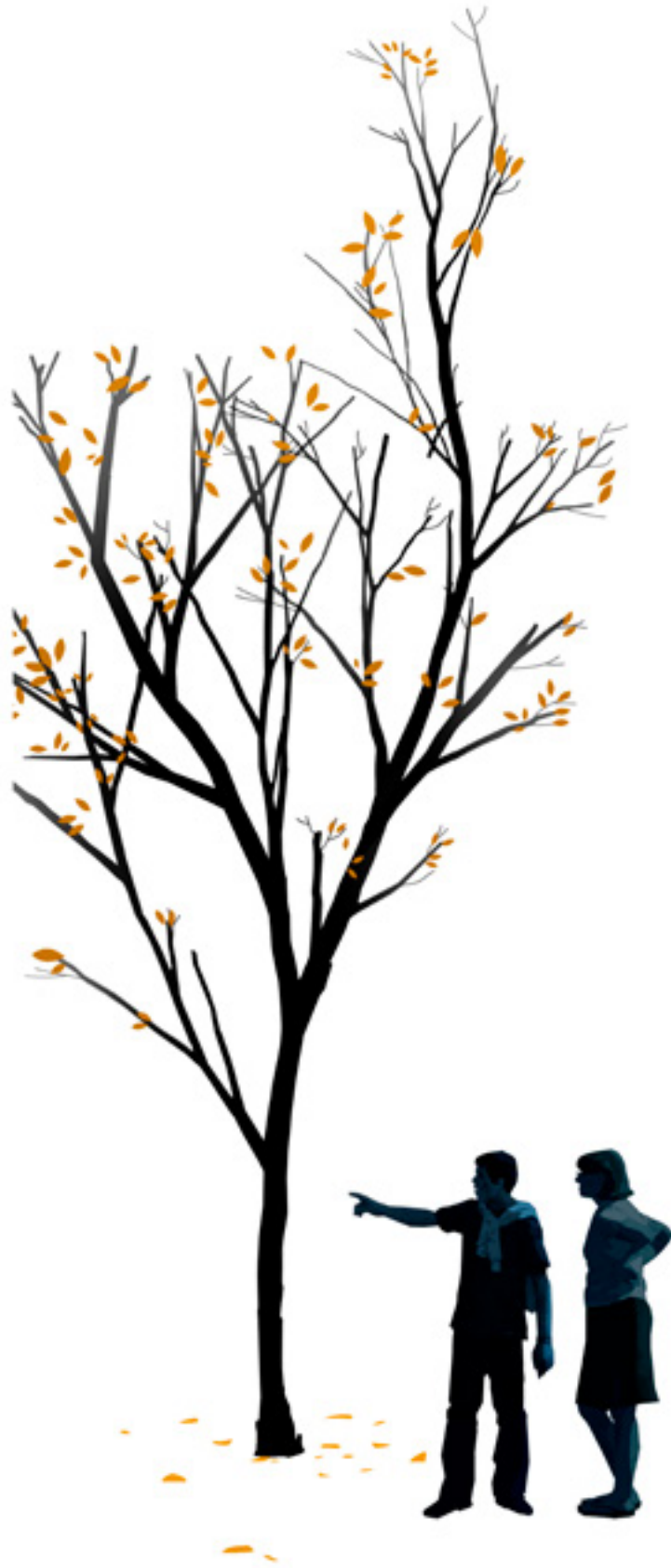


VIDA DE PAREJA

“Voy a levantarme, cariño”. Y se levanta. “No encuentro las zapatillas”. Pues búscalas. “Ya las he encontrado”. Pues muy bien. “Voy para el baño”. Y va. Y desde el baño: “Se ha acabado el papel higiénico, lo cambio”. ¿Por qué me lo cuenta, por qué me lo cuenta todo, por qué no cambia el rollo y ya está? ¿Hace falta que retransmita en voz alta cada puñetera cosa que hace? Sale del baño. “Ya estoy, voy a prepararme un café”. Y va y se lo prepara. Cronometro mentalmente los huecos sin su voz. Segundos. A veces, con suerte, un minuto. “Se ha acabado el azúcar, pongo más”. Ponlo. Ponlo y cállate, por favor. Pero no. “Sopla viento, hoy”. Llego. “Estás engordando, cariño”. La entonación es la misma que la de “Sopla viento, hoy”. No espera respuesta. Y no se la doy. “Ay, que me quemó. El café sale demasiado caliente. Esta máquina puede regular la temperatura. La regulo”. Regula, regula. No me necesita para nada. “Hecho. Ahora ya no quemará más. ¿Qué harías sin mí?” Eso es una pregunta. Dudo si responder. A lo mejor esta vez respondo. Tarde. “Hoy me voy a poner vaqueros”. Se va a poner vaqueros. Qué emoción. “Pongo la taza en el lavavajillas”. Basta. Esto ya es demasiado. La próxima será: “Voy a dar un paso adelante con la pierna derecha, ahora con la izquierda...” Vale. Hasta aquí hemos llegado. Seamos honestos. Hemos entrado de lleno en aquella fase de las parejas en las que todo lo que diga el otro nos molesta y eso, no nos engañemos, es el principio del fin. Voy a pararlo. Ahora hablo yo. “Cariño, quiero que hoy, en algún momento, hagas algo sin decírmelo”. “No entiendo”. “Quiero que hagas algo en silencio”. Una pausa. Parece que está pensando. Novedad. Unos quince segundos, por lo menos. “Ya está”, dice. “Cómo que ya está. No has hecho nada”. “Sí, mentalmente, te he mandado a tomar por culo”.

Jordi Galcerán

Adaptación de *Los asquerosos*



BENITO PÉREZ GALDÓS

(1843-1920)

CAROLINA ROMÁN

IRMA CORREA

YOLANDA GARCÍA SERRANO

SANDRA FERRÚS

LUCÍA CARBALLAL

EVA REDONDO

VERÓNICA FERNÁNDEZ E IGNACIO DEL MORAL

PILAR VALENCIANO





MI PEQUEÑO ANÁLISIS SOBRE DON BENITO PÉREZ GALDÓS

Benito Pérez Galdós, fue bautizado como “Benito María de los Dolores”.

Me encanta su nombre completo, no sabía que se llamaba así, como tampoco sabía que no fue un alumno diez y tantos otros detalles de su vida que eran ajenos y gracias a esta pequeña investigación me han dejado fascinada.

Admiro en él el hambre de otras cosas fuera del aula, fuera de las bibliotecas, buscando siempre atrapar las letras, los poemas en las calles en bocas del pueblo, realidades distintas en la gente de a pie, y haciéndolas compatibles con la extensa formación que llegó a tener.

Al parecer fue un alumno disperso y perezoso, faltando a clase a menudo.

Pero no tenía pereza para conocer bien España, puesto que se dedicó a recorrerla en coches de ferrocarril de tercera clase, conviviendo con el pueblo miserable y hospedándose en posadas y hostales “de mala muerte”.

Dijo (para mí ya para siempre) Benito María Dolores:

“Entré en la Universidad, donde me distinguí por los frecuentes novillos que hacía, como he referido en otro lugar. Escapándome de las cátedras, ganduleaba por las calles, plazas y callejuelas, gozando en observar la vida bulliciosa de esta ingente y abigarrada capital. Mi vocación literaria se iniciaba con el prurito dramático, y si mis días se me iban en “flanear” por las calles, invertía parte de las noches en emborronar dramas y comedias. Frecuentaba el Teatro Real y un café de la Puerta del Sol, donde se reunía buen golpe de mis paisanos”.

Esto lo describe de pies a cabeza, y yo suscribo cada palabra.

En esto me permito reflexionar sobre un punto muy importante que comparto de lleno con él, y es que es importante estudiar, formarse y también “flanear”.

En 1873 Galdós comenzó a publicar los *Episodios nacionales* una crónica del siglo XIX que recogía la memoria histórica de los españoles a través de su vida íntima y cotidiana, y de su contacto con los hechos de la historia nacional que marcaron el destino colectivo del país. Una obra compuesta por 46 episodios, 20 en cinco series de diez novelas cada una (con la salvedad de la última serie, que quedó inconclusa), que arranca con la batalla de Trafalgar y llega hasta la Restauración borbónica en España.

Esto forma parte de una de las obras más importantes de la literatura española de todos los tiempos y marcó una cota altísima en la evolución de la novela histórica española.

¡Casi nada! El punto de vista adoptado es muy variado, se inicia desde la perspectiva de un joven que mientras lucha por su amada se ve envuelto en los hechos más importantes de su época; la perspectiva del propio autor varía desde el aliento épico de la primera serie hasta el amargo escepticismo final, pasando por la postura radical de tendencia socialista-anarquista de las series tercera y cuarta.

Es decir, que Benito pasó por la brocha de su literatura la vida misma, su parecer y su pensar.

Cambiando de estilo, de opinión, de valores.

Eso es lo que admiro de él, que como artista tuvo como fin contar su época, qué cosas ocurrían en esos años, en esas vidas, en aquel contexto socio político. Y siempre dejaba de ver su punto de vista, tenía una mirada, un sello y lo defendió hasta el final.

Y nos lo regaló a todos los que quisiéramos saber de ello, sólo nos basta con leer cualquiera de sus obras y ahí están todas aquellas vidas, todas aquellas calles.

Quizás por eso se le considera uno de los mejores representantes de la novela realista del siglo XIX (no solo en España) y un narrador capital en la historia de la literatura en lengua española, hasta el punto de ser propuesto por varios especialistas y estudiosos de su obra como el mayor novelista español después de Cervantes.

Dicen de él que se levantaba con el sol y escribía regularmente hasta las diez de la mañana a lápiz, porque la pluma le hacía perder el tiempo. Y ese concepto de perder el tiempo y de ganar el tiempo era particular, después de ganar tiempo escribiendo a lápiz también salía a ganarlo, salía a pasear por Madrid a espiar conversaciones ajenas, de ahí la enorme frescura y variedad de sus diálogos, y a observar detalles para sus novelas. ¡Qué importante le pareció siempre la gente!

Cuando abandona el género de la novela de tesis, salta para suerte nuestra a otra variante, a las Novelas españolas contemporáneas (1881-1889) que —en su mayoría— describen la sociedad madrileña en la segunda mitad del siglo XIX. A partir de entonces sus temas son la locura generosa y abnegada, la debilidad sentimental femenina, el egoísmo masculino, la exploración de la inquietud romántica y, a su lado, el análisis de la dureza pragmática. Los personajes ya no serán de una pieza y sus sueños o las contradicciones de su pensamiento ocuparán largo trecho.

También tuvo tiempo para la política.

Otra de sus facetas fue su carrera política. La carrera parlamentaria de Galdós comienza, de un modo un tanto casual e inevitable por la gente que se solía rodear, fue en 1886 y habiéndose aproximado al Partido Liberal.

Su amistad con Sagasta le llevó a ingresar en el Congreso como diputado por Guayama (Puerto Rico). Nunca llegaría a visitar su circunscripción antillana, pero su obligada asistencia a las Cortes donde, tímido por naturaleza, apenas despegaría los labios, le sirvió de nuevo e insólito observatorio desde el que analizar lo que luego titularía como “la sociedad española como materia novelable”.

Poco hablaba y mucho rumiaba en esa cabeza que todo lo absorbía y lo digería para vomitarlo en las historias más típicas, y digo típicas porque bordaba con hilos de su época, vividos al lado suyo.

Fue académico de la Real Academia Española desde 1897 y llegó a ser propuesto al Premio Nobel de Literatura en 1912.

Transformó el panorama novelesco español de la época, apartándose de la corriente romántica en pos del naturalismo y aportando a la narrativa una gran expresividad y hondura psicológica. En palabras de Max Aub, Pérez Galdós, como Lope de Vega, asumió el espectáculo del pueblo llano y con “su intuición serena, profunda y total de la realidad”, se lo devolvió.

Sus dos grandes éxitos fueron el escándalo anticlerical de *Electra* (1901) y el escándalo político de *Cassandra* (1910).

Sus dramas contienen reflexiones regeneracionistas sobre el valor redentor del trabajo y del dinero, sobre la necesidad de una aristocracia espiritual, sobre la grandeza del arrepentimiento y sobre la función estimulante y mediadora de la mujer en la vida social.

Pese a las oposiciones de los sectores conservadores del país, y en especial de los “neos” (neocatólicos), Galdós fue elegido miembro de la Real Academia Española.

Dijo él en su discurso:

“Podría decirse que la sociedad llega a un punto de su camino en que se ve rodeada de ingentes rocas que le cierran el paso. Diversas grietas se abren en la dura y pavorosa peña, indicándonos senderos o salidas que tal vez nos conduzcan a regiones despejadas (...). Contábamos, sin duda, los incansables viajeros con que una voz sobrenatural nos dijera desde lo alto: por aquí se va, y nada más que por aquí. Pero la voz sobrenatural no hiera aún nuestros oídos y los más sabios de entre nosotros se enredan en interminables controversias sobre cuál pueda o deba ser la hendidura o pasadizo por el cual podremos salir de este hoyo pantanoso en que nos revolvemos y asfixiamos. Algunos, que intrépidos se lanzan por tal o cual angostura,

vuelven con las manos en la cabeza, diciendo que no han visto más que tinieblas y enmarañadas zarzas que estorban el paso; otros quieren abrirlo a pico, con paciente labor, o quebrantar la piedra con la acción física de sustancias destructoras; y todos, en fin, nos lamentamos, con discorde vocerío, de haber venido a parar a este recodo, del cual no vemos manera de salir, aunque la habrá seguramente, porque allí hemos de quedarnos hasta el fin de los siglos.”

De su vida amorosa poco se supo, murió soltero.

El escritor conservó esos detalles celosamente en secreto.

Tuvo una hija, María Galdós Cobián, nacida en 1891 de Lorenza Cobián, ella y otras dos mujeres, la actriz meritoria Concha (Ruth) Morell y con la novelista Emilia Pardo Bazán fueron las más sonadas en su vida. Una extensa colección de estudios intentando desentrañar las relaciones claras de los rumores, permiten añadir a estas tres mujeres mencionadas una lista entre actrices, escritoras, poetas y cantantes.

Galdós murió ciego, solo y olvidado. Me emocionó saber que el día que lo llevaron al Parque de El Retiro a descubrir una escultura en su honor, debido a su ceguera pidió que lo levantaran en brazos para poder palpar esa figura suya. Se emocionó tanto al reconocer su rostro que esa emoción casi infantil se me ocurre que es la que lo nutrió toda su vida, esa emoción quedó impregnada en todas sus obras, lo acompañó junto con el asombro de un niño hasta el final.

Su amigo José Ortega y Gasset denunció públicamente el olvido oficial, institucional y político, del autor, en una encendida necrológica publicada en el diario El Sol el 5 de enero de 1920, y que comenzaba así: “La España oficial, fría, seca y protocolaria, ha estado ausente en la unánime demostración de pena provocada por la muerte de Galdós. La visita del ministro de Instrucción Pública no basta... Son otros los que han faltado... El pueblo, con su fina y certera perspicacia, ha advertido esa ausencia... Sabe que se le ha muerto el más alto y peregrino de sus príncipes”.

Frente a esa falta de pasión, Ortega pronostica que la prensa de los días sucesivos se hará eco de la emoción y del dolor general.

Por su parte, Unamuno en idéntica fecha escribía que, leyendo su obra: “nos daremos cuenta del bochorno que pesa sobre la España en que él ha muerto”.

En esa época las mujeres no solían ir a los entierros, pero en esta ocasión como algo simbólico de lo que él mismo había generado en los personajes femeninos, fue una actriz, cómo no, la que rompió con esa tradición, fue Catalina Bárcena quien se presentó a darle el último adiós.

Esto dio pie a un suceso precioso, valiente y mágico.

Porque en cuanto el duelo oficial se retiró, a la altura de la Puerta de Alcalá, progresivamente fueron acudiendo las otras mujeres de Madrid: las menestralas, las obreras, las madres de familia de las clases populares. El abuelo que contaba historias que ellas podían entender y sentir, el hermano escritor que las había inmortalizado con muy diversos nombres y sentimientos, emprendía aquella fría tarde su último viaje.

Quizás porque como reconoció el mismo Pío Baroja, Galdós “sabía hacer hablar al pueblo” como nadie.

En cuanto a su estilo narrativo ya lo vengo nombrando y resaltando como una de las voces

necesarias y únicas de la literatura.

Todo lo que escribía era directo, no había rastro de ninguna ostentación de su academicismo en los pasajes que eran meramente narrativos o sus comentarios a la acción, pero siempre natural, sobre todo en los diálogos, siguiendo la estética realista.

El uso literario del lenguaje era tanto culto como callejero, siguiendo el modelo cervantino.

Maestro de los diálogos.

Construía los relatos en una línea abierta al humor y la ironía.

Quizás lo que más valoro en sus obras es ese don de desnudar sus reflexiones, ver cómo lograba apartar todo academicismo recuperando recursos de la narrativa oral o el discurso familiar. Este ejercicio, que varios autores consideran voluntario y meditado, y que le granjeó a Galdós un puesto privilegiado entre las clases populares, fue considerado por algunos críticos y colegas contemporáneos o de generaciones más jóvenes como ridículo, infantil y populachero. Qué pena los juicios y los prejuicios.

Galdós estaba muy vinculado al universo femenino de la época.

Numerosos estudios críticos han destacado la habilidad de Galdós en su construcción de personajes femeninos; mujeres protagonistas de *Gloria* (Gloria Lantigua); *La de Bringas* (Rosalía Pipaón); *Tormento* (Amparo); *La desheredada* (Isidora Rufete); *La familia de León Roch* (María Egipcíaca); *Marianela*; o la Benina de *Misericordia*.

Y el reflejo que nos demuestra con Isidora en *Voluntad* es un regalo, ya que no es una mujer abnegada, sacrificada y a la sombra del patriarca.

Ella es todo lo contrario, Galdós la encumbra como una mujer fuerte, luchadora, trabajadora y con una energía digna de levantar un ejército de hombres rudos.

Capaz de enfrentarse a una sociedad llena de prejuicios morales, haciendo caso a su corazón del que Alejandro, un señorito adinerado y holgazán, fuera su dueño.

Galdós también nos habla de la importancia del trabajo en una familia de la clase media, el valor del dinero, la amistad, la ambición, la bondad y sobre todo y por encima de estas últimas, la voluntad. La importancia de tener voluntad y constancia para conseguir los propósitos anhelados.

Esa zanahoria que va por delante del hombre en todas las épocas que se precie.

Galdós en esta obra revela un plan aún más específico para el futuro de España, para la regeneración de su patria, el cual consiste en el silencioso proceso de la renovación de valores morales y espirituales, del lento y constante cambio que ha de verificarse dentro de la célula más pequeña del organismo social: el individuo. Y yo añadiría aún más, es en la célula más primaria de una sociedad, es en la célula familiar en donde se despliegan una gama de situaciones en las que mirarnos, son espejos que nos describen, es vernos en esa realidad propia de nuestro tiempo y es de ella de la que debemos de servirnos para hablar de nuestros acontecimientos. En ese reflejo está el origen del bien y del mal de la vida nacional. Del individuo, entonces, la rehabilitación procederá más gradualmente a la familia, a la comunidad y a las instituciones. En esta obra, observamos el triunfo de la voluntad, pero también notamos el triunfo del amor.

No es, sin embargo, superación de una fuerza por la otra, sino la coexistencia, la síntesis de lo material y lo ideal, de la realidad y de la fantasía, de la razón y del sentimiento. En esta fusión de lo antitético, en esta armonía consiste el sueño ideal del autor. La voluntad en Galdós no es la fuerza ciega e irracional “schopenhaueriana”, ni es la voluntad “nietzscheana” del poder, sino una voluntad más equilibrada, más conciliadora, más cercana al nexo de unión en la unidad cristiana de materia y espíritu que existe en el hombre y que por toda la vida se resuelve en una lucha continua e incesante pero necesaria y vital. La tríada de la voluntad, el trabajo y el amor ayudándose mutuamente engendrarán el dinamismo hacia la actividad sana y productiva.

Yo no conocía la pieza de *Voluntad* y fue empezar a leerla y no poder parar, es una delicia.

Los diálogos tan fluidos y sencillos hacen que una pieza escrita en el año 1895 sea de gran actualidad.

Sin esperarlo me emocioné en varias partes, porque Galdós maneja con maestría la partitura emocional de una familia en donde cualquiera de nosotros podemos reconocernos.

Esta familia sufre los cuchillazos de la economía mal manejada de una tienda y a eso se le suma la desdicha de la pérdida de una hija que huyó detrás de un amor y por el que no ha sido honrada con el bien del matrimonio. Esa hija es Isidora, y su amor pertenece a un soñador sin prejuicios, alguien más cerca de las nubes que de la tierra y sin voluntad (valga la redundancia) de casarse, de asumir ciertas reglas sociales que él mismo las describe como una especie de grillete a las libertades de alguien que no necesita de ellas para vivir feliz.

Con él, Galdós describe a la clase social que no necesita trabajar. Alejandro representa al holgazán de clase alta cuya única actividad es dilapidar una fortuna que le fue heredada de un padre, que vivió como él hasta el punto de suicidarse el día en el que se vio sin su bien, sin su máspreciado valor, el dinero.

Es a partir del regreso de Isidora a la casa familiar, esa hija que vuelve arrepentida de lo que hizo, y que vuelve con el corazón roto, ya que sigue amando a Alejandro. Vuelve sin la venda que antes cegara a realidad de una vida “productiva” entendida como tal en términos del capitalismo.

Los padres aún sintiéndose deshonrados la aceptan y reparan ambos lados la herida que esta ausencia causara.

Es el valor del perdón el que el autor pone sobre la mesa, y con él hace evolucionar la acción aquí y ahora de la obra, y detrás de esos verbos en acción “perdón y voluntad,” vamos todos de la mano de un narrador ligero y profundo como lo fue Don Benito.

Domina con maestría un ambiente que le es familiar y en el que siempre se ha movido con soltura: la clase media madrileña. Isidora se encarga de la dirección del negocio de su padre para rescatar a su familia de la quiebra, tratando ella misma con los competidores y los compañeros de su padre. Su figura se encumbra, así como una mujer que rompe las cadenas a dos niveles, las cadenas de la marginación y la de la esfera femenina: la rompe al abandonar la casa familiar para ir a vivir con Alejandro sin casarse y al reemplazar a su padre, viviendo él todavía, en la dirección del negocio familiar. Cabe destacar que tiene un hermano menor a quien también usurpa, demostrando tener ella todo el talento administrativo que le hace falta a él y a su padre.

Esta función se estrenó en el Teatro Español el 20 de diciembre de 1895, con un elenco increíble con una Isidora representada por la maravillosa María Guerrero, nada más y nada menos.

Yo no tenía más información sobre Pérez Galdós que sus más sonadas obras *Cassandra* y *Fortunata y Jacinta*.

Y fue justo con aquella obra que había estudiado en la escuela de teatro en mis primeros años de formación en Buenos Aires, con la que me estrené.

Recuerdo que fue un descubrimiento verla en escena, el teatro estaba abarrotado de gente latiendo al ritmo de esta historia que transcurría en España, y nos emocionaba a todos los que estábamos aún perteneciendo a una ciudad tan lejana como era Buenos Aires. Sin embargo, podíamos entender tan bien la famosa *Fortunata y Jacinta*, ese drama universal del amor, yo estaba fascinada con ese trío amoroso entre dos mujeres de diferentes clases sociales y un hombre. Él era un señor burgués llamado “Juan Santa Cruz”.

Ese nombre no sé porqué lo recordé siempre, era como si me trajera aromas lejanos de un Madrid que en mi cabeza se iba armando como un puzle donde yo veía y oía a sus gentes y sus calles, sus vidas y luchas en cada detalle.

Me atrapó de lleno aquella función, y yo también sentía una cierta pasión secreta por aquel señorito que nutría mi amor madrileño imaginario.

De *Voluntad* dicen que ésta es una novela universal, una de las obras de Galdós que mejor definen el concepto de “Madrid galdosiano”. Así lo han referido hispanistas y galdosistas, desde Leopoldo Alas, Clarín a Pedro Ortiz-Armengol. El retrato que el escritor canario hace de la ciudad y sus gentes es comparable al que un siglo antes hiciera Francisco de Goya.

Un detalle curioso y nimio, pero para mí simbólico, fue que cuando vine a vivir a Madrid trabajé de camarera en una cafetería muy cerca del Teatro de la Zarzuela, el famoso “Café Galdós”. Todo, todo me parecía mágico, increíble desde que entraba a trabajar hasta que salía, quedándome como lo hiciera él mismo, con las palabras de los clientes, las conversaciones, los amores, los desamores, las discusiones de política, de economía. Todo, todo estaba vivo ahí, delante de mí, para mí. Corría al baño y apuntaba frases en mi libreta. La primera frase no es muy romántica, apunté: “Cómo mola significa que cómo gusta, que gusta mucho”.

Y eso espero que le ocurra al público con las lecturas dramatizadas que haremos este puñado de mujeres creadoras, este conjunto de artistas que nos juntamos a rendirle homenaje a un hombre que adoraba a las mujeres.

Mi idea acerca de la lectura dramatizada:

Suena en las notas de un violín un chotis típico de Madrid, como si de un organillo se tratara.

La violinista entra a escena y detrás de ella van apareciendo el resto del elenco.

La violinista estará presente toda la lectura apuntando con sus notas ciertas partes, apoyando así la historia con diferentes canciones típicas de las verbenas de Madrid.

Todos los actores entran y recogen alguna prenda de mujer y de hombre.

Finalmente hacen su aparición Isidora y Alejandro, que son vestidos por el resto de los personajes (sociedad) al ritmo de ese chotis.

CAROLINA ROMÁN

Son actores multirraciales, como el Madrid de hoy día, haciendo caso a Don Benito que ahora describiría la realidad de una ciudad que ha sabido abrir sus puertas y mezclarse.

Cuando terminan de colocar alguna prenda (típica o no ya veremos) en el vestuario de Isidora y de Alejandro, se van de escena como quien se va de una verbena, bailando entre todos una pequeña coreografía basada en algo que tenga que ver con el chotis.

Comienza la lectura, según van entrando los personajes traen consigo una silla y algún retal del establecimiento en donde transcurre la acción.

Todos visten actual, vaqueros y zapatillas.

Carolina Román

Directora de *La voluntad*

GALDÓS, LA LIBERTAD Y LA LUNA

Era la noche del 19 de agosto de 2010. Como cada verano la ciudad de Mérida respiraba aliviada la puesta de sol y se preparaba para un nuevo acontecimiento en el Teatro Romano que, temporada tras temporada, veía cómo sus gradas se abarrotaban durante el Festival Internacional de Teatro Clásico.

El estreno de la *Electra* de Galdós, dirigida por Ferrán Madico, había generado mucha expectación tras su paso por los teatros Español y Pérez Galdós, quizá también aupada por la histórica polémica que envolvió su estreno en enero de 1901, tras el que el autor saldría a la calle con tantos vítores como ataques de ira contenida. (Dicen que este estreno pudo haber sido una de las razones por las que la España ultracatólica y conservadora empezó a orquestar el desprestigio del escritor para que nunca llegara a ganar el Premio Nobel).

Recuerdo sobre todo la luna. Esa enorme luna aposentada sobre las dos mil cabezas que observaban el espectáculo. Recuerdo pensar que nada escapaba a su luz.

Tras el escenario, los actores y actrices nos preparábamos para salir a escena, nerviosos, emocionados, felices.

Recuerdo la magia del silencio, todas esas personas conteniendo la respiración, y nosotros pisando esas piedras milenarias, haciendo resonar el texto de Galdós entre aquellas columnas hegemónicas.

Recuerdo los aplausos finales, y esa luna poderosa iluminando a la gente en pie y nuestros cuerpos exhaustos y rendidos.

Diez años después vuelvo a *Electra*, esta vez como dramaturga, y de nuevo en el Teatro Español. Y aunque no es mi primera incursión galdosiana (realicé una versión libre de *Tristana* en 2018 que se estrenó en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas), creo que la magia de aquella luna sigue iluminando esta obra. Y mientras camino sobre las palabras de Galdós dejo que las voces de sus protagonistas aúllen y se conmuevan, tal y como haría la sociedad española de principios del siglo XX, ante esta historia que habla sobre el deseo de libertad de una mujer retenida y asfixiada por unos principios sociales demoledores y castrantes.

Galdós significa para mí la raíz. No sólo de la escritura, sino del existir. Ambos nacimos en Las Palmas. Y los canarios tenemos un biorritmo pausado que favorece a la observación y a la conciencia.

Un árbol no deja de ser árbol si no lo miras.

Me gusta pensar que Galdós compartía con Chéjov, su coetáneo, ese gusto por los paseos lentos y detenidos, ese tempo que les permitía a ambos diseccionar la realidad para luego poder escribir sobre ella.

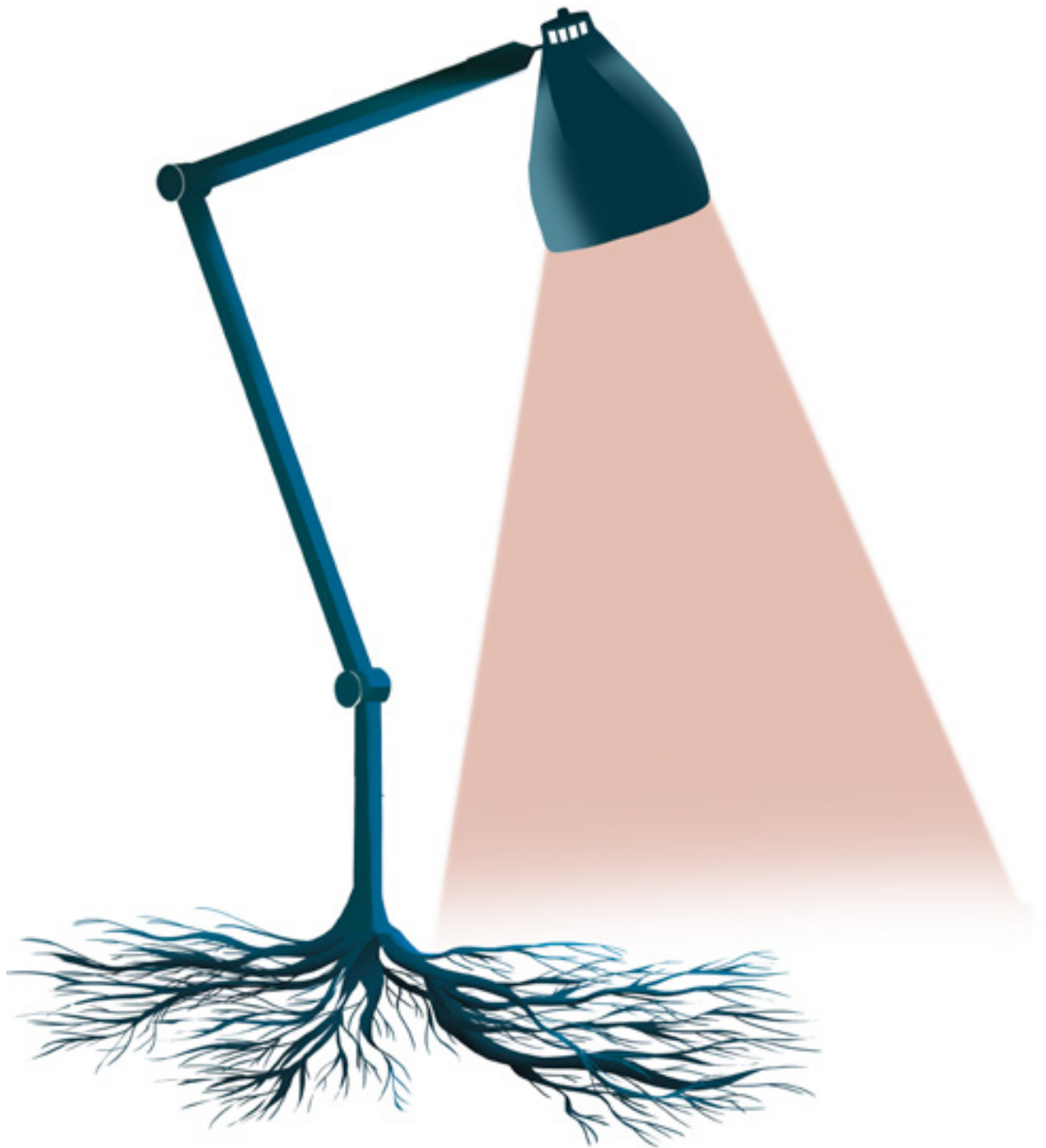
Escribía Antón Chéjov a su editor Alekséi Suvorin en septiembre de 1890, a propósito de su viaje a la isla de Sajalín: “*Lo he visto todo; no obstante, ahora no se trata de lo que he visto, sino de cómo lo he visto*”.

Espero que este viaje, que realizo de la mano de Ester Bellver, sepa trasladarles toda la rebeldía, el grito, y las ganas de vivir que el personaje de la joven Electra rezuma.

Porque es quizá este grito el que está detrás de nuestro ánimo en estos tiempos inciertos plagados de desencuentros y crispación, cuando en realidad lo único que queremos y necesitamos, y con voluntad imperiosa, es volar.

Irma Correa

Adaptación de *Electra*



Abordar una obra de teatro de Benito Pérez Galdós 118 años después de escrita y ser dramaturga de la versión para una próxima lectura es empresa que suena a pretenciosa. Incluso a prepotente, me atrevo a añadir yo, que soy a quien han encomendado semejante atrevimiento. Por lo tanto, he decidido, con el permiso del señor Galdós, convertirme en simple titiritera de las palabras y caminar sobre el alambre de *Alma y vida*.

En primer lugar, como es de bien nacido ser agradecido, informar al lector que solo fue por Pilar Massa que llegué yo a esta tarea. A sus pies, señora directora. Y a sus órdenes, por supuesto, que será usted quien ponga sobre las tablas del Español este homenaje.

Reconozco humildemente que desconocía esta obra. *Alma y vida* me ha supuesto un abrir de ojos a un texto que vivía en la cueva de mi ignorancia. Y he de añadir, añadido, que más de cien años hace que salieron de la pluma de tan insigne autor unas circunstancias, hechos y personajes que no han dejado de asombrarme desde la primera lectura. Pero no es por su originalidad, ni siquiera por su estructura o sus personajes por el que semejante escrito se convirtió en fascinación. Es por su modernidad, su estar en 1.902 al mismo tiempo que en 2.020. También su sentido de la justicia, su reconocimiento para los personajes femeninos, su falta de rimbombancia, su equilibrio entre el bien y el mal. Porque en la obra se dicen cosas como estas tras apedrear unos pastores hambrientos la casa del corregimiento:

LAURA. — *¿Les disculpas?*

JUAN PABLO. — *Sí, señora: hoy les disculpo, como antes les compadecía. Tenían hambre. Si la señora hubiera estado presente, ya sé yo lo que habría hecho: darles de comer.*

LAURA. — *Cierto.*

Pilar Massa me insistió en que todas las partes relacionadas con la política y lo social debíamos mantenerlas incólumes porque eran excelentes. Ni se me hubiera ocurrido ocultarlas, pues la belleza del texto se ha ganado por méritos propios mantenerse casi intacto. De ahí que se podrán escuchar en el escenario diálogos como este:

LAURA.— *(Asustada.) ¿Pero qué gente es esa?*

JUAN PABLO.— *Nada temáis, señora. Vienen a implorar vuestra misericordia... A vos, que sois su soberana...*

LAURA.— *¿Nos harán daño?*

JUAN PABLO.— *¡Oh! no: estad tranquila. Tienen hambre. Dadles de comer y acogedles con piedad.*

Es más, el señor Pérez Galdós nos marca las partes que no se llegaron a representar. Pues aún esas mantendremos.

[*MONEGRO.— *Señora, vuestro buen corazón es vuestro mayor enemigo.*

LAURA.— *Déjame, déjame el único consuelo de mi alma solitaria: remediar todos los infortunios... que no veo, que no me dejáis ver, y que son, ¡ay!, inferiores a los míos. Yo, la primera desdichada, quiero dar a los demás la felicidad... que no tengo.*]*

¿Cómo eliminar semejante hermosura? También hay partes de amor, de brujas, de persecuciones y emboscadas. De ricos y pobres, buenos y malos. Y todas las partes están tan

bien entrelazadas que si soltara una las demás se irían volando. No quiero, pues, adelantar más texto, que ya habrá momento de escucharlo de viva voz, así que me abstengo de reproducir las ingeniosas frases del maestro. Con cierto dolor, no crean, que una a una iría colocando cada letra como si de un aderezo de joyas en un traje se tratara para que gozaran como yo he gozado.

¿Entonces qué puedo hacer yo que no haya hecho don Benito? ¿Acaso puedo yo enmendar plana alguna al maestro? Ni se me ocurre, que lo bien hecho bien parece. Si acaso, aligerar alguna escena por ser formato de lectura el que acometo. No es lo mismo actuar que leer interpretando, que lo primero te permite explicar con más acierto lo que sucede y lo segundo exige más detenimiento. Lo haré con tal cuidado que espero que Galdós me lo perdone. Intentaré que sea como un susurrar en medio de una ventisca, por aquello de no hacerme notar. Y quizá ponga a descansar a algún personaje que, no por insignificante sino por ser en modo de lectura, insisto, ni vendrá ni se le espera.

Lo que sí me gustaría es compartir lo que el autor, con tanta vehemencia y fortuna expone en el prólogo de la edición que ha llegado a mis manos. Habla en él de la crítica, una vez estrenada y analizada la obra por expertos. ¿Por expertos? Así opina el ingenioso y de nuevo moderno don Benito. Atentas y atentos.

Sobre la prensa dice: *“En lo que no enseña, ni dirige, ni educa, es en las cosas literarias...” “Allí donde debiera existir mayor libertad, impera la más absurda tiranía”*

¿No les parece que si don Benito levantara la cabeza soltaría una carcajada al ver lo premonitorio de sus convicciones? Podría hablar él desde su pasado o un contemporáneo del siglo XXI. Y como esto que él comenta no lo dirán sus personajes, no puedo por menos que insistir en que son frases que merecen ser leídas. La colección es larga, que dedica don Benito dieciocho páginas como esta a explayarse de lo lindo. No seré yo quien los abrume, pero tan seducida me quedé con la lectura que insisto en compartir alguna frase más:

“...que si los autores nos equivocamos, y si a grandes errores nos induce la formidable angustia de estas batallas con el ideal sobre las tablas de la escena, no es justo disimular las que creemos equivocaciones de los críticos”

Y habla después del oficio *criticante*. La elegancia de don Benito es tanta que se puede permitir despotricar contra todo aquel que no haya tenido a bien ensalzar la obra. Visto hoy parecería un simple pataleo, más la queja de Galdós es sabia. No solo arremete contra el que critica:

“Pero si conceden que la obra merece ser escuchada, dejen que la escuchen los que con este fin y con la intención más leal van al teatro, y no les den la consigna de cansarse cuando ven y oyen gustosos”

Lo más severo llega después, cuando pone el grito en el cielo por cómo está el teatro de desamparado:

“Todos los soberanos europeos se ponen en contacto con su pueblo por medio del teatro. Aquí, y en esta cuestión concreta del arte teatral, estamos dejados de la mano de Dios”

Podría decirlo yo de estos años que vivimos, más no pienso abrir la boca porque no se trata de mí, sino de don Benito de quien he venido a hablar. Sigán sus palabras, pues:

“No hay desacato en pedir que no se menosprecie tanto a los teatros españoles, porque el honrarlos por quien debe hacerlo, es etiqueta que por su importancia casi debe estar incluida entre las

funciones del gobierno, y al Gobierno va esta queja contra un abandono que ningún país del mundo toleraría. Está, no ya distraído, no ya insensible, sino lelo”

Llamar lelo al gobierno es lo más maravilloso, insuperable y singular que se le puede ocurrir a un compositor de la palabra. Ahora está de suerte don Benito, pues han querido hacerle un homenaje y traer a las tablas varias de sus obras para ser leídas. No sé si con eso se le pasará el enfado, supongo que sí al ser un hombre de educación extraordinaria. Al menos habrá de reconocer que su nombre se escribe siempre con mayúsculas, no solo en el papel, también al mencionarlo. En lo que a mí concierne, espero ser fiel a su discurso, amorosa con sus personajes y humilde para entender el fondo de su discurso. Una vez más, agradecer a la suerte o al destino que este menester llegara a mis manos. Gracias a quienes desde El Español un día decidieron sacar a Galdós para ver cómo recitan en este siglo sus palabras. Las gracias las doy en su nombre y ya me oculto, que no quisiera acaparar ni un segundo más de lo necesario.

Yolanda García Serrano

Adaptación de *Alma y vida*

He de confesar que no conocía en profundidad la figura de Galdós, seguramente, Don Rafael, mi más apasionado profesor de literatura, que me transmitió su amor por la prosa, me lo mostraría y seguramente yo no estaría preparada para conocerlo y lo dejé pasar, o mi dislexia me lo impediría.

Por lo que agradezco enormemente la invitación a este maravilloso proyecto en torno a la figura de Galdós, ya que no sé cuándo hubiera tenido la ocasión de zambullirme de lleno en esta obra, *El Abuelo*, texto que por fortuna me toca trabajar, como lo he podido hacer gracias a ella. Y ha sido y está siendo un auténtico descubrimiento, una enseñanza, un desahogo. Viajar en el tiempo, caminar por nuestras calles empedradas, conocer nuestra historia, nuestras gentes, todo contado con la más absoluta sencillez, ingenio, emoción, humanidad... . Pasear por los pueblos y prados asturianos, asomarme a sus acantilados, dormir en la Pardina, casona aristocrática en decadencia, la infancia, el hambre, la codicia, el amor por encima del honor, el amor por encima de la sangre, del apellido. No hubiera podido oler el mar, los árboles, la naturaleza, la melancolía, el humor... Y plantearme preguntas, que todavía hoy, están vigentes. Un viaje realmente apasionante, que por fortuna, yo, en este confinamiento he podido emprender y con ello, descubrir, investigar, saborear... Y me asalta la pregunta, ¿hubiera tenido la oportunidad, de conocer esta gran obra si no hubiera sido invitada a este acto? La respuesta está en el aire, por eso me gustaría reivindicar la lectura de este genio de la literatura, me gustaría que mis hijos lo conocieran, me gustaría acercarlo a los más jóvenes, conocerla yo mejor, creo que es un gran tesoro que no debemos olvidar, que debemos poner en valor y saborearlo, como un paseo entre árboles frescos en primavera.

Sandra Ferrús

Adaptación de *El abuelo*



BÁRBARA

Guardo este recuerdo de mi infancia: mi abuela arrebutada en un sillón, sumergida en la lectura de los *Episodios Nacionales*, verdaderamente “enganchada” como diríamos hoy. Aquellos tomos negros, encuadernados en piel, podían aparecer en cualquier rincón de su casa. Siempre estaban a mano, cada vez más reblandecidos por el uso. La imagen de esos libros ilustres y cotidianos representa para mí el delicado talento de Galdós: el de hacer de la excelencia algo accesible. Y no solo accesible, sino también profundamente gozoso. Así vuelvo a descubrirlo estos días en los que trabajo sobre su pieza *Bárbara*, estrenada en marzo de 1905 en el Teatro Español.

En esta primera etapa de documentación y notas al vuelo, entro y salgo de la obra al tiempo que revisito el universo particular del autor. Compruebo cómo el ansia de renovación de Galdós recorre cada trazo de su narrativa y de su teatro y convive con esa mirada suya tan característica -amable y misericordiosa-, sobre todos sus personajes. También sobre aquellos que no personifican su propio ideal de modernización. Todos son fragmentos imprescindibles de un mismo espejo en el que aún podemos reconocernos.

En la línea de las nuevas corrientes teatrales en la Europa de aquel momento, el teatro galdosiano aspirará a reflejar la más afilada dimensión de lo real, más allá de los elementos simbolistas y mitológicos que en mayor o menor grado acompañen ese proyecto (siendo *Bárbara* precisamente una de sus obras en las que estos otros lenguajes están más presentes). En ese anhelo esencial de realismo, Galdós convierte a la mujer en su epicentro. Ve en ella -en la especificidad de su situación, de sus padecimientos, en el perverso constructo moral en torno a la idea de lo femenino- la mejor arma para diseccionar la España de su tiempo: una España apegada a la tradición, víctima de sus propias creencias e instituciones y, sobre todo, temerosa del progreso.

Así sucede en *Bárbara*. Ambientada en la Siracusa de comienzos del S. XIX, la obra arranca con un asesinato cometido por una mujer: Bárbara, la Condesa de Términi, quien ha matado a su marido después de que este la agreda y después de años sometida a sus maltratos físicos. A partir de este crimen, la pieza pone en funcionamiento todo el mecanismo moral y jurídico que sucede al asesinato en sí. Bárbara se esfuerza en responsabilizarse del homicidio, pero quienes la rodean se empeñan en exculparla. En concreto, el personaje de Horacio, intendente de la ciudad, es el artífice de la coartada. Movido por intereses personales, Horacio atribuye el crimen a Leonardo, el amante de Bárbara, para posteriormente chantajear a la condesa. Solo liberará a su amado si ella se casa con Demetrio, el hermano del difunto. Alrededor de este argumento, Galdós articula una serie de preguntas que sobrevuelan cada recoveco de la tragicomedia: ¿Cuál es el fin de exculpar a Bárbara? ¿Por qué la sociedad necesita un relato alternativo al real? ¿Acaso reconocer su crimen atentaría contra la propia naturaleza femenina? ¿En qué consiste esa naturaleza exactamente? Lo que parece claro es que la verdad, la realidad de lo sucedido, pondría un foco insostenible sobre la causa: el establecido -y entonces impune- maltrato a la mujer.

Como otros personajes femeninos de Galdós, Bárbara es emblema de transgresión. Su valentía no solo radica en la defensa física de su vida, sino también en su deseo de ser juzgada con plena aplicación de la ley. Esta voluntad la lleva a enfrentarse a los poderes judiciales y eclesiásticos, cuestionando así la ambigua moral que los sostiene. Como la Rosaura de Calderón o la Cordelia de Shakespeare, la pulsión de justicia de Bárbara, su radical honestidad, ponen en jaque a todo un sistema. Pero no es por ello una heroína. Dicho de otro modo: Galdós no impone un modelo a través de ella. Sabe que es en la esfera de lo humano, y no del ideal, donde el personaje alcanza su máxima altura de vuelo. Y lo humano es contradictorio por definición. Esta renuncia explícita a la dimensión heroica de la mujer es muy patente en la pieza. Bárbara misma la verbaliza, en repetidas ocasiones. Y expone abiertamente su dilema moral. Leonardo ha sido condenado y ella sabe que puede salvarle si acepta el casamiento con Demetrio. Sin embargo, duda. No tiene claro que ceder al chantaje sea la opción más justa. Bárbara parece preguntarnos si queda lugar para la heroicidad cuando todas las alternativas atentan contra los propios principios.

Encuentro en estas primeras reflexiones algunos mimbres para la dramaturgia que realizaré. Uno es el objetivo de priorizar el sentido crítico y reflexivo de la pieza, atravesada por complejas cuestiones morales. Otro objetivo es el de reproducir, de manera renovada, su clara voluntad de deleite. La propia arquitectura de la obra, repleta de tensión y suspense, sostenida sobre efectos muy técnicos y equilibrada con humor, desvelan que Galdós la concibió, también, como un artefacto para el disfrute. Además, me propongo estar atenta a las múltiples aristas éticas y emocionales de la protagonista, custodiando bien los fragmentos de contradicción y duda. Creo que esas oquedades en el discurso encuentran la mejor resonancia en el espectador del presente.

Concluyo con otra imagen: la del antiguo teatro griego que cobija el último encuentro amoroso entre Bárbara y Leonardo la noche anterior al crimen. La evocación de ese espacio deshabitado me lleva inevitablemente a la difícil realidad de nuestros escenarios hoy, aun vacíos en el momento en que escribo estas líneas. En torno a *Bárbara* estos días y en torno a la figura de Galdós, sostengo la promesa de un reencuentro con el teatro, con su público y con su templo. Quizá algo de ese anhelo encuentre eco en la belleza de esta pieza.

Lucía Carballal

Adaptación de *Bárbara*

Asumo este encargo como una oportunidad para profundizar en la figura de uno de los grandes escritores de nuestro país. He leído algunas de sus novelas y disfrutado de la agudeza de sus artículos periodísticos. Sin embargo, poco conocía sobre su obra teatral. Yo, como él, nací en otra ciudad. Y fue en ella, en mi Salamanca natal, donde tuve el primer contacto con el escritor. Cuando me sumergía en su narrativa, ese retrato del Madrid de su época me llegaba tamizado por algunas dosis de imaginación, las que yo añadía para terminar de colorear aquellas calles, tabernas, personajes que relataba en sus escritos. Sin embargo, ahora que llevo casi dos décadas en la capital, siento una cercanía cómplice para con sus minuciosas descripciones de la cotidianeidad madrileña.

Admiro la capacidad de Galdós para encontrar el detalle significativo, aquello que hace único a un espacio, lo que determina una atmósfera, o su talento para reproducir los idiolectos de los personajes, esas particularidades del habla que conforman un carácter. *Celia en los infiernos* es un gran ejemplo. En la obra, Galdós utiliza un lenguaje engolado para la clase social alta que contrasta con la sencillez y economía expresiva de los personajes más desfavorecidos. Además, una puede imaginar lo que los críticos han venido denominando “el alma de los personajes” por la manera en que estos dialogan. Podemos decir, en este sentido, que su palabra dramática, además de acción, posee talante. Por otra parte, destaco el esfuerzo del escritor por no enjuiciar a sus personajes. Es cierto que algunos aparecen caricaturizados. Sin embargo, resulta difícil hacer una lectura dicotómica de la obra porque el autor ha puesto empeño en los matices, creando personajes complejos y contradictorios que fomentan la empatía y nos distancian del juicio fácil.

Quisiera destacar, por último, el compromiso político de Galdós. Algunas de sus reflexiones parecen sacadas de nuestro presente, hecho que refleja un empeño por poner el foco en lo profundo. Él señala el nudo y evita perderse en la maraña de lo superfluo. En *La fe nacional y otros escritos sobre España*, decía:

“Los dos partidos que se han concordado para turnarse pacíficamente en el Poder son dos manadas de hombres que no aspiran más que a pastar en el presupuesto. Carecen de ideales, ningún fin elevado los mueve; no mejorarán en lo más mínimo las condiciones de vida de esta infeliz raza, pobrísima y analfabeta. Pasarán unos tras otros dejando todo como hoy se halla y llevarán a España a un estado de consunción que, de fijo, ha de acabar en muerte. (...) Tendremos que esperar como mínimo cien años para que en este tiempo, si hay mucha suerte, nazcan personas más sabias y menos chorizos de los que tenemos habitualmente...”

En *Celia en los infiernos*, ocurre lo mismo. La obra está llena de resonancias con nuestro presente, hecho que deja al descubierto lo poco que ha cambiado una manera de hacer política que, un siglo después, sigue aniquilando cualquier posibilidad de justicia social:

“Germán: (...) Condición del pobre es soñar para que vengan a su bolsillo los dineros que en otros bolsillos rebosan. Pienso constantemente en el equilibrio social, que hoy no existe y que debe existir para que tengamos justicia en la tierra. ¿Qué razón hay para que unos carezcan de medios de vida y otros los posean de un modo exorbitante? Por todas partes vemos que la inteligencia y la actividad perecen y, sin embargo, la holganza sin ideas rebosa de bienestar”.

Tal vez, invocar la figura de Galdós en este ciclo de lecturas nos ayude a reflexionar en conjunto y promueva un diálogo constructivo en torno a nuestro actual contexto sociopolítico. Tal vez, su recuerdo nos aleje de la entraña y arroje medida al torbellino de opiniones.

Eva Redondo

Adaptación de *Celia de los infiernos*

Hablar de Galdós es hablar de una figura que, por familiar y por estar presente en los libros de texto, todo el mundo cree conocer. La lectura, más o menos obligatoria y a desgana, de algún “Episodio Nacional”, y la mala fama que entre los jóvenes -más afines a los desafueros del Romanticismo- suele tener el Realismo, hacen que don Benito sea percibido como un escritor más o menos institucional, un señor bigotudo de los que tienen estatua y, por lo tanto, sospechoso de ser aburrido. Y esa impresión, reforzada por los ataques (“don Benito el garbancero”) de los que fue objeto por los escritores del 98, que le colocaron el marbete de escritor prosaico, de realista ramplón, sigue velando la figura de quien es un grandísimo y sorprendente escritor.

Entrar en la obra de Pérez Galdós y, sobre todo, indagar sobre su personalidad e itinerario vital y político, es encontrarse con un escritor cuya trayectoria revela una actitud inquieta, preocupado por la cuestión social, comprometido con las causas más progresistas, y, en lo literario, un permanente explorador de las posibilidades de la escritura para indagar en los desajustes de la sociedad y en la psicología humana.

Especialmente en la femenina.

Si bien sería excesivo y anacrónico calificarlo de “feminista”, sí le cabría el apelativo de “*feminófilo*”: le gustaban las mujeres, le interesaban, las escuchaba, creía en ellas: de todos va siendo sabido que mantuvo numerosos idilios y relaciones apasionadas con un número considerable de amantes. Algunas, procedentes de las clases altas y cultas (doña Emilia Pardo Bazán es el caso más notorio). Otras, de estratos mucho más humildes. Con todas ellas se apasionó, las ayudó cuanto pudo si lo necesitaban (sus descalabros económicos no son ajenos a esto); abandonó y fue abandonado, sufrió e hizo sufrir.

De todas estas relaciones, de todas estas mujeres, pueden rastrearse ecos en sus novelas, pobladas de personajes protagónicos femeninos pasionales, valientes en el acierto o contumaces en el error, que luchan -con éxito o sin él- por llevar las riendas de su destino.

Y es en esto en lo que indaga nuestro texto, *Sombra y Realidad*, un recorrido onírico hacia los orígenes que, en sus últimos momentos, y guiado por un perro esquivo, lleva a cabo Galdós por su vida amorosa y creativa, encontrándose con diferentes mujeres que fueron importantes en su vida y con sus contrafiguras literarias. Desde Teodosia, su último amor, que murió sólo unas horas antes que él, hasta Sisita, el amor de adolescencia que la madre del escritor obstaculizó cuanto pudo, motivando tal vez su salida de Las Palmas, adonde nunca regresó. Y de Marianela a Fortunata, sus personajes, que se encaran con él, pidiéndole cuentas por el destino que las reservó.

Sombra y Realidad es, ante todo, un homenaje a don Benito Pérez Galdós, ese tío lejano de todos a quien la mayoría no llega a conocer bien. A medio camino entre la vocación documental y la libertad creadora, proponemos uno de los “Galdoses” posibles, con la esperanza de que, tras ver la función, el espectador se quede con ganas de más: lo va a encontrar.

La obra de Galdós es abundante, elaborada, propone un mundo muy enraizado en la realidad que le rodeaba. Crea una serie de personajes que van apareciendo y reapareciendo a lo largo de sus diferentes novelas, a veces como protagonistas, a veces como secundarios, creando una ligazón entre ellas que hace que nos evoca la imagen de un gran tapiz, de un patchwork en el que todas las piezas se potencian unas a otras. Compasivo a veces, irónico otras, a veces dickensiano, balzaquiano otras. Humanista siempre.

Las sociedades, lo sepan o no, necesitan este tipo de escritores que las retratan con amor y sentido crítico; que indagan sobre las causas y efectos de sus desajustes; que se acercan y reflexionan sobre los individuos que las componen; y que, finalmente, presentan el resultado de sus observaciones y reflexiones en forma de creación artística, que permite al lector (o al espectador) comprender mejor el mundo en que vive, y le coloca en la tesitura de preguntarse qué puede o qué quiere hacer para que ese mundo sea mejor. Apreciar a sus escritores o ignorarlos, cuidarlos o maltratarlos, enorgullecerse de ellos o denostarlos... es cuestión de cada uno. Pero las naciones más ejemplares y dignas son las que han escuchado a sus creadores y han tomado nota de sus diagnósticos.

Escuchemos a los escritores y escuchemos a Galdós, que, aunque vivió en otro tiempo, muy distinto en muchos aspectos a este, aún tiene mucho que decirnos como seres humanos y como ciudadanos.

Verónica Fernández e Ignacio del Moral

Autores de Sombra y realidad

ESPIAR A LOS ÁRBOLES



GALDÓS NOCHE DE ESTRENO EN EL ESPAÑOL

A Galdós con el teatro le pasó lo mismo que con las mujeres, se enamoró de él una y otra vez, pero nunca contrajo matrimonio. Llegó a Madrid muy joven para cursar estudios de Derecho y pronto descubrió que le tiraban más los teatros y los cafés que el estricto universo de las leyes. Lo confesó en su madurez en su autobiografía *Memorias de un desmemoriado*:

“Todo muchacho despabilado, nacido en territorio español, es dramaturgo antes que otra cosa más práctica y verdadera “

Sus estrenos fueron polémicos y más de una vez se quejó de la indiferencia de la crítica, aun así, fueron muchos los admiradores de sus obras y algunas las noches de éxito que disfrutó, muchas de ellas tuvieron lugar en el contexto del Teatro Español, del que llegó a ser director artístico en la temporada de 1912-1913, labor a la que se entregó en cuerpo y alma.

“...estoy resuelto a hacer una campaña verdaderamente artística, y para ello pondré toda mi energía y mi buena voluntad. (...) no cederé jamás a otros impulsos que los de cultivar un arte verdadero y mantendré entre todos una saludable disciplina para el mejor éxito de nuestros esfuerzos. Verán ustedes cómo hay mucho de leyenda en eso de la bondad y lo débil del carácter de D. Benito. (...) Si más que mi voluntad pueden las minucias porque no quiero pasar, renunciaré en el acto de la Dirección artística del Teatro Español, considerándome absolutamente fracasado.”

Entrevista concedida a Emilio Herrero en 1912.

“Cuando se habla de la primacía del gesto o de la plasticidad escénica del teatro vanguardias o de Valle-Inclán, por ejemplo, se olvida con frecuencia lo ocurrido en el teatro durante estos años intermedios entre el siglo XIX y las vanguardias, se olvida cómo la profundización en el naturalismo escénico condujo necesariamente a su agotamiento y a una nueva reflexión acerca del convencionalismo escénico, y como consecuencia a valoraciones distintas de la teatralidad. El mérito mayor de Pérez Galdós como director artístico creo que fue abrirle las puertas del Español -que se quiera o no continuaba siendo un teatro de referencia inexcusable- a estos nuevos modos de plantear el espectáculo teatral, que ya se venían difundiendo en España desde otros escenarios.”

Jesús Rubio Jiménez

Pérez Galdós director artístico del Teatro Español (1912-1913)

Contexto y significación

También Galdós contempló este aspecto en su memoria final de la temporada en algunos de sus párrafos más clarividentes y anticipadores:

“No es prudente maldecir al cinematógrafo, como hacen los entusiastas del teatro: antes bien, pensemos en traer a nuestro campo el prodigioso invento, utilizándolo para dar nuevo y hermoso medio de expresión al arte escénico (...) ¿Cómo se hará esta colaboración? No lo sé; quizá lo sepa pronto (...) así como los poderes públicos de toda índole no podrán vivir en un futuro no lejano sin pactar con el socialismo, el teatro no recobrará su fuerza emotiva si no se decide a pactar con el cinematógrafo.”

Con motivo del centenario de la muerte del autor, el teatro Español, este otoño madrileño de la temporada 2020/21, programa un ciclo de lecturas dramatizadas para poner en valor y difundir la dramaturgia galdosiana. Se trata de siete títulos estrenados en este escenario entre 1895 y 1913: *La voluntad*, *Electra*, *Alma y vida*, *El abuelo*, *Bárbara*, *Casandra* y *Celia en los infiernos*. Estrenos que la crítica y la crónica social de su tiempo recogieron con desigual entusiasmo.

La voluntad

Estrenada en el Teatro Español de Madrid la noche del 20 de diciembre de 1895

El estreno de *La voluntad* no estuvo exento de polémica. En el primer estreno de Galdós en el Español prima el deseo de reformar la escena española y de influir en la sociedad a través de la transformación de las instituciones. Propone que la sociedad de su época, una sociedad

decadente, sea regenerada a través del trabajo. La protagonista de la historia, Isidora, es una mujer honesta y trabajadora. Para Pérez Galdós, la mujer es elemento esencial en la regeneración de la vieja sociedad y en la construcción de la nueva. En todo su teatro, pondrá a las mujeres al servicio de un nuevo futuro y una nueva sociedad. Así recogieron las críticas el estreno.

“Anoche el público se dividió tanto lo mismo en el salón que en los pasillos, que tuvimos ocasión de escuchar los juicios más contradictorios, (...)”

En las butacas y en las galerías se observó divisiones parecidas. En el primer acto tomaron la delantera los entusiastas e hicieron levantar tres veces el telón, sonando tímidamente muy pocos siseos. Acabado el segundo acto, se repitieron los aplausos estruendosos.

Los siseos fueron más nutridos y alborotados, y la indignación se apoderó de los que aplaudían y se usó algún tanto de la ovación.

(...) He aquí la única dificultad que necesita vencer el señor Pérez Galdós, porque todo lo demás lo tiene. Que sus dramas sean dramas y novelas representadas.”

20 de diciembre de 1895. La correspondencia de España.

Electra

Estrenada en el Teatro Español de Madrid la noche del 30 de enero de 1901

Noche de estreno histórica para Galdós, los críticos lo han llegado a comparar con lo que supuso el estreno de *Hernani* en 1830 en el ámbito del romanticismo francés. En sus memorias Baroja cuenta como los jóvenes escritores, que más tarde formarían la generación del 98, se habían puesto de acuerdo para ocupar localidades estratégicas en el patio de butacas y los palcos del Teatro Español en la noche del estreno de *Electra*. Para la historia ha quedado el grito de Maeztu desde el patio de “¡Abajo los jesuitas!”. Convertirlo en un escándalo nacional los desórdenes, manifestaciones y en algunos casos altercados públicos que se sucedieron al estreno y representación de la obra.

“¡Oh, noche histórica la del 29 de enero!... Lo os conjuro a todos, jóvenes de Madrid, de Barcelona, de América, de Europa, para que os agrupéis en derredor del hombre que todo lo tenía y todo lo ha arriesgado por una idea, que es vuestra idea, la de los hombres merecedores de la vida. ¿Lo habéis visto?... El hombre de la ciencia, del cálculo y de la exactitud, la inteligencia fría e impasible, tiene un ensueño superior; Electra -y ese hombre es Galdós- y Electra somos nosotros -los hombres y la tierra.”

Ramiro De Maeztu tras asistir al ensayo general de *Electra* el 29 de enero de 1901.

“Electra no es solamente una obra dramática de singularísimo mérito, sino un hermoso, brillante, magnífico manifiesto de las aspiraciones de la juventud intelectual española, que al aprestarse en estos días a dar batalla al clericalismo, ha encontrado en Pérez Galdós su indiscutible jefe. Bien lo demostró anoche con sus prolongados aplausos, con las frenéticas aclamaciones, con la ovación, que hizo a Galdós en la escena a dónde le hizo salir innumerables veces; a la salida del teatro donde prorrumpió en estruendosos vítores, y durante el trayecto del Teatro Español a casa de Galdós.” («Galdós en el teatro», El Globo, 31-I-1901)

“Desconsuela el ruidoso y triunfador éxito de Electra”. (...) Nadie ha entendido su obra: todos se han ido tras del señuelo de un anticlericalismo superficial y postizo”. Porque las grandes

preguntas de Electra son muy otras: “¿Dónde está la verdad? ¿Cuál es el fin de la vida? ¿Cuál es el sentido de la vida? La ciencia calla y el hombre ignora por qué y para qué vive”.
El País del 9 de febrero de 1901.

Alma y vida

Estrenada la noche del 9 de abril de 1902 en el Teatro Español de Madrid

María Guerrero es la auténtica musa de *Alma y vida*. Galdós estaba subyugado por las dotes artísticas de la actriz, en el epistolario de Doña María quedan recogidas algunas de las conversaciones con nuestro dramaturgo. En una de las cartas para él es donde encuentra la inspiración para *Alma y vida*:

“¡Ah!, ¿se estilan ahora las cartas cortas? Bueno, pues adiós. Le quiere con alma y vida Mariquita.”

El estreno de *Alma y vida* introdujo cambios fundamentales en la puesta en escena que vinieron para quedarse. Desde 1900 María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza impusieron que durante la representación sólo estuviera iluminada la escena. Con ello, la luz debía integrarse como un elemento dramático en la totalidad del espectáculo, según señalaba Appia en 1895 en su *La mise en scène du drame wagnérien*. Galdós va más allá, incorporando en *Alma y vida* cambios de luz en las diferentes escenas para recrear atmósferas que predispusieran el ánimo de los espectadores.

“Desde la representación de Cirano de Bergerac por la compañía Guerrero Mendoza hasta ahora, no se ha visto en Madrid una obra presentada con más lujo teatral ni con más rigurosa propiedad artística e histórica que el drama Alma y vida (...) y en particular del acto segundo, en que los principales actores y actrices, vestidos con preciosos trajes Watteau, representan una pastorela o composición del género bucólico tan en boga en el siglo XVIII.

(...) el sorprendente cuidado con que ha sido puesta en escena, y el valor positivo de la labor artística que en ella realizan la señorita Moreno, que ha obtenido en Alma y vida un triunfo tan grande como merecido;

Blanco y Negro. 10 de abril de 1902.

El abuelo

Estrenada la noche del 14 de febrero de 1904 en el Teatro Español de Madrid

El abuelo nace como una novela dialogada en 1897 y posteriormente adaptada para el teatro. En esta puesta en escena Galdós sigue en el empeño de la renovación teatral, tanto en el fondo como en la forma. Fue un éxito absoluto, no sólo en los escenarios españoles sino más allá de las fronteras pues era repertorio obligado en las compañías teatrales.

«El teatro llamado de ideas adquiere de día en día mayor importancia y desarrollo. Nuestra época es reflexiva y pensadora, más que sentimental e imaginativa; de aquí que los grandes autores modernos, desde Ibsen a Galdós, aspiran, no a despertar en el público el interés de la curiosidad, sino a plantear, en forma artística, los graves problemas que preocupan a la sociedad contemporánea»

«El abuelo en cinco actos» original de Benito Pérez Galdós, en *La Época*.

«El abuelo drama es una de las mejores obras (por no decir la mejor) de nuestro teatro moderno. Hay en él un quinto acto digno de Ibsen. No; digo mal, a cada uno lo suyo, sin establecer comparaciones. El dramaturgo noruego tiene sus obras y Galdós tiene El abuelo. Blasco Ibáñez «Los estrenos», en El Diario Universal de Madrid.

«En El abuelo, transformado en drama, eché de menos la escena entre el Prior y el Conde de Albrit. ¿Por temor a berir? ¿Por desfallecimiento de sus energías, puestas enfrente del público de El Español? «El nuevo drama de Galdós», en El Liberal.

“La escena, además, está magníficamente iluminada; cada término tiene su luz propia, y el conjunto da la impresión exacta del aire libre, en pleno sol. (...) La decoración del acto último representa una calle de Jerusa. Bonita y bien construida, tal vez sobra en ella algún farol...» El Diario Universal de Madrid en el capítulo de «Los estrenos»

Bárbara

Estrenada la noche del 28 de marzo de 1905 en el Teatro Español de Madrid

En *Bárbara*, Galdós vuelve a mostrar de nuevo su interés por la mitología. En el prólogo de *Alma y vida* Galdós, afirma que, para ser bello, el simbolismo debe ser oscuro. Muy al tanto de las nuevas corrientes europeas simbolistas como las de Zola o Ibsen, intenta indagar en estas nuevas formas. Galdós se queja de los estrechos moldes en que se hallaba constreñido el arte dramático:

(...) “la limitación prudencial de personajes, la tiranía del lugar de la escena, la corta duración de los actos, la falta del elemento descriptivo episódico, la graduación forzosa del interés encierra la inspiración dramática en límites estrechos.”

Así fue la acogida de la obra por la crítica teatral:

“El respeto, la estima y la admiración que la obra total, inmensa y complicada de Galdós inspiran e imponen por su propia fuerza, (...)

Cariñosamente aclamado Galdós se adelantó al proscenio, con su continente grave, apacible y sereno, y todas las manos se juntaron en su aplauso, sincero y cordial.

Bárbara, es un drama de tesis, de ideas, como ahora se dice, simbólico; y según su calificación de tragicomedia denota, (...)

Dos personajes, dos «papeles» descuellan sobre los demás en la tragicomedia: trágico uno, el de María Guerrero (Bárbara); cómico otro el de Palanca (Demetrio Paleólogo). Dio el tipo justo.”
El Heraldo del Istmo, 30 de mayo de 1905.

Cassandra

Estrenada la noche del 28 de febrero de 1910 en el Teatro Español de Madrid

Se cuenta que esta fue la obra que desencadenó la campaña de los conservadores para que a Galdós no le concedieran el Premio Nobel. La obra fue vista por los sectores más reaccionarios, desencadenando fuertes protestas, como una metáfora de la victoria del pueblo frente a la casta.

“La empresa del Teatro Español con los correligionarios políticos del dramaturgo [...] obras como Casandra escritas únicamente para lograr el aplauso populachero con trivialidades y latiguillos, están en pugna declarada con todo el monumento de Galdós.”

La Correspondencia de España

“El Sr. Oliver no ha sabido poner en escena como merecía la obra de Galdós, ni siquiera ha acertado a infundir en los actores el espíritu de los respectivos personajes.”

Diario Universal

“El dramaturgo y excelso novelista ha predicado esta vez con el ejemplo. Casandra es hermana de Realidad y de Electra”. “En Casandra brilla la luz de idea y arde fuego de la pasión. La Casandra, de Galdós, tiene la armónica grandeza de las creaciones helénicas. Cuando anoche la veíamos encarnada en el arte insuperable de Carmen Cobeña, el escalofrío de lo sublime corrió por nuestra carne”

El Liberal

Celia en los infiernos

Estrenada el 9 de diciembre de 1913 en el Teatro Español de Madrid

Después de una dilatada experiencia en la vida y en el arte de escribir, Galdós se alza como un gran dramaturgo, partiendo de la experiencia de la observación, es un ejemplo de investigación incansable en las formas, en los temas, los caracteres, en suma, en el gran oficio de escritor. En *Celia en los infiernos*, incidirá en la incursión de sus ideas socialistas, ensalzando el valor del trabajo y cuestionando la holgazanería burguesa. Galdós esta vez, se separa del simbolismo que había practicado en sus últimas obras y vuelve a la línea del realismo.

“(...) El ambiente de los dos últimos actos está tomado de la realidad. Esos lugares y los barrios de mendigos y casas de dormir de que se habla en la comedia los he visto, los he estudiado hace años, cuando escribí mi novela Misericordia.”

La obra se estrenó con gran éxito en el Teatro Español:

“He ahí un extracto, sobrio y desmañado de líneas, de la obra, que el público madrileño aplaudió anoche con entusiasmo.”

Galdós, que es nuestro Carlos Dickens, nos retuvo durante tres horas, que nos parecieron cortas, en el divino reino de la ilusión, (...) Al volver del viaje y hallarnos de nuevo en la tierra, codeándonos con todos los egoísmos humanos, sentimos una gran tristeza... Para Galdós un día de gloria.”

El Heraldo de Madrid del 10 de diciembre de 1913.

“Acaso la obra, por ser de quien es y por ser como es, no logrará sumar, naturalmente, prejuicios y tendencias contradictorios y diversos; pero ante Galdós venerable, campeón del esfuerzo, cumbre de las letras, honra y gloria de España, se juntaron todas las manos en aplausos fervientes y latieron todos los corazones en estremecimientos efusivos.”

El Imparcial, José de la Serna.

Algo después de un año escribía en 1915:

«Amenguada considerablemente mi vista, he perdido en absoluto el don de la literatura. Con profunda tristeza puedo asegurar que la letra de molde ha huido de mí, como un mundo que se

desvanece en las tinieblas»

No parece conveniente concluir sin dedicar el fuerte aplauso, que sin lugar a dudas, Galdós merece como protagonista incontestable de la escena madrileña que abrió el pasado siglo XX. Pérez de Ayala, gran amigo de Galdós, describe con emoción su aparición en escena, el día del estreno de *Sor Juana*, ya en mayo de 1918, de la mano de Margarita Xirgu:

“(…) Apenas cerrada la cortina sobre la creación escénica, vuelve a alzarse ante el creador, quien, adelantándose premioso y ciego, guiado en una manera de veneración filial por sus criaturas, llega hasta el proscenio y allí permanece inmóvil y rígido, con esa prestancia perdurable, maravillosa, a despecho de la pesadumbre de los trabajos y los días.”

Pilar Valenciano

Técnico de gestión artística del Teatro Español y Naves del Español en Matadero



DE LA RAÍZ A LA COPA

PACO BEZERRA
PAU MIRÓ
LUIS LUQUE



LAS CRIADAS

Para usted, ¿qué significan *Las criadas*?

El día que me llamó Luque para proponerme la versión de este texto, yo estaba en Lille —una ciudad del norte de Francia, muy cerca de Bélgica—, y recuerdo que lo primero que le dije es que aquello necesitaba una nueva traducción. Tenía el tiempo suficiente para hacerla, ya que iba a quedarme en Lille una temporada, pero, al poco de comenzar, por cuestiones que no vienen al caso, me vi forzado a coger un tren y marcharme de allí. ¿Adónde? No lo sabía. De lo que sí estaba seguro es de que, si volvía a España, el resultado de la traducción/versión no iba a ser el mismo. Así que, sin saber en qué sitio iba a terminar durmiendo aquella noche, escogí como destino París. Y allí me las ingenié, durante mes y medio, para, mientras vagaba de un sitio a otro, terminar el trabajo tal y como se merecía. Escribí en bibliotecas, museos, cafeterías, casas ajenas y bancos de jardines y parques públicos. Un día se puso a llover y tuve que meterme debajo de un puente. Allí escribí una escena preciosa, quizás la mejor de la obra. Trabajaba, sin falta, todos los días. Y creo que mis esfuerzos fueron recompensados. Piropear el trabajo de uno mismo es algo bastante indecente, que no se debe hacer, pero mentiría si no confieso que quedé enamorado del resultado.

¿Cómo definiría la obra?

Como un canto a la muerte, al erotismo, a la suciedad y al propio teatro.

¿Qué sensaciones le provoca *Las criadas*?

Descubrí esta obra, por primera vez, en 1997, porque la trabajábamos, a partir de improvisaciones, en la clase de Interpretación del Laboratorio de Teatro William Layton. Era completamente obsceno ver, a primera hora de la mañana, aquellos ejercicios de chicas lanzando escupitajos sobre los pies de sus compañeras para sacarle brillo a sus zapatos; toda aquella sumisión tan temprano; en ocasiones las improvisaciones se les iban de las manos alcanzando niveles verdaderamente pornográficos. Y yo sin desayunar. Recuerdo ver todas aquellas escenas en ayunas. *Las criadas* siempre me llevan ahí, a ese primer recuerdo adolescente.

¿Dentro de qué estilo la enmarcaría?

Dentro del estilo maricón preso en una cárcel: que es lo que era Genet, y en donde estaba metido, durante el tiempo que escribió la obra. De hecho, la primera representación, que se hizo, fue la realizada por los presos, travestidos, del propio penal en donde cumplía condena.

¿Por qué dijo sí a esta adaptación?

Por todo esto que acabo de contar: por el recuerdo de mis compañeras de clase escupiéndose; porque me pilló en Francia; por lo que supone la figura de Genet y porque me lo pidió Luis Luque.

¿Qué destacaría sobre su versión en relación al original?

Todo.

¿Ha buscado algún estilo en la adaptación?

Ninguno.

¿Qué interés tiene hablar de la clase baja para Genet?

Una primera obra no puede sino estar llena de ti, repleta de lo que has sido y de lo que vas a llegar a ser, pero tú, en ese momento, no creo que tengas interés, ni siquiera herramientas, para que eso salga a la luz, tu interés, en ese momento, es otro, pero todo lo que tú eres, eso siempre está ahí, el lugar del que procedes, eso jamás te abandona. Quiero decir que escribir una primera obra es algo siempre inconsciente e instintivo. En cualquier caso, dicho esto, consciente o inconscientemente, yo creo que lo que podría estar queriendo decir ese pequeño Genet, que escribió *Las criadas*, es que, aunque nunca lleguemos a conseguir que “los de arriba” nos vean como tal, nosotros, “los de abajo”, los chaperos, las putas, los drogadictos y los ladrones, somos los verdaderos reyes y príncipes del mundo. Existe una belleza intrínseca en lo macarra, que un aristócrata, por mucho título que tenga, nunca llegará a alcanzar. Pero no me refiero a ningún brillo interior, me refiero a algo físico y constatable: la gente, cuanto más

pobre y miserable, más guapa es, y, al contrario, cuanto más aristócrata, más adefesio. Si lees el resto de la obra de Genet, te das cuenta de esto, que estoy diciendo, con claridad: en su novela *Santa María de la Flores*, las travestis, directamente, son vírgenes. Pero no porque, desde primera hora de la mañana, vayan producidas como la Macarena, sino porque son poseedoras de toda la gracia y la desenvoltura que los burgueses no tienen. El lumpen es un laberinto de casas reales, con distintas dinastías y numerosos linajes.

La Señora, ¿qué representa?

Esa cosa que odiamos y adoramos a la vez.

¿El conocido mal humor en Genet se refleja en su escritura?

No sabía que tuviese mal humor. Me estoy enterando ahora con su pregunta.

¿Qué otros rasgos de su carácter aparecen en esta obra?

Ni idea. Sólo lo he leído. Nunca traté con él.

¿Cómo fue acogido Genet en su época?

Hasta donde sé, se salvó de ser condenado a cadena perpetua cuando el presidente de la república francesa le concedió el indulto a petición de reputados autores franceses. Yo creo que eso se puede interpretar como una muy buena acogida.

¿Qué recepción piensa que tiene en la actualidad?

Genet está considerado uno de los escritores más importantes del siglo XX; tiene el Premio Nacional de las Letras Francesas y su obra se representa, sin parar, a lo largo y ancho del planeta.

¿Qué valores como dramaturgo transmitía?

Genet se sentía orgulloso de ser un proscrito. No hay nada más digno que ser un canalla y formar parte de la chusma.

¿Esos valores siguen vigentes para los dramaturgos del siglo XXI?

Para mí sí.

Paco Bezerra

Versión y traducción de *Las criadas*



PEDRO PÁRAMO

*Para usted, ¿qué significa **Pedro Páramo**?*

Es una de mis novelas preferidas, por no decir mi novela favorita. El proyecto de llevar al teatro este material narrativo viene de muy lejos, que finalmente haya sido posible es una de las mayores satisfacciones profesionales que he tenido en años.

¿Cómo definiría la obra?

Pedro Páramo es un cuento lleno de cuentos. Cuentos que mezclan las voces de vivos y muertos y se convierten en un eco que desafía la frontera entre lo real y lo soñado. Juan Rulfo entrelaza ternura, violencia, sentido del humor y absurdo para denunciar el abuso constante del opresor sobre el oprimido. Pero por encima de este hecho, destacan las pasiones y los sentimientos de los personajes, verdadero motor del relato, pasiones y sentimientos que son capaces de superar todas las adversidades que sufren en sus vidas (la miseria, las injusticias, la revolución Mejicana...).

¿Qué sensaciones le provoca *Pedro Páramo*?

Cada vez que leo esta novela pienso en Juan Rulfo como un explorador que descubre un territorio virgen y me invita a recorrerlo palmo a palmo, a gozar de sus paisajes, los geográficos y los psicológicos. Y también explorador en el sentido literario, descubriendo, cada vez que lo leo, un universo propio riquísimo, que en su momento abrió la puerta a una nueva etapa en la historia de la literatura.

¿Dentro de qué estilo enmarcaría la novela?

En *Pedro Páramo* debemos evitar aplicar una etiqueta como la de “realismo mágico”. Esto es importante de señalar para evitar que dicha etiqueta aparezca vinculada a *Pedro Páramo* en programas de mano, material para prensa, difusión, etc... Para mí es una novela laberíntica en la que es imposible perderse. Una novela de alto voltaje poético, pero que nunca despega los pies del suelo. Una novela donde el humor, el amor y la violencia encuentran su equilibrio perfecto. Podríamos improvisar una etiqueta: realismo poético.

¿Por qué dijo sí a esta adaptación?

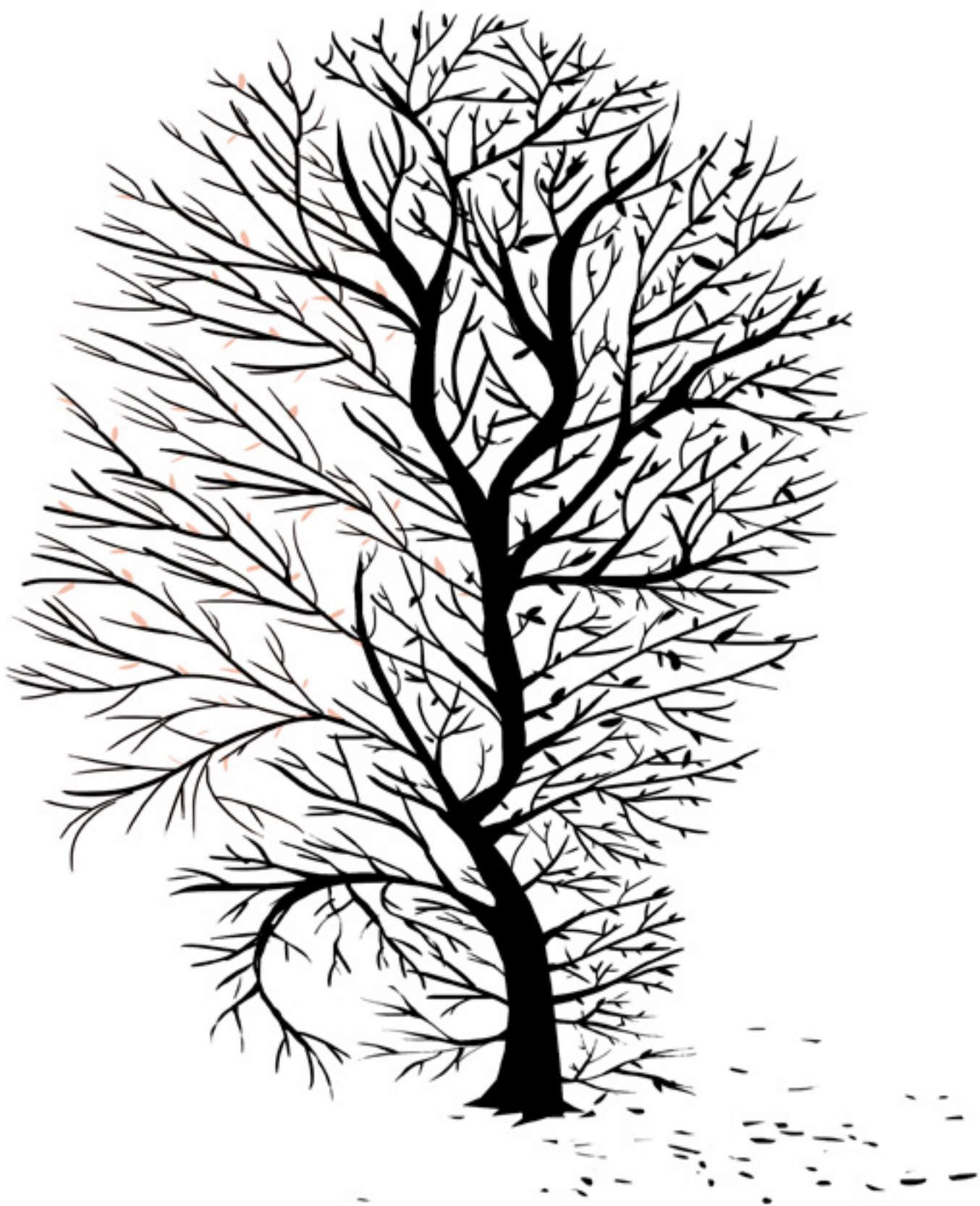
La verdad es que el empeño en sacar adelante la adaptación fue mío, fui yo el que propuso y al que después de llamar a muchas puertas le dijeron que sí. Para mí, y ahora exagero un poco, es un crimen que esta novela no se haya materializado todavía en experiencia teatral.

¿Qué destacaría sobre su versión en relación a la original?

Intenté respetar al máximo el original, transmitir la misma sensación que tengo cuando leo la novela, aplicando, eso sí, las “leyes teatrales”. Mi esfuerzo ha consistido en tratar de borrar la sensación de fragmentación excesiva que puede tener el receptor en una primera lectura. Me sostengo en los dos personajes principales, Juan Preciado y Pedro Páramo, padre e hijo, cómo uno descubre quien era el otro. El resto de los personajes que aparecen tienen relación directa con ellos dos.

Háblenos del tema de la muerte en la escritura de Juan Rulfo.

Me viene a la cabeza una frase de Esquilo, “Los muertos matan a los vivos”. La huella que dejan los personajes de Juan Rulfo es tan fuerte, que su influencia va mucho más allá de la vida que tienen los personajes. El mismo Rulfo define a Pedro Páramo en boca de un personaje, como un “Rencor vivo”. La línea entre la vida y la muerte es tan fina, que a lo largo de la novela



cuesta distinguir en qué lado de la frontera estamos. Y en esa “incertidumbre” es donde radica todo el potencial y toda la verdad de la escritura de Juan Rulfo.

Por otro lado, está el peso de la culpa, que acompaña a todos los personajes en el más allá. En el infierno particular que Rulfo les escribió, los remordimientos no cesan con la muerte, todo lo contrario, se incrementan y solo llegan a borrarse cuando dichos remordimientos se confunden con los del vecino de la tumba de al lado, entonces un mismo eco se convierte en una misma culpa y una misma culpa se convierte en un mismo susurro.

¿Cómo definiría el estilo de Juan Rulfo?

Oscila entre el realismo y lo fantasioso, su narrativa juega constantemente con el espacio y el tiempo, creando una ambigüedad deliberada con la que consigue llevarnos a todos a una incertidumbre muy placentera. En su escritura las emociones crean la realidad, más que los hechos en sí mismos.

¿Qué recepción piensa que tiene Juan Rulfo en la actualidad?

Sorprende la facilidad con la que la narración literaria cobra vida escénica en los diálogos de Rulfo, pero también en el desarrollo psicológico de los personajes, como si pidieran a gritos ser rescatados de la novela y ser llevados al escenario. A mi entender, es un juego extraordinario para los actores y también para el público. Hay que desprejuiciarse, no es para nada una novela complicada, y en todo caso la adaptación facilita plenamente la comprensión. Es, a mi modo de entender, un material escénico lleno de sentido del humor y ternura.

¿Qué valores como escritor transmitía?

Fue un escritor al que le apasionó la ficción, pero también la historia. Bebió de la tradición literaria escrita, pero nunca se olvidó de las riquísimas vertientes orales. Se inspiró en la imagen verbal, pero también en la imagen fotográfica. Se apoyó en la vanguardia estética para más tarde superar esa misma vanguardia. Si bien es indudable que en él conviven distintas concepciones del mundo, sostenidas en la antropología, también es indudable que consigue que nos sintamos aludidos constantemente porque habla desde lo cotidiano, pero trascendiendo la banalidad de lo cotidiano, llevándolo a un territorio humanista.

¿Esos valores siguen vigentes para los escritores del siglo XXI?

Para mí, Juan Rulfo combina a la perfección la descomunal potencia de su universo literario, universo que tiene una capacidad infinita para fantasear, para generar ambigüedades morales, pero también narrativas, con un don privilegiado para conectar los sentimientos más íntimos del lector. O, dicho de otra manera, Rulfo no renuncia en ningún momento a volar alto en lo poético, en lo fantasioso y en lo complejo de su estructura narrativa sin que eso suponga que no sintamos en cada frase que está hablando de nosotros. Hablando de las injusticias que sufrimos a diario, pero también de las que infringimos. A eso lo llamo, honestidad, sinceridad en su escritura.

Pau Miró

Dramaturgia de *Pedro Páramo*

LOS GRITOS DEL DESAGÜE



Comienza el día
Donde el temblor se desata
La rabia
Despierta la fuerza
Nos miran
Es tiempo de ejecución
Los estercoleros están llenos
Rebosan las alcantarillas
Vienen
Junto
A los hombres de la calle
y
Las mujeres de la acera
El hambre ya sólo piensa en
suicidarse
Marat y Genet
Weiss y Solange
Y Sade Y Sade Y Sade Y Sade

Lo sucio brilla y lo rojo también
Lo rojo
Lo azul
Lo blanco
¿El deseo es la muerte?
Yo
O
Todos
¿Morir o gozar?
Qué hacer
Cuando las ideas se convierten en sangre
Es la revolución de las putas y lacayos
De los lunáticos
De las criadas y mayordomos
Es la revolución que viene de abajo
Es la voluta del deseo de más
O la ocasión de tener otra vida
La oportunidad es un asesinato
Inspiro rebelión
Exhalo represión
Y me someto
Ya ocurrió
Está ocurriendo
Y pasado un tiempo
Volverá a ocurrir

Pensamientos en hilo
sobre *Marat Sade* de Peter Weiss y de *Las criadas* de Jean Genet

Luis Luque

Director adjunto artístico del Teatro Español
y Naves del Español en Matadero

DE LA MANO

FÉLIX CARBONELL
JOSEMA DíEZ-PÉREZ





Paseando por los pasillos del Teatro Español me encuentro con Félix Carbonell, jefe de utilería, vestido de negro y con una amplia sonrisa. Intento saludarle, pero va cargado de elementos, me dice: “¡sígueme!” y lo sigo. Los utileros trabajan en las sombras, son silenciosos e invisibles a los ojos del espectador. Las primeras referencias formales a este oficio nos las desvela Théophile Gautier que sitúa la utilería en la tragedia Griega argumentando que su función era que se reconociera el estatus de los personajes (dios, rey...) gracias a un objeto identificativo, como podría ser un cetro. La utilería indicaba además el tono de la obra: el uso de un pañuelo se asociaba a la tragedia y un abanico a la comedia. Aunque hasta 1878 no encontramos una de las primeras definiciones de utilería que decía así: Son todos los objetos portables necesarios para la representación y que concurren a la ilusión dramática.

Sigo andando detrás de Félix hasta llegar al cuarto donde trabaja desde 1990. Por entonces era director Gustavo Pérez Puig y desde esa fecha no ha parado de trabajar. Su taller está lleno de mesas, armarios, herramientas y artilugios. Me puede la curiosidad, me gustaría saber más, lo miro en silencio; Félix sonrío y me dice: “pregúntame lo que quieras”.

¿Cómo llegó al mundo del teatro?

En la familia de mi mujer hay una gran tradición de trabajadores teatrales, muchos de ellos siguen siendo técnicos actualmente. Un día mi suegro, que era maquinista del telar del Teatro de la Zarzuela, me llevó al teatro para enseñármelo, y me gustó mucho.

¿Y entró directamente?

Antiguamente para entrar a trabajar como técnico de un teatro, había que ser miembro de la Asociación de Tramoyistas que incluía maquinistas, utileros, sonido e iluminación. Esto actualmente no está vigente. Me presenté para la sección de maquinista y había que esperar a que te admitieran, una vez que lo conseguí me hice socio. Por aquel momento yo tenía otro trabajo en el que viajaba mucho por España y un hijo. Cuando nació mi hija me dije: ya me tengo que quedar en Madrid. En ese momento di el salto y me presenté a los teatros.

¿En qué teatros trabajó?

El primer teatro que me llamó fue el Calderón como tramoyista, trabajé en la obra *Doña Croqueta y Don Cirilo* con Simón Cabido y Juanito Navarro. De allí fui al Teatro Alcalá con un musical que venía de Miami, con el imitador Julio Sabala. Después estuve de gira por España. Y de pronto me llamaron del Español y empecé a trabajar directamente como utilero.

¿Cambió de maquinista a utilero?

Yo empecé de maquinista porque antes yo montaba exposiciones grandes que más o menos es lo mismo que montar un escenario. Pronto me di cuenta que mi vocación era la utilería, porque en la utilería trabajas más a pie de escenario.

¿Por qué más?

Los maquinistas también están ahí, en el escenario, pero normalmente no están en contacto con los actores como nosotros. Continuamente les estamos dando cosas durante la representación: un pañuelo, un bolígrafo, dinero, tabaco, etc. En cierto modo nos sentimos partícipes de lo que ocurre en escena, porque interactuamos con los intérpretes e incluso salimos a escena a poner o quitar elementos.

Y en el Teatro Español ...

Entré directamente a los ensayos de *Las Mocedades del Cid* dirigida por Gustavo Pérez Puig y protagonizada José María Rodero, si no recuerdo mal fue la última obra de teatro que estrenó.

¿Qué recuerda sobre la utilería de esa obra?

El protagonista tenía que romper en escena todos los días un bastón. El actor era muy mayor y no tenía fuerza para romperlo así que ideamos un truco. Cortamos la madera con un serrucho, lo pegamos con cola y lo enceramos. Cuando golpeaba el bastón el palo se rompía con facilidad y creaba un gran efecto y lo más importante, el actor no se hacía daño. Todas las noches después de la función encolábamos el palo y lo dejábamos que seicara. Hicimos dos bastones para asegurarnos. En esa obra también se usaban unas pesadas espadas de hierro y para el mismo actor se le hizo una de aluminio.

¿También están presentes en los ensayos?

Antiguamente estábamos desde la primera lectura junto con el apuntador, figura que hoy

no existe. Era él el que nos daba las notas de lo que teníamos que hacer. Nosotros estábamos para hacer los movimientos e ir marcándolos. En los ensayos esas marcas iban cambiando continuamente hasta que se fijaba de forma permanente. Ahí se sacaban conclusiones y se veían problemas que pudieran surgir. Te pongo un ejemplo, si se necesitan ciertos elementos para una escena nosotros con la información precisa se lo podemos hacer. En ocasiones, los directores, sabiendo la experiencia que tenemos nos preguntan cómo resolver ciertas cosas.

Y de la sala de ensayos se pasa al escenario.

Al ir al escenario cambia un poco con el decorado, hay que volver a ajustar, marcar la posición de cada elemento (sillas, mesas...), tener en cuenta el diseño de iluminación ya que a veces se producen sombras donde no se quiere, etc.

¿Cómo se organizan el trabajo una vez que llegan al escenario?

El jefe de utilería es el que hace la repartición de las tareas del equipo. Por lo general se divide el escenario en dos mitades: derecha e izquierda. Se coloca a los utileros/utileras a un lado y a otro y se dan las indicaciones de lo que hay que hacer en cada puesto. Cuando hay mucho trabajo este reparto tiene que ser muy preciso y se estudia la forma de hacer los cambios en el menor tiempo posible.

Y se levanta el telón...

Antes de levantar el telón hay que realizar la pasada.

¿Qué es la pasada?

Todo aquello que se emplea en la función y ha sido marcado por el director se prepara ordenadamente antes de que empiece la función, por ejemplo: una silla, una copa, unas flores, unas llaves en un cajón, etc. No solo en el escenario sino lo que está por detrás distribuido entre cajas. Llamamos cajas a lo que el público no ve. De esta forma, dejamos preparado todo lo que utilizarán los artistas durante la representación. De tal forma que cuando llegue el elenco esté todo listo. Antes de que empiece la función hacemos una última pasada con el regidor para comprobar que todo esté en su puesto y él dé su visto bueno.

Y cuando comienza la función ¿cómo gestiona cada utilero/a su espacio de trabajo?

Lo que hacemos es poner unas mesas que llamamos “de pasada” donde colocamos todos los elementos que intervienen en función y lo marcamos. Ahí tenemos controlada toda la utilería que empleará cada interprete. Nosotros se lo damos en mano o estamos pendientes de que lo recojan antes de salir a escena y cuando acaba su intervención se lo volvemos a pedir para volver a custodiarlo y que no se pierda nada.

Empieza la función, se apagan las luces y silencio, ¿cómo se comunican entre ustedes?

Cuando empecé todo era todo por señas y gestos, ahora nos avisamos por medio de tecnología, por intercomunicadores.

Y, ¿cómo saben cuándo salir al escenario?

Cuando empecé siempre salíamos por el pie del actor. Fijábamos una palabra para salir. Nos aprendíamos cuando iba a llegar su frase, en ese momento nos preparábamos y cuando decía la palabra marcada, esa era nuestra marca para entrar en el escenario. Actualmente es el regidor el

que nos indica cuándo debemos salir, nos da dos señales: el prevenidos y la salida. Ahora todo es más preciso, el regidor ve la escena en todo momento y sabe cuándo es el mejor momento o si se ha producido algún imprevisto y hay que esperar.

¿Tienen algún truco para los cambios rápidos que duran segundos?

El truco está en que dos o tres segundos antes de que se haga el oscuro total en el escenario cerramos los ojos y cuando está todo apagado los abrimos, de esta forma puedes ver en la oscuridad, porque el ojo está preparado. Otro truco que empleamos es posicionarnos en línea y contamos el número de pasos exactos que hay hasta la silla, mesa o elemento que tenemos que poner o quitar.

Seguro que le habrán pasado cosas curiosas...

En la función de *Carlo Monte en Monte Carlo*, dirigida por Mara Recatero, en el último cambio de la función teníamos que sacar un pódium para que tres actores terminaran ahí la función. Nuestro trabajo era colocarlo en el medio del escenario e irnos, cuando lo pusimos e íbamos a abandonar el escenario el regidor levantó el telón y no pudimos salir. Tuvimos que tumbarnos en el suelo hasta que terminó la función.

¿Cómo se acuerdan de todo lo que tienen que hacer?

Lo registramos todo y hacemos fotografías tanto de lo que está en el escenario a vista de público como lo que está detrás del escenario. Y la posición donde va situado cada elemento. Además, tenemos una pasada escrita con la indicación de cada elemento y su posición. Cuando son producciones propias lo guardamos y archivamos en nuestro almacén. De esta forma en caso de reposición lo tenemos todo controlado.

¿Siempre hay un utilero durante la función?

Sí, siempre, normalmente solemos estar dos utileros. Y dependiendo de los requisitos de la obra nos solemos colocar en los hombros del escenario (en teatro les llamamos así a los lados) o en el fondo si estamos ocultos por algún telón. La posición nos la marca la escenografía. Solo hay un caso en el que no estamos en escena, cuando el escenario está totalmente desnudo de telas o telones porque en ese caso nos vería el público.

¿Han cambiado sus funciones con la tecnología?

No, a nosotros no nos ha cambiado porque seguimos utilizando y realizando cosas artesanas como el tinte de las bebidas, o la fabricación de elementos que salen a escena.

¿Qué material es el más impactante con el que trabajan?

La sangre siempre es muy espectacular y llamativa. En *Sweeney Todd* dirigida por Mario Gas, cuando cortaban el cuello a un cliente la sangre salía disparada y era impactante.

¿Cómo lo hicieron?

Pusimos al actor en el pecho una bolsa con sangre que se cargaba con aire a presión. Se colocó un mecanismo al actor en la mano y cuando lo apretaba salía el chorro de sangre. Este artilugio implicaba que todos los días teníamos que limpiar el mecanismo y los tubos para que al día siguiente no fallara.

¿Necesitaron muchos ensayos?

Hasta calcular los bares de presión exacta que quería el director nos llevó unos días, y después, claro, lo anotamos todo: los bares de presión, la cantidad y la densidad de sangre necesaria para que en todas las funciones saliese igual.

Y cuando hay armas en escena ¿cómo se gestionan?

Existen pistolas y rifles o escopetas. Los últimos suelen ser de atrezzo y el disparo lo hacemos nosotros con una pistola desde dentro. Las pistolas son de fogueo, las llevan los actores que realizan también el disparo. El arma se la damos antes de entrar en escena, siempre se las entregamos en mano, y se les retiran justo cuando salen del escenario. El arma, aunque es de fogueo, se desmonta y se limpia. Nosotros custodiamos las armas y las guardamos en un lugar seguro.

¿Y si hay comida?

Sí, de eso también nos encargamos nosotros. Hemos tenido funciones donde todos los días había que preparar lentejas con arroz. En *Mabagonny* que se estrenó en las Naves del Español, comían pasta, en *Cuando deje de llover*, dirigida por Julián Fuentes Reta, sacábamos un pescado al horno, etc. Si se requiere caliente cinco minutos antes lo calentamos y sale a escena calentito (risas). También hay funciones que empiezan con comida de verdad y termina de atrezzo y las que toda la obra la comida es de mentira, lo que nos pidan.

¿Y si hay agua en escena?

Normalmente nos piden que esté caliente. En la obra *Los Cenci* había una pecera enorme en escena llena de agua donde se metía una persona y todos los días le poníamos calentadores entre tres y cuatro horas. Cuando quedaban cinco minutos para empezar la función quitábamos todos los cables.

Y además de todo esto hace maquetas, ¿cómo empezó?

Uno de mis primeros trabajos fue montar exposiciones y también hacíamos maquetas de edificios, casas, urbanizaciones... para organizaciones que se dedicaban a vender pisos. Incluso hicimos maquetas de carreteras para el Ministerio. Eran maquetas de proyectos de carreteras con sus coches, sus camiones... Era la época en que se empezaban a realizar los desvíos de carretera para el Ministerio. Y ahí fui aprendiendo.

¿Ha tenido algún mentor o persona referente en su formación?

No he tenido a nadie que me enseñara específicamente, fui aprendiendo de mis jefes, uno de ellos Eustaquio Ortega "Cati", hacía muy bien los atrezos, recuerdo que me fijaba mucho en cómo trabajaba. Y Francisco Hernández, "Paquito", era estupendo con la pintura, él fue el que me enseñó a hacer cosas como las imitaciones de mármol.

¿Por dónde se empieza a construir una maqueta?

Lo primero es tener el plano (risas) y si es posible fotografías. Con el plano miramos la escala y a partir de ahí diseñamos los elementos. Tiene que coincidir el tamaño con el del plano, en caso que haya varios elementos iguales como las butacas del Teatro Español se hace una y si está bien sirve de modelo para el resto.

¿Y es así para todo?

En ocasiones en la maqueta hay que hacer algún truco, para que quede más visual hay que sobre escalar algún detalle, que normalmente el público no se da cuenta a no ser que conozca el original al detalle.

¿Hay elementos específicos para la construcción de maquetas?

Las herramientas son las clásicas (alicate, tenaza, lima, tijera...) lo que ocurre es que son más pequeñas para poder acceder a diferentes lugares o limar cosas que con una herramienta grande lo destrozarías.

¿Cómo fueron los pasos de construcción de la maqueta del Teatro Español?

Lo primero fue el escenario, después la boca del escenario con los palcos del Rey y del Alcalde, continuamos con el telar y seguimos haciendo el patio de butacas y a partir de ahí empezamos a subir pisos hasta llegar a la lámpara.

¿Y está completa?

Como te decía antes a veces hay que engañar un poco. Falta lo que nosotros llamamos “la sala de los curillas” que está encima de la cabina de luces, pero para que se viera la cabina hemos tenido que prescindir de ella, al igual que del techo para que se pueda ver el interior del teatro.

¿Qué curiosidades tiene la maqueta que ha construido del Teatro Español?

Está hecha de cartón pluma, madera, fieltro de colores, diversas pinturas, pegamento de pistola y materiales de plástico, la mayoría del material usado es reciclado. Sus dimensiones son: 1,75 metros de largo; 0,75 metros de ancho y de alto 0,50 metros.

¿Cuál ha sido el elemento más difícil de hacer?

La lámpara de araña fue lo más aparatoso y la mayor parte de las butacas, dado que eran muchas y llevan mucho trabajo. También las luces de los palcos al ser muy pequeñas tuvimos dificultad en ponerlas.

¿Cuánto tiempo les ha llevado construirla?

La hemos realizado en dos años, empleando nuestros ratos libres. Para hacerla además del equipo de utileros del Teatro Español hemos tenido la ayuda de chicas y chicos que han pasado por nuestro departamento para hacer prácticas de utilería y han querido contribuir dando ideas y construyendo alguna pieza.

Gracias por mostrarme su trabajo.

El trabajo de utilero muchas veces no se ve y parece que no existimos. Yo llegué a ser miembro del Comité de Empresa y hablé con la Empresa en un momento en que querían quitar toda la utilería porque decían que: “para sacar una silla la saca cualquiera”. Yo traté de explicarles que no es solo una silla lo que hacemos, nuestro trabajo abarca muchas cosas. Menos mal que lo entendieron y aquí seguimos.

Félix Carbonell

Jefe de utilería del Teatro Español



LAS MAQUETAS

Acercarnos a la exhibición de una obra de teatro conlleva en primer lugar y de una forma instintiva mirar al lugar donde se va a representar esa obra. Un espacio que ha sido engendrado a partir de la lectura de un texto que ha suscitado una idea, de la que florece un planteamiento, del que brota una primera visión e ilusión mental del lugar donde pueden moverse los personajes de ese texto. Esa fantasía imaginada, abstracta, ideal... en muchas ocasiones ha de ser transmitida, mostrada y desarrollada al resto del equipo artístico de una forma tangible para que la aprecien, la valoren y, esa forma, es o ha sido en muchas ocasiones a través de una maqueta.

La maqueta es una especie de laboratorio donde los escenógrafos y escenógrafas pueden empezar a experimentar, a probar con el espacio y los elementos que tienen en su mente sin miedo a equivocarse ni emplear el presupuesto infructuosamente antes de la construcción definitiva del decorado. Es un boceto tridimensional del espacio escénico que hace ver la relación real a escala entre el intérprete y el espacio. Habitualmente se han construido a escala, que es la proporción entre una distancia medida en un dibujo o plano y la extensión que corresponde sobre la superficie. En teatro regularmente se han confeccionado en escala de reducción que es cuando el tamaño físico del plano es menor que la realidad, aunque en ocasiones también se han elaborado a escala real o natural donde el tamaño físico del objeto representado en el plano coincide con la realidad. Esta relación espacial ofrece la visión dramática del actor en el espacio. Así mismo permite realizar una especie de “storyboard” en tres dimensiones y plantear el movimiento en escena tanto de los intérpretes como de los elementos escenográficos y otros como mobiliario. La maqueta es por lo tanto un esbozo, un tanteo de lo que finalmente será el espacio escénico. Un artefacto que servirá al director o directora de escena y al resto del equipo artístico, para poder abordar sus trabajos antes de la propia construcción escenográfica.

Para conocer la historia de las maquetas escenográficas, comenzaremos por la cronología desde una visión general para progresivamente llegar al origen de su aparición en los teatros. Eso conlleva viajar por el tiempo y diferentes culturas. Descubrimos que las maquetas ya estaban presentes en tiempos de los vikingos. Las utilizaban para elaborar los procedimientos de construcción de sus embarcaciones. Esas prestigiosas naves eran conocidas popularmente como *drakkars*, barcos polivalentes que servían tanto para la guerra como para el transporte de mercancías. Otros pueblos como romanos, griegos, fenicios, egipcios, incas, o mayas también emplearon las maquetas. Se podría decir que prácticamente todas las civilizaciones las han utilizado para representar sus proyectos. Me viene a la cabeza Brunelleschi (1377-1446), por ejemplo, mostrando la cúpula del Duomo de Florencia a los Medici.

No todos los usos de las maquetas han tenido fines constructivos o estéticos a lo largo de la historia. Si nos detenemos en la época napoleónica observaremos que el concepto de maqueta tomó una relevancia primordial gracias al considerado mejor estratega de la historia, Napoleón. Recreaba los escenarios de guerra en tableros con relieves, allí acomodaba los soldados de plomo, caballos o barcos sobre grandes mesas o incluso en el suelo de habitaciones donde perfilaba el mapamundi para poder contemplar el avance del enemigo en el combate. Sin duda una propuesta muy teatral. A medida que avanzamos a lo largo de la historia contemplamos que las maquetas se fueron adaptando a cada periodo de tiempo en el que habitaban, como las maquetas escolares o de modelismo: naval, aviación, ferroviarias, etc.

En este repaso a la historia, nos vamos a quedar un poco antes de la aparición de Napoleón con el fin de saber qué estaba sucediendo por las tablas en ese tiempo. En el siglo XVI, aparece en Italia *La Commedia dell'Arte* como una evolución de las formas populares del teatro latino que alcanzó gran difusión por toda Europa con sus personajes: Arlecchino, Smeraldina, Dottore, Brighella... y con ella sus famosos telones pintados. Aquellos que servían para cambiar de un espacio a otro en el mínimo tiempo posible: de una posada a la casa del Señor Pantalone, de un jardín con fuente incluida a una calle mustia... Las escenas gracias a este invento, cambiaban a la velocidad del viento. ¿Podríamos hablar de este periodo como un primer intento de

surgimiento de la maqueta teatral? El telón pintado no es una maqueta eso es innegable, sin embargo al buscar el significado etimológico de maqueta con el objetivo de aproximarnos más a este dispositivo escenográfico y a su historia descubrimos que la palabra italiana *macchia* viene del latín “*macūla*” cuyo significado es mancha. El diminutivo “*macchietta*” significa literalmente manchita. Y en el argot de los pintores se llamaba “*macchietta*”, manchita de color, al esbozo de pequeño tamaño que se hacía como modelo previo de una obra de mayor envergadura. De ahí se desplazó también su uso a la designación de pequeños modelos de obras escultóricas o arquitectónicas que eran esbozos de la obra a realizar.

No se tiene constancia de una fecha exacta de cuándo fue realizada la primera maqueta para teatro ni quién la hizo, o para qué proyecto... A raíz de esto, ¿podemos deducir que fueron los pintores los primeros en realizar una aproximación al espacio escénico confeccionando bocetos dibujados o manchas en un papel?

La *Commedia Dell'Arte* fue un colosal taller de creaciones de diferentes espacios gracias a los telones pintados y esa costumbre, la de emplear lienzos, se ha mantenido hasta bien entrado el siglo XX. No es aún hoy infrecuente ver recreaciones diminutas de escenarios donde aparecen telones pintados, incluso como artículos de regalo para el divertimento de los más pequeños jugando a intercambiarlos. Con el paso del tiempo surge el deseo de modificar la escena, van apareciendo nuevos creadores ansiosos de realizar una evolución en la forma de mostrar lo que pasa sobre el escenario, la evolución lógica que afecta a todos los aspectos de la vida.

Si tenemos presente que los pintores realizan un primer esbozo o dibujo de cómo retratar la escena avistamos que para pasar del plano a la perspectiva, al volumen, es necesario otro tipo de disciplina. ¿Quién mejor para ayudar en esa materia que los arquitectos? Artistas encargados de diseñar, proyectar y construir espacios. Los arquitectos como nos indica la historia ya conocían el oficio de realizar maquetas en tres dimensiones y las maquetas arquitectónicas han estado presentes desde el principio. De este carácter los arquitectos acostumbrados a trabajar con la razón y la lógica se subieron al escenario y empezaron a ocupar funciones de escenógrafos, dispuestos a liarse en la maraña de los sueños de dramaturgos como Shakespeare para recrear espacios oníricos y casi imposibles. Y este salto no lo hacen solos, los acompañan entre otros los pintores, porque ellos no abandonan la escena en ningún momento. Hoy en día, ya sabemos que es habitual el salto de Bellas Artes y Arquitectura a Escenografía, pero en los periodos en los que nos encontramos quizá resultase chocante.

Continuando con la idea de encontrar el origen de las maquetas teatrales vamos a ir avanzando en el tiempo. El periodo donde podemos hablar de realización de maquetas escenográficas con cierto riesgo controlado a no equivocarnos nos sitúa en mitad del siglo XIX. Por aquella época en el mundo estaban sucediendo grandes acontecimientos como el nacimiento de Freud. Marx estaba difundiendo sus ideas revolucionarias. Darwin su teoría de la evolución y Göbel inventando la lámpara incandescente que con los avances de Edison posteriormente iluminaría nuestros telones. ¿Y en la escena? En el teatro se produce la más destacada incursión de nuevos escenógrafos en el panorama teatral que manifiestan deseos de cambiar la escena tal y como estaba concebida. Y que curiosamente o por simple casualidad empiezan, según sus biografías, aprendiendo pintura y realizando telones pintados para producciones teatrales. En esta fecha encontramos un gran hallazgo en nuestro viaje ya que localizamos la primera documentación donde se menciona a las maquetas teatrales en una ley. Nos referimos a la Ley

de Propiedad Intelectual donde el escenógrafo no era considerado un autor y sin embargo como refleja en su tesis doctoral Cristina Soler Benito versada en Artes escénicas y derechos de Autor: “el Reglamento de 1880 de ejecución de la Ley de Propiedad Intelectual del año 1879, en su art. 113 –que sigue parcialmente vigente en la actualidad– no reconoce explícitamente el carácter de obras a las escenografías: «en las obras dramáticas o musicales que se ejecuten en público, la decoración y demás accesorios del material escénico no dan derecho a sus autores a ser considerados como colaboradores». Aunque, paradójicamente, el actual texto de la Ley de Propiedad Intelectual, sí reconoce, por otro lado, la cualidad de autoría al diseñador y al realizador de las maquetas teniendo también los bocetos derechos de autor. Doble paradoja incluso, puesto que la mayor parte de las veces quienes realizan estas actividades son los propios escenógrafos/as. Actualmente se está trabajando para que se puedan registrar los bocetos, las maquetas, planos... de las escenografías en el Registro de la Propiedad Intelectual ya que hasta la fecha no ha sido posible y curiosamente sí que se pueden inscribir bocetos individualmente. Es decir, en este caso son autores respecto a la realización de los dibujos y diseños de escena, pero no respecto a la escenografía propiamente dicha.” Por ello, la corriente de los acontecimientos nos lleva a pensar y a afirmar que si el 1879 ya tenemos una ley donde las maquetas son recogidas y valoradas, debía de existir tal informe a raíz de que se estaban construyendo.

¿Y quién o quiénes estaban realizando las funciones de escenografía por aquella época? Se hace ahora necesario dar nombres, comienzo con Giorgio Busato (1836-1916), fue un notable pintor escenógrafo. Se formó en la Academia de Bellas Artes de Venecia y en París en el taller de Domenico Ferri. Por esos tiempos para las decoraciones se realizaban labores de artesanía moliendo los colores y preparando las telas. El Teatro Real contó por muchos años con sus servicios. Uno de sus discípulos fue nuestro siguiente escenógrafo, Amalio Fernández (1858-1928), nació en La Gineta (Albacete), estudió en París y se trasladó posteriormente a Madrid donde trabajó en numerosas escenografías como *La Walkiria*, *Sigfrido*, *El Ocaso de los Dioses* o *Parsifal*. Y según dicen de Amalio: “Es sabido que en todo entendía y en todo se preocupaba, y para la ejecución de sus ideas supo rodearse de los más célebres maestros en las artes auxiliares en la escena: pintores, tramoyistas, eléctricos...” Nuestro siguiente convidado es Adolphe Appia (1862-1928), defendía que el escenario debía ser tridimensional y de múltiples niveles, enfrentándose a la convención de los decorados pintados de los que venimos hablando. Su concepción del escenario era la de un espacio global en el que ha de levantarse un espectáculo, regido por unas leyes intrínsecas a ese espacio, de carácter técnico y estético, que no son caprichosas, sino dictadas por la naturaleza de cada espectáculo en sí.

Gordon Craig (1872-1966), evolucionó hacia preocupaciones sobre el volumen y la tridimensionalidad de la escena, concebida como un todo en el cual el actor no era más que otro volumen dentro del espacio amparándolo en su teoría de la “supermarioneta”. También en el siglo XX contamos con Josef Svoboda (1920-2002) al que se le atribuye haber introducido en la realización de proyectos escenográficos, materiales no usuales, resultantes de la experimentación incesante en la aplicación de la tecnología y la ciencia a los efectos visuales en la escena. Aún contamos entre nosotros con el ilustre Ezio Frigerio (1930), su genialidad radica en la articulación del espacio escénico, ejecutada a veces sobre diferentes planos, con el placer de engañar con la perspectiva y reconstrucciones geométricas con la utilización asiduamente de piezas arquitectónicas siendo la columna la más destacada. Todos estos escenógrafos tienen muchas analogías en común y

una de ellas se basa en cómo comunicar su idea para que productores y directores aprobaran su proyecto y confiaran en sus ideas. Entendemos que la maqueta se convierte en este periodo en fiel compañera de los escenógrafos, por un flanco para poder plasmar en imágenes lo que trataban de argumentar con palabras y por otro servir de material de trabajo donde los propios directores podían intervenir en la distribución del espacio.

¿Puede considerarse la maqueta teatral como un tipo de obra en sí misma? ¿Tiene entidad suficiente como para ser valorada como un dispositivo artístico expositivo? Para poder responder a estas cuestiones necesitamos saber qué se entiende como material de trabajo y por ende cuál es su valor funcional. En un aspecto nos estamos refiriendo a exhibir la volumetría y las propiedades de aquello que simboliza. Y por otra vía estamos apuntando a que es una herramienta indispensable y eficaz para comprender y controlar el efecto que producen los espacios proyectados a distintos niveles desde su construcción hasta su impacto en el escenario y en el público. Poder llegar a estos objetivos implica que las maquetas deben tolerar mutar y mover sus elementos, para recrear nuevos espacios y conseguir el más productivo, siendo elegante e interesante para la producción antes de su construcción. Sin olvidar que debe poder ajustarse a las peticiones y necesidades del escenario donde se va a ubicar junto con las exigencias de la dirección. Peter Brook (1925), considerado por muchos el mejor director teatral del siglo XX, hace mención a este aspecto en su libro *El espacio vacío* referido a la funcionalidad de las maquetas: *“En realidad, lo que se necesita es un boceto incompleto, que tenga claridad sin rigidez, que pueda calificarse de «abierto». Ésta es la esencia del pensamiento teatral, y un verdadero escenógrafo ha de concebir sus bocetos pensando en que deben estar en permanente acción, movimiento y relación con lo que el actor aporta a la escena mientras ésta se desarrolla.”*

¿Qué supone esta aparentemente inocente premisa para las maquetas? Esto implica que su construcción no ha de ser un proyecto acabado, definitivo, no está creada como algo fijo o para ser expuesto y sí como un recinto de pruebas. Los materiales empleados en su construcción suelen ser de cartón pluma y casi siempre reciclados de maderas, cartones, pinturas, telas, plásticos..., y de poca calidad ya que su fin no es ser mostrada a una audiencia y sí ser un mecanismo creado para que se toque, se manipule y esté en constante metamorfosis. Eso hace que al final del proceso creativo las maquetas estén endebles (en todos los sentidos) y den paso a su hermana mayor: la escenografía. (Hubo un tiempo en que existía un paso intermedio que consistía en construir una escenografía de baja calidad para examinarla en los ensayos). Después de esto, cuando aparece su doble a tamaño real (las maquetas se suelen realizar a escala 1:50 y 1:25) encima del escenario, ella deja de ser útil, de tener protagonismo, de existir, y por ende de conservar su vida. Pasan a un segundo plano, a una estantería, a un cuarto, a ser un recuerdo emotivo de grandes conversaciones entre creativos. Esta circunstancia, la de ser un elemento de trabajo se ha entendido, aunque no esté escrito, como un indicador de que su vida jugosa sea la misma que la duración de los ensayos. Nuestras protagonistas tienen complicada su supervivencia porque a sus penas hay que añadirle que se enfrentan a un gran lastre, que ocupan espacio. El espacio en los teatros es un bien muy escaso y es un enemigo de nuestras pequeñas obras de arte. Normalmente no hay sitio para cobijarlas y valorar su gran aportación. Todo unido forman una mezcla perfecta para su desaparición. E incluso es tal la generosidad de nuestras heroínas que antes de consumirse, en ocasiones, ceden sus piezas para servir en la construcción de una nueva maqueta. Esta es la versión fatalista, la que acompaña a las maquetas a lo largo de la historia, la que ha provocado que no nos hayan llegado

más maquetas de los grandes escenógrafos e incluso de que algunas estén perdidas en casas de particulares sin el reclamo de las pertinentes instituciones culturales para su conservación y exposición. Aun así, subsisten algunas escenografías, dibujos e imágenes de escenógrafos como los nombrados anteriormente que podemos disfrutar en museos como en el Museo Nacional de Teatro situado en Almagro.

Estamos llegando al final y no todo son malas noticias. Recuerden que empezamos esta peregrinación con los vikingos y ya estamos aquí, en el 2020, actualmente se siguen realizando maquetas teatrales, pero en casos muy excepcionales, los distintos profesionales afirman que cada vez menos por diversos motivos: algunos materiales para su realización son caros, se requiere tiempo para su montaje, no se sabe qué hacer con las maquetas cuando acaba la obra y además porque con la tecnología actual existen otros medios para presentar sus trabajos. La buena noticia de todo esto es que aún se consiguen rescatar estas mini construcciones de arte. El Teatro Español gracias a su equipo técnico, materializado por el departamento de utilería ha rescatado maquetas que han pasado por sus salas en diferentes épocas para realizar una exposición. Mientras este oficio y otros donde la mano es la gran protagonista se debaten entre la continuidad o la desaparición nosotros podremos disfrutar del valor cultural de estas pequeñas piezas. La exposición ofrecida por el Teatro Español se desarrollará como no podía ser de otro modo en la sala Andrea D'Odorico, otro gran escenógrafo y productor que realizó grandes escenografías con la dirección de Miguel Narros en este mismo teatro, entre otros.

Josema Díez-Pérez

Resp. Dep. Pedagógico Teatro Español y Naves del Español en Matadero

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

LUIS MIGUEL COBO

JORDI COLLET

MARIANO MARÍN

LUCAS ARIEL

SHEILA BLANCO

ANTONIO MUÑOZ DE MESA





ESPIAR A LOS ÁRBOLES



Si por algo me ha llamado siempre la atención la figura de Beethoven, ha sido por su capacidad de ruptura, su libertad, su imaginación y su independencia, en relación a sus épocas precedentes. Pero, sobre todo, Beethoven ha sido, y sigue siendo, el maestro absoluto del uso de la sorpresa —o eso que ahora llamaríamos “giro de guion”—, sin perder nunca de vista el balance perfecto entre lo que la música expone y el tiempo que tarda en contarlo.

Cuando era un joven estudiante de música, las noches de verano, me encantaba tumbarme en una hamaca, en el balcón, a escuchar música a todo volumen a través de mis auriculares, mientras miraba el cielo. Así lo solía hacer a diario, hasta que mi madre asomaba, a altas horas de la madrugada, y me mandaba directo a la cama. Ésta era la forma en la que me iba siempre a dormir. Mi madre, delante de mí, andando por el pasillo, y yo siguiéndola todavía excitado por lo que acababa de escuchar. Y es que, cada vez que descubría alguna música de Beethoven, me crecían las alas y, desde el balcón, echaba a volar. Era un chute de adrenalina.

Para ese entonces, ya había tocado en clase de piano muchas sonatas de su autoría. Recuerdo que una de mis preferidas era la nº20 op.49, porque su *Tempo di Menuetto*, era la banda sonora de *Érase una vez el hombre*: una serie de dibujos que me encantaba. También el *Adagio sostenuto* de la sonata nº 14 Op.27, *Claro de luna*, que era la que me pedían mis padres que tocara delante de las visitas. Pero, especialmente, recuerdo la noche en que descubrí su última sinfonía.

En mi ciudad no había tienda de discos, con lo que no me quedaba otra que comprar, semanalmente, una enciclopedia coleccionable de la historia de la música, en fascículos, que vendían en el quiosco, acompañados de discos regalo. Y hubo un viernes en que la nueva entrega que tocaba era ni más ni menos que la *Novena*. Esperé todo el día hasta abrir el disco. Recuerdo el olor del plástico nuevo y el modo en que, cuidadosamente, muy poco a poco, lo fui abriendo en medio de la oscuridad. La sensación de grandeza, que se apoderó de mí, cuando comencé a escucharla, permanecerá en mi recuerdo para siempre. El horizonte, de repente, se hizo más grande; pero no sólo el que podía verse desde mi balcón, también el que había dentro de mí. La versión era la de Karajan, muy de moda en los ochenta, donde el rigor de las grabaciones historicistas todavía casi no se había descubierto. Así que, ayudado del sonido de la potente Filarmónica de Berlín —registrado por la Deutsche Grammophon—, me puse, con mi batuta imaginaria, a dirigir aquella orquesta esa noche.

La imaginación de Beethoven siempre asombra porque es impredecible. De hecho, en las primeras escuchas, que le dedicaba, siempre me asaltaba la misma pregunta a la cabeza: ¿qué sentirían los oyentes de la época? Más tarde, leí, tal y como cuenta Carl Dahlhaus, que entonces «el público quedaba estupefacto, creyendo, a veces, que era víctima de una broma extraña o estridente, sintiéndose, en cualquier caso, que entendía poco o nada de lo que sucedía en la obra que estaban escuchando». De acuerdo, pensé, dos siglos después todo sigue igual. Y es que su música no se limita a ser un mero fenómeno acústico, es un hecho intelectual.

La vigencia temporal, de la obra de Beethoven, le otorga a su música la categoría de obra de arte. Dahlhaus escribió también: «una creación musical puede existir como una “obra de arte de ideas” que trasciende sus diversas interpretaciones». Años después, conocí y estudié su *Gran Fuga* op. 133, y seguía sin entender muchas cosas, pero me parecía un milagro absoluto, propio de un visionario. El mismísimo Stravinsky dijo de esa música que «partes de la fuga podrían haberse incubado en un satélite espacial».

Seguí escuchando y comenzó el tercer movimiento. Karajan, el rey del adagio, cantaba con su orquesta. Me emocioné mucho. Qué belleza. Estaba siendo manipulado con maestría por ese señor que, si hoy viviera, tendría doscientos años más que yo, pero que, sin embargo, parecía conocer el mecanismo de mis sentimientos a la perfección. Lo intentaba con todos mis sentidos, me esforzaba, pero, por más que lo hacía, era incapaz de percibir su estructura musical. Su continuo fluir de ideas lo alejaban tanto de su punto de partida, que su música era de las más libres que había escuchado nunca. Además, no importaba adónde te llevaran sus desarrollos, aquella música tenía su propia lógica aplastante, indiscutible. Y ese discurrir musical sacudió algo dentro de mí que, a día de hoy, sigue vibrando. Friedrich Nietzsche afirmaba que «La música había empezado, con Beethoven, a encontrar, por primera vez, el lenguaje del pathos, de la voluntad apasionada, de las vicisitudes dramáticas, en el alma del hombre». Una exposición de su mundo interior que conectaba directamente con el mío.

Después de este viaje, de casi cuarenta minutos, con los primeros movimientos, puse rumbo al frigorífico, piqué algo y volví al balcón. En ese descanso pensé en Mozart, en la exactitud de su perfecto mecanismo, rigurosamente formal, elegante, muerto en 1791 —cuatro años antes de que Beethoven terminara su primera sinfonía—. Y no entendía qué había pasado, por qué ese abismo enorme entre ambas músicas, si habían sido coetáneos. También es verdad que, años más tarde, escuché la interpretación de la *Primera Sinfonía* de Beethoven

en el Teatro Monumental, dirigida por Elliot Gardiner —con la Orchestre Révolutionnaire et Romantique—, y comprendí que no estaban tan lejos como Karajan y su orquesta me hacían pensar.

Estos días de confinamiento, donde nuestras vidas están más desnudas que nunca por la incertidumbre, donde a veces uno se levanta optimista, y otras hundido en el desánimo, donde en cuestión de horas o minutos cambiamos con rapidez de una emoción a su contraria... me conectan especialmente con su música. Estos días me resuenan al Beethoven más humano, más orgánico, más impudoroso, a la hora de mostrar sus pasiones o arrebatos. Esa fue su revolución, su nueva concepción de la música. Exponer con su obra un catálogo humano. Busoni escribió <<Con Beethoven, el elemento humano se situó, por primera vez, como el argumento primordial de la composición, en lugar del manejo de la forma>>.

Esa noche, de regreso al balcón, me apreté bien los auriculares y comenzó el cuarto movimiento con esos contrabajos dialogando, recitando interrumpidos por frases del resto de la orquesta. Hasta que apareció una de las melodías más hermosas y sencillas nunca escritas. Capaz de ser tocada por un niño con su flauta dulce en el colegio, o por las mejores orquestas del mundo. ¡Y yo la conocía! La había silbado tantas veces... Pude por fin escuchar la sinfonía desde su principio y tenía su razón de ser. Estaba colocada en el lugar perfecto. ¡Toda la música que había escuchado esa noche estaba escrita para preparar la aparición de la voz humana! Beethoven decidió incluir primero voces solistas y, después, un coro en el último movimiento. Algo extrañamente raro para su época en una sinfonía, y que hasta el propio Verdi criticó. Un canto a la alegría, que ha servido, por ejemplo, para ser himno de la Alemania del Este de 1956 a 1968 —donde viví más tarde—, o en 1985, himno oficial de la Unión Europea —y que en 2013 fue declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco—. Un himno a la libertad. Un símbolo del abrazo universal de los pueblos. Cuentan que, en su estreno, Beethoven, ya estaba sordo. Cuando la orquesta terminó su interpretación, todo el público lo ovacionaba en pie, lanzando sus sombreros y agitando sus manos para que, al menos, pudiera ver su éxito. Mientras, él, seguía enfrascado en su partitura imaginando su sonido, marcando el tempo con la mano desde su asiento en primera fila —como yo cuando jugaba con mi batuta imaginaria—. Qué paradoja que uno de los actos más hermosos de comunicación de la historia, fuera realizado por una persona incomunicada y confinada por su propia sordera. Qué lección de vida saber que desde la peor situación que uno pueda vivir, el ser humano, es poseedor siempre de esa extraordinaria capacidad de superación para crear belleza. Qué generosidad desnudarnos así su alma.

De repente, me di cuenta de que, casi, había amanecido, y me acosté sonriendo.

Luis Miguel Cobo

Compositor música original de *Las criadas*

CASUALIDADES Y COINCIDENCIAS. ALGO SOBRE BEETHOVEN

Cuando desde el Teatro Español me propusieron escribir algo acerca de Beethoven, mi primera reacción fue preguntarme a mí mismo que relación tenía yo con el gran compositor alemán y mi respuesta inmediata fue: ninguna. ¿Ninguna?, ¿estás seguro? Bueno, quizá ninguna no sea una respuesta del todo cierta. En realidad, casi todo el mundo ha oído hablar de Beethoven y es muy probable que conozca y tenga interiorizada más de una composición del genio de Colonia. ¿Quién no ha oído alguna vez esta cadencia?: mi re# mi re# mi si re do la, exacto, *Para Elisa* o esta otra: sol sol sol mi b fa fa fa re, precisamente, la *Quinta Sinfonía* y, sin duda, poca gente dejaría de reconocer las notas del último movimiento de su *Novena Sinfonía*, ese *Himno a la Alegría* que desde 1972 es el himno de la Unión Europea y que la UNESCO decidió en 2001 que formara parte del Registro de la Memoria del Mundo, en la forma de su partitura original.

Obviamente Beethoven es un gigante, es tan grande su influencia que me atrevería a afirmar que, de la misma manera que cuando decimos la palabra mesa vemos la representación gráfica de un tablero con sus cuatro patas, cuando decimos música clásica vemos el busto de Beethoven. Él es la música clásica.

Definitivamente no es cierto que yo no tenga ninguna relación con el compositor, de hecho esta afirmación sería falsa en la mayoría de las personas. ¿Pero por qué mi primer impulso fue meter tierra de por medio entre Beethoven y yo mismo?, pues si tengo que ser sincero, lo más probable es que me preguntase qué diablos podía decir yo que fuera mínimamente interesante sobre un genio como él. Y la verdad todavía me lo sigo preguntando. Sin embargo, aquí me tenéis escribiendo “algo sobre Beethoven” y la razón de que siga adelante con este intento tiene que ver con las casualidades. Porque fue una casualidad que la propuesta me llegase mientras estaba confinado como cualquiera de vosotros, y como cualquiera de vosotros estaba ocupando mi tiempo en múltiples actividades de índole diversa. Y digo que fue una casualidad que, de entre todas las actividades, una de ellas fuera la lectura de un libro titulado *I Barbari* de Alessandro Baricco, un autor al que, cuando era más joven, había leído prácticamente en su totalidad y que, como sucede muchas veces, y no sólo con autores literarios, también con grupos musicales o con directores de cine, un día dejás de seguir sin saber exactamente por qué. O sí que lo sabes. Es lo de siempre, algo ha cambiado en ti. O en el otro.

El libro es un ensayo por entregas donde se recogen los treinta capítulos publicados por Baricco en el diario “La Repubblica” desde el 12 de mayo, al 21 de octubre de 2006. Su título completo es *I barbari. Saggio sulla mutazione*, es decir: *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. La segunda parte del título es la que nos da la pista sobre el tema del ensayo. Efectivamente, es un intento de explicar, de forma perspicaz y a mi entender original, las mutaciones que ha sufrido la sociedad occidental y su cultura de tradición burguesa con la irrupción de las nuevas generaciones, esas nativas de la era digital (Baricco los llama bárbaros, pero no lo hace en forma despectiva, sino que, más bien intenta hacer un paralelismo con los bárbaros que en su momento irrumpieron y cambiaron definitivamente el mundo hegemónico del Imperio Romano). Bien, ¿y eso que tiene que ver con Beethoven? Bueno, Baricco utiliza al compositor para hablarnos de la importancia de los periodos bisagra. Del valor, en términos cualitativos, de esas personas que son capaces de sintonizar con los cambios que se avecinan, los cuales, la corriente principal, precisamente, por el ruido que genera, es incapaz de percibir. Baricco utiliza a Beethoven, y en concreto a su *Novena Sinfonía* para explicarnos de forma gráfica el advenimiento del Romanticismo dejando atrás un mundo y una cultura que mutará definitivamente y que aportará a esa nueva clase social, la burguesía, una escala de valores estéticos, éticos y morales que perdurarán, según la tesis de Baricco, hasta nuestros días. Con la irrupción de esos nuevos “bárbaros” dicha escala de valores estará entrando en crisis y provocando esa sensación de abismo entre generaciones.

En el libro, Baricco nos cuenta como se tomaron sus coetáneos la primera escucha de su *Novena*. La gente, los críticos, todos. Explica que era uno de esos momentos en que algunos humanos empiezan a descubrirse branquias detrás de sus orejas y comienzan a pensar que, quizás, el medio acuoso sería más pertinente para ellos (Baricco utiliza esta metáfora de mutación de categoría animal para referirse a los pocos que intuyen que algo nuevo está naciendo y que son ellos parte integral de dicho cambio). Literalmente dice: “...Estaban al borde de una

mutación mortal (más tarde la llamamos: Romanticismo. Aún no hemos salido de ella.” Y por eso es importante, según Baricco, ir a ver que se dijo en ese momento sobre esa *Novena* de Beethoven. Aporta aquí lo que escribió, un año después, en la notable revista inglesa *The Quarterly Musical Magazine and Review*, un crítico de prestigio que colaboraba con dicha revista: “Elegancia, pureza y proporción que eran los principios de nuestro arte, se han rendido gradualmente al nuevo estilo, frívolo y afectado, que estos tiempos del talento superficial, han adoptado. Cerebros que por educación y costumbre, no hacen otra cosa que pensar en los vestidos, la moda, los cotilleos, la lectura de novelas y la disipación moral, son incapaces de sentir los placeres, más elaborados y menos febriles, de la ciencia y del arte. Beethoven escribe para esos cerebros, en eso parece que tiene algo de éxito, si debo creer a los elogios que, de todas partes, siento aflorar por este último trabajo suyo”. Lo que llama la atención a Baricco es que la *Novena*, en nuestros días, es uno de los baluartes más altos y rocosos de esa ciudadela que está a punto de ser asaltada por los nuevos bárbaros. Esa música que se ha convertido en bandera, en Himno (el de la UE). Es nuestra civilización (partitura original salvaguardada por la UNESCO). Pues bien, hubo un tiempo en que la *Novena* era la bandera de los bárbaros.

Es en esa revelación donde yo empiezo a sentir un interés por la obra de Beethoven que, hasta ese momento, solo era de carácter forzado y a regañadientes, teñido por los prejuicios típicos del que ignora.

Lo voy a decir: Beethoven representaba para mí el *mainstream* de la música clásica. Eso me provocaba un cierto rechazo hacia su figura y su obra. En mí, también lo producía cualquier *mainstream* en cualquier otro ámbito musical y artístico. Una estupidez, sin duda.

Como pasa siempre con los grandes monumentos del arte, tiendes a escoger, (las afinidades electivas, podríamos decir, parafraseando al poeta alemán), y yo no escogí a Beethoven. En su momento preferí a Bach o a Debussy o a Prokofiev. Aunque Beethoven siguió estando presente y lo sigue estando. Es una de esas cumbres de la humanidad, como lo es Tolstoi o Shakespeare o Caravaggio. Es un puerto que sabes que siempre va a estar allí, esperando a que te decidas atracar.

Decía que me animé a “escribir sobre Beethoven” por algo que tiene que ver con las casualidades, en este caso, la lectura de *I Barbari*. Otra de las razones tiene que ver con las coincidencias. Y es que es una curiosa coincidencia que las dos veces que he recurrido a Beethoven, a lo largo de mi carrera como compositor de música para montajes teatrales y responsable de la creación de espacios sonoros para dichos montajes, lo he hecho para arropar, musicalmente, un solo de una misma actriz, Alba Pujol.

Y es curioso también, constatar lo alejado que estaban estéticamente ambos solos. (Los llamo solos porque me gusta más, en este caso, la nomenclatura del mundo de la Danza que la del Teatro. Lo siento, nunca me ha convencido la palabra monólogo). Por otro lado, si lo que estás haciendo en escena es moverte de forma progresivamente sincopada hasta llegar al paroxismo, desnuda, ensangrentada, envuelta en una bolsa de plástico transparente como si de Laura Palmer se tratase, en un paisaje desértico que invoca una Ciudad Juárez, con sus centenares de cruces clavadas en el suelo y los nombres de esas mujeres asesinadas apareciendo en una retroproyección interminable de casi 10 minutos mientras el segundo movimiento de la *Sinfonía número siete en La mayor Op 92* de Ludwig van Beethoven empieza a sonar con

esa progresión implacable para ir apoderándose de todo el teatro y ayudarnos a transmitir la magnitud de la tragedia en la que Roberto Bolaño nos sumerge en la cuarta parte de su monumental *2666* (la parte de los crímenes) y todo eso lo haces sin decir palabra, para mí eso es un solo.

Sí, fue en el montaje *2666*, a partir de la novela homónima de Roberto Bolaño y con la adaptación de Pablo Ley y Alex Rigola, con dirección del mismo Alex y producida en el año 2007, donde utilicé por primera vez a Beethoven. Digo que utilicé porque manipulé el segundo movimiento de su *Séptima Sinfonía* haciendo un trabajo de montaje musical, utilizando exclusivamente los tres primeros minutos del movimiento y alguna parte más allá del minuto siete. Era lo que necesitaba para producir el efecto buscado en el espectador. Siempre que he tenido que hacer una operación de este tipo, aparecen en mí sentimientos encontrados. Por un lado, me parece un sacrilegio manipular una obra de arte como lo es la *Séptima Sinfonía*, por otro lado, soy plenamente consciente de las necesidades de la escena que estamos construyendo. Yo sé qué partes ayudarían a conseguir el objetivo y qué partes nos alejarían del mismo, por eso, lo que me fascina, es que al entrar en contacto con una obra así, desde esa perspectiva, no puedes evitar conocerla de una forma más analítica, es un acercamiento diferente al del simple melómano. Es más potente.

Para terminar con las coincidencias y por ende con este pequeño viaje, tengo que hablaros del segundo solo de Alba. En este caso, Alba sí hablaba, pero también se movía, incluso bailaba.

Rodoreda. Un Retrat Imaginari, (*Rodoreda. Un Retrato Imaginario*). Era el título del espectáculo y fue una producción del Festival Grec de Barcelona un año después del *2666* de Bolaño/Rigola. Era un espectáculo de creación a partir de la obra, vida y material documental de la escritora catalana Mercè Rodoreda autora de, entre otras novelas, la famosa *La Plaça del Diamant*. Fue un montaje del que sólo se hicieron cuatro representaciones, circunscritas en el ámbito del festival. La dirección y la dramaturgia corrieron a cargo de Carlota Subirós y en mi memoria, apoyada por la inefable grabación video gráfica, sigue creciendo la calidad del trabajo realizado por todo el equipo artístico. Pero a lo que íbamos. Beethoven en Rodoreda. Esta vez fue el propio texto quien me dijo que pieza de Beethoven debería sonar. De hecho se verbalizaba el nombre de la pieza, era la misma Alba/Rodoreda quien nos hablaba de la *Sonata Kreutzer*, era ella quien la hacía sonar en el aparato reproductor de la estancia donde pasaba la acción. Una habitación típica de un piso de la Eixample. La reproducción fidedigna de dónde ensayamos el espectáculo y que, en este caso, nos servía para imaginarnos el piso en Ginebra, donde pasó parte de su largo exilio.

Aquí también tuve que hacer un montaje con el material original de Beethoven. Creo recordar que solo utilicé el primer movimiento de la sonata. Pero tuve que estudiarlo bien para que los fragmentos utilizados tuvieran una coherencia de sentido y al mismo tiempo aportaran la dinámica y el tempo apropiado en cada momento de su aparición. La pieza tiene dinámica, fuerza y profundidad para escoger lo que quieras en cada momento, de eso no cabe duda. Recuerdo que jugábamos con el hecho de que al principio Alba la ponía en el reproductor. Después subía ella misma el volumen (sonido diegético) y esa subida finalmente iba a parar a la P.A. (se convertía en sonido extradiegético). A partir de ese momento jugábamos con los volúmenes, los fragmentos de la obra musical y con los altavoces por donde sonaba la pieza. Había todo un pasaje de texto dicho sobre la música que debía coincidir con un momento

donde la sonata tuviera un tempo *largo* y una dinámica *piano*. De la misma manera, al final de ese pasaje, era perentorio que sonara un violín de forma muy poderosa para que coincidiera con las palabras de Alba refiriéndose a la propia sonata.

Decía Alba: “*La Sonata Kreutzer* me hace pensar en mi primera lectura de Tolstoi, este portamento... paro de escribir y escucho. Es verdad que hace calor, es verdad que escucho una sonata, es verdad que en las jardineras de la terraza hay petunias y geranios rojos. En Ginebra. Y es verdad que yo soy yo, si yo no fuese otra. Esta sonata en vez de inspirarme me molesta. Demasiado buena, demasiado, demasiado buena. Que pare este violín tan bestia, ¡que pare!”. Y paraba. Era mágico.

Todo circunscrito en la dificultad de la creación, de como la contemplación de una obra de arte, a veces, puede interferir en la creación de tu propia obra.

Por cierto, en esa época yo firmaba Sila mis trabajos como creador de espacios sonoros y de música para Teatro, lo hacía para diferenciarlo de mi labor como actor. Al final fui abandonando esa idea y actualmente no hago este tipo de distinciones. Para bien o para mal siempre soy Jordi Collet cuando actúo y cuando compongo.

Jordi Collet

Espacio sonoro de *La casa de los espíritus*



LUDWIG Y YO

*Un soneto me manda hacer Violante,
Que en mi vida me he visto en tal aprieto...*

LOPE DE VEGA

Cada vez que me toca ponerme a escribir algo que no esté en papel pautado me las veo y me las deseo porque a mí, que soy un adicto a la lectura desde mi infancia, me da un pudor tremendo ponerme a contar nada por escrito que pueda ser leído por otros. Y si, además, el encargo es hablar de mi primer enemigo y después inalcanzable amigo Ludwig van Beethoven, la timidez me acaba atenazando, pero voy a intentar contarles con toda la modestia posible mi relación con la obra de este genio.

Me gustaría comenzar reconociendo que sus obras ejercieron una poderosa y saludable influencia en mi aprendizaje como pianista pero no, no me es posible. Gracias al sistema de enseñanza de la música que me tocó en los años 70, cuando tendría que haber disfrutado de su obra me encontré con una carencia de recursos técnicos que me hacían muy cuesta arriba abordar sus Sonatas con la fluidez y la energía que requerían y una prisa muy poco saludable por terminar los estudios de piano.

Para tratar de explicarme mejor les diré que yo empecé de niño con los estudios de música aprendiendo a tocar el clarinete en la banda de mi pueblo presentándome por libre a los exámenes de Solfeo, actual Lenguaje Musical, en el Conservatorio. A los 11 años comencé a tocar el piano y continué con él de una forma bastante autodidacta hasta que con 19 años y estando en 2º de 1º de Derecho me decidí a romper con todo y estudiar la Carrera Superior de Piano, por supuesto también presentándome por libre puesto que tenía que compatibilizar mis estudios con el trabajo en orquestas de baile para ganarme la vida. Perdón por este relato de mi vida, pero creo que puede servir para acabar de entender las circunstancias en las que yo me vi enfrentado con la obra pianística de Beethoven. Esas prisas poco saludables a las que aludía anteriormente me hicieron preparar en un solo año los cinco primeros cursos de piano y todos los de Solfeo que me quedaban pendientes y en todos los cursos había obligatoriamente alguna obra de Beethoven.

Los dos primeros cursos fueron bastante asequibles porque si mal no recuerdo las obras obligadas de Beethoven fueron sus dos Sonatinas, Anh. 5, dos obras bastante fáciles de tocar y bastante características de su estilo. A partir de ahí, en 3º, 4º y 5º, llegaron las Sonatas para piano empezando por la N° 20 en G Mayor, Op. 49 y con ellas el nivel de desesperación para llegar a un nivel mínimo de interpretación creció de una forma exponencial y junto con esto

también vino la absoluta necesidad de partir de un análisis formal teórico, imprescindible para sortear la dificultad de abordarlas con relativo éxito y a la vez me hizo ver el desarrollo de la forma sonata, algo muy de agradecer en mis primeros intentos como compositor y por supuesto en los posteriores.

Cuando me tuve que enfrentar con la Sonata N^o 11 en Bb Mayor, Op. 11, las cuestiones técnicas se hicieron mucho más peliagudas y a partir de ahí Beethoven se convirtió en una especie de enemigo. Cuando abría por primera vez una de sus partituras casi me ponía a temblar. Era no digo imposible pero sí muy difícil salir airoso al presentarme ante el tribunal en los exámenes del Conservatorio. Lo conseguí a duras penas y aprobé esos cinco cursos de golpe, pero las consecuencias físicas creo que aún las estoy sufriendo. Demasiadas horas de estudio al piano sin una técnica correcta producen unas tensiones musculares y un agarrotamiento que perduran a pesar de los años transcurridos.

El plan de estudios de aquella época que me tocó era poco menos que suicida. Pasar de 5^o a 6^o de Piano era técnicamente hablando equivalente a pasar de 1^o a 5^o y ahí no me quedó otro remedio que invertir un año entero en reaprender y tratar de olvidar todos los vicios que había adquirido por mis prisas. Me puse manos a la obra con un nuevo profesor que por supuesto no me dejó presentarme a ningún examen de piano hasta que no estuviera en condiciones de tocar con la relajación y la precisión que requerían las obras de ese curso y pude aprovechar para preparar a la vez un montón de asignaturas teóricas que tenía pendientes: Armonía, Historia de la Música, Formas Musicales, Conjunto Coral, etc...

A partir de ese momento empecé a disfrutar de Beethoven y sus “imposibles” sonatas, aunque a la vez fui consciente de que, por mucho que me esforzara, nunca llegaría a alcanzar el nivel que me gustaría como pianista clásico. Algo que por otra parte me vino estupendamente porque me siguió empujando hacia el mundo de la composición con el que disfrutaba más incluso que con el de la interpretación.

Esta relación de amor-odio, u odio-amor en ocasiones, que viví en aquel momento se fue acrecentando al tener que estudiar las siguientes Sonatas obligatorias según avanzaba cursos y se convirtió en un tópico constante en mis estudios. Con el paso del tiempo y la finalización de mis estudios me quedó un poso de frustración que a pesar de los malos tragos y el esfuerzo dedicado no impidió que disfrutase enormemente de su interpretación. En definitiva, las Sonatas de Beethoven fueron un mal trago, pero me sirvieron mucho para entender y asumir el lugar que me correspondía como intérprete. Dicho coloquialmente: Ludwig me puso en mi sitio.

Podría seguir contándoles lo muchísimo que he gozado escuchando su obra sinfónica o camerística y la admiración profunda que me merece, pero creo que esta evocación sincera es mucho más interesante y la pueden compartir y entender muchos estudiantes que se encuentran en parecidas circunstancias.

A pesar del tiempo transcurrido esa especie de enemigo del que les hablaba, Ludwig van Beethoven es y será siempre mi amigo. Un amigo molesto pero imprescindible.

Mariano Marín

*Música y espacio sonoro de *Alegría Station**

EXPERIENCIAS CON BEETHOVEN Y EL DISEÑO SONORO TEATRAL

Con Beethoven nunca pueden ir mal las cosas, incluso aunque sea “el destino el que está llamando a tu puerta”. La música del compositor y el diseño sonoro teatral se encontraron en *La Fortuna de Sílvia*, montaje estrenado en el Teatre Nacional de Catalunya, dirigido por el gran Jordi Prat i Coll en 2016, y de cuyo diseño sonoro fui responsable. Lejos de ser un texto de erudición documental, pretende compartir reflexiones, descubrimientos, y asombros, a partir de la experiencia teatral.



La Fortuna de Sílvia, atribuida a Josep M^o de Sagarra aunque... parece ser que fue escrita por Mercé Devesa, su mujer... es una obra estructurada en tres actos y un epílogo, que muestra cuatro momentos vitales del personaje protagonista, Sílvia, durante el período 1935-1945, en un contexto prebélico y de II Guerra Mundial. Al inicio Sílvia tiene muy buena relación con su hijo Abel y su hija Diana. Son tres personajes idealistas, soñadores que se oponen a seguir la corriente preestablecida y mayoritaria, y que buscan su auténtico lugar en el mundo. La guerra arrebató a Sílvia su hijo mientras que Diana realiza una transformación convirtiéndose en un personaje “vulgar”, entendiendo *vulgar* como lo opuesto a lo *auténtico*. En este contexto, aparece David, otro personaje idealista, con el que Sílvia entabla una interlocución sincera y de respeto. Al final, y por decisión propia, Sílvia queda sola. Prefiere mantenerse fiel a sus principios idealistas que transigir e insertarse en un mundo de códigos banales, o mezquinos, que no comparte porque no honran la vida. Esa terquedad le permite preservarse, y esa es su fortuna; la soledad es el precio que paga.

La acción ocurre siempre en el mismo salón de la casa de Sílvia, sucediendo el primer acto en 1935, el segundo en 1940, y el tercero y el epílogo en 1945, después de la victoria aliada.

El montaje contrasta el período histórico del drama con el período actual, creando un paralelismo entre el contexto de la propia acción dramática y el actual. La obra finaliza en el momento en el que los personajes celebran la victoria aliada con una tarta que simboliza la bandera de Europa, y un brindis. En definitiva, la obra acaba mostrando un instante de optimismo y esperanza ante la refundación de un territorio devastado política y socialmente. El contraste entre el tiempo de la acción -1945-, y los diferentes símbolos usados en la escenificación -bandera europea, Himno de la alegría como himno europeo, otras ideas tratadas en la obra-, sugiere un recorrido susceptible de ser revisado por el público, que va justo desde el momento en que acaba la obra hasta nuestros días y que confronta la idea de la realidad que se esperaba entonces, con la realidad actual.

El director tuvo claro que, de una manera u otra, el *Himno de la alegría* de la 9ª sinfonía de Beethoven, en tanto que símbolo de la idea de Europa, tenía que ser una semilla, un punto de partida necesario.

Pero ¿hacia dónde? ¿cómo? ¿con qué forma? ¿cuándo?

Veamos cómo germinó esa semilla Beethoveniana hasta convertirse en una estructura dramática sonora de lujo.

En casa, música de cámara

Es aceptado concebir las obras de cámara -sonata, dúos, tríos, cuartetos...- como una “conversación” entre instrumentos, en la que cada uno tiene su turno de palabra y su momento de lucimiento virtuoso y, por tanto, se asume que en dicha música destacan las individualidades. Incluso, se dice que la música de cámara no necesita de público: los intérpretes tocan a fin de deleitarse a sí mismos por lo que se bastan con su propia presencia.

Además, la música de cámara está tocada, generalmente, por conjuntos de pocos instrumentos. Esto le confiere una variedad tímbrica acotada: los mismos elementos suenan durante toda la pieza por lo que, en este aspecto, no hay grandes variaciones. Y por ser un conjunto

instrumental reducido, el volumen es, en general, también acotado. El poderío sonoro de una obra de cámara es limitado.

Todas las escenas del montaje muestran personajes que dialogan entre ellos, siempre sin contacto con el exterior -el único signo de comunicación con el mundo exterior es el timbre de la puerta, que suena cuando un personaje entra en la casa o cuando se recibe una notificación postal-. Esta condición de intimidad, de aislamiento, y de estar aparte, se complementa con la escucha de piezas de cámara cuyas pequeñas variaciones, comentadas antes, contribuyen a la sensación de predecibilidad, de tranquilidad, o de confort. En definitiva, se usa la música de cámara para contribuir a la creación de un microclima de recogimiento.

Esta complementación se realiza de manera diegética, que significa que la música que suena proviene de la propia acción dramática: En escena hay un gramófono y la música surge a partir de los discos que ponen los personajes (¡bien por la escenógrafa!). Por supuesto, esta música diegética debe “teñir” la escena con un color adecuado a lo que en ella se dice y cómo se dice.

¿Qué pieza musical, o piezas, cumplirían todos estos cometidos? ¿Tiene Beethoven “algo por ahí”? ¿Qué paralelismos podría haber entre la pieza musical y el montaje, más allá de una conexión de sensaciones?

Y entonces nos encontramos con el Archiduque Rodolfo:

El Archiduque Rodolfo

En Viena, Beethoven tuvo por amigo, alumno, y mecenas, al Archiduque Rodolfo de Austria. Resulta que el Archiduque tuvo que exiliarse un año, 1809-1810, debido a la ocupación napoleónica. Entonces Beethoven escribió la sonata nº26 en Mi b Mayor *Los Adioses* cuyos movimientos son El Adiós, La Ausencia, y El Retorno. Y en 1811 escribió el Trío Op.97 *El Archiduque*. En cada caso, lo programático de los títulos de las piezas también ha sido tenido en cuenta.

El montaje teatral hace énfasis en una visión retrospectiva de la acción dramática, que sucede entre 1935 y 1945, desde nuestra actualidad. La idea de bienestar y comodidad está siempre presente en el texto. ¿Cómo conservar el bienestar? ¿Qué precio se paga por la independencia económica? ¿Qué permite la independencia económica? ¿Dónde está hoy la idea de Estado del Bienestar?

En este sentido, se puede establecer una comparación entre estas preguntas planteadas por el montaje y lo que significa el Archiduque Rodolfo para Beethoven. De alguna forma, en tanto que mecenas, el Archiduque representa el Estado del Bienestar del propio Beethoven.

Así, el acto I comienza con el último movimiento de la sonata 26, *El retorno*, de aire brioso y ágil. El sentimiento de alegría y esperanza que genera el retorno del Archiduque a Viena, va emparejado con el recuerdo -el retorno a- de felices tiempos pasados de los personajes al mirar unas fotografías familiares y comentar anécdotas acerca de ellas.

En el acto II aparece el movimiento *La ausencia*, una pieza muy delicada y a la vez muy narrativa o sugerente en cuanto a imágenes, y que se introduce muy gradualmente a medida que el personaje de Sílvia explica su sueño, premonitorio de la muerte de su hijo en la guerra.

De nuevo, la ausencia del Archiduque va de la mano con la ausencia del hijo, y el sentimiento de desazón de la composición vale para ambos casos.

El acto III arranca con el ritmo vital proporcionado por un nuevo personaje, David, ¡y con una nueva sonoridad!: la del 2º movimiento del trío *Archiduque*. David, amigo de Sílvia, es un hombre original y querible, una suerte de *Archiduque* por su porte, sus maneras, y sus ideales. Adecuadamente, a partir del momento en el que empieza una parte de más intimidad entre ellos- se presenta el 3er movimiento, dulce, solemne, y amable al mismo tiempo. Y seguidamente, al iniciarse una fase escénica más desenfadada se recupera el tono alegre y vital con el 4º movimiento.

Respecto a la tímbrica sonora, en los dos primeros actos se usa música exclusivamente de piano *Los Adioses*. Los personajes que aparecen en escena son “de la familia”, y se puede asociar el sonido del piano a ellos, como una unidad o un color.

En cambio, la aparición del nuevo personaje del tercer acto, ajeno a la familia y con una energía diferente, aporta un nuevo color a la escena. Esto queda sonoramente complementado con la aparición de las cuerdas de *El Archiduque - El Archiduque* es un trío para piano, violín, y cello, mientras que *Los Adioses* es una sonata para piano-.

La dramaturgia del sonido requería un cambio de registro porque habría sido redundante insistir en la misma tímbrica del piano habiendo un giro fuerte como es la introducción de un nuevo, e importante, personaje. Además, recuperando la idea de diálogo, hay un paralelismo entre el diálogo de Sílvia y su amigo, y el diálogo del piano con las cuerdas.

Hasta aquí la música de cámara de Beethoven, pero... habría que decir unas palabras acerca de una de sus especialidades: la sinfonía. ¿Dónde está la 9ª sinfonía? ¿Cómo puede entrar una sinfonía en este universo de intimidad y aislamiento? Para ello, unas notas contextualizadoras:

Sinfonía como elemento trascendente

A grandes trazos, en el siglo XIX se empezó a aceptar que el lenguaje estaba limitado a su propio dominio, y aquello que quedaba fuera de dicho dominio, quedaba fuera del alcance del lenguaje. El lenguaje no podía abarcarlo todo. Por otro lado, había corrientes de pensamiento nacidas a partir del hecho artístico: eran sugeridas o desencadenadas por lo artístico. Kant divide las ideas en Racionales -articuladas mediante un razonamiento lógico, causal- y Estéticas -articuladas a través de un proceso de asociación libre o sugerido-. Fue entonces cuando la contemplación del arte, incluida la música, dejó de ser una actividad de mero deleite y pasó a ser una actividad filosófica, una vía para el conocimiento, un tipo de conocimiento no racional -la unión de lo finito y lo infinito, la desaparición de barreras entre el sujeto y el objeto-, y al cual no se podía llegar a través del lenguaje. Este paradigma es una de las características principales del Romanticismo.

Según E.T.A. Hoffmann, músico y escritor contemporáneo de Beethoven, la sinfonía es una forma musical que facilita esta vía de conocimiento gracias a que es capaz de mostrarnos lo sublime. La contemplación de lo *sublime* es una condición *sine qua non* para llegar al conocimiento último.

Sinfonía como metáfora de la sociedad

Por otro lado, la sinfonía es vista como una metáfora de una sociedad ideal cuya heterogeneidad social tiene su reflejo en la diversidad tímbrica de las secciones de la orquesta -cuerdas, vientos madera, metal, percusión-; esta sociedad ideal, que no tiene jerarquías y donde lo colectivo está por encima de lo individual, tiene su espejo en las obras sinfónicas, en donde predomina la polifonía y la armonía entre secciones por encima de los solos virtuosísticos. Cada individuo -instrumento- es importante y contribuye a que la totalidad tenga la dirección deseada. La sinfonía es un símbolo representativo de la idea de unidad.

La necesidad de un público receptor de la sinfonía

Incluso se asume que la orquesta sinfónica necesita de un público receptor de su música (esto es radicalmente diferente con las formaciones de cámara, donde no sería necesario el público). Las composiciones no están concebidas como un diálogo de secciones sino como un viaje conjunto -básicamente, un instrumentista de una sección no tiene mayor interés en escuchar a sus compañeros de sección sino para tocar conjuntados-. Cada músico es una contribución, y confía en los instrumentistas restantes, para llevar la obra a buen fin. Además, el gran número de músicos de una orquesta junto con el poderío sonoro resultante, requiere un espacio grande para albergar la orquesta y el sonido (ya no vale con un salón). No tendría sentido ver a setenta músicos de una orquesta tocando en una sala sin audiencia. El público es el receptor verdadero de la totalidad de la orquesta. Por tanto, la sinfonía es una forma musical vinculable a un grupo unido de personas, a una sociedad.

Este montaje teatral contrapone la idea de originalidad frente a la de vulgaridad, la preservación de los ideales propios frente a la adhesión a la corriente mayoritaria; habla de guerra, de victoria, y al final sugiere la idea de fundación (o re-fundación) de una vida, de una ciudad, de un estado, o de un continente. La sinfonía, entonces, es una forma idónea para acompañar estas ideas.

¿Y por qué la 9ª sinfonía?

La 9ª sinfonía de Beethoven

El director del montaje tiene la intuición de usar el último movimiento *Himno a la Alegría* de la 9ª sinfonía de Beethoven. Vale la pena recordar que esta fue la intuición primera a partir de la cual se estructuró todo el diseño sonoro del montaje.

Este cuarto movimiento se ha convertido en el himno de Europa y su texto recoge parte del ideario romántico e idealista europeo. Aparecen ideas como la hermandad y la unidad entre las personas, la exaltación del espíritu, e incluso hay alusiones a la *Bildung* de Goethe -la autosuperación-. Evidentemente, el montaje propone una visión crítico-sarcástica entre lo que la letra expresa y lo que es Europa hoy en día.

A escala local, también hay una conexión directa entre la letra de Schiller y la escena del Epílogo, donde la protagonista Sílvia y su hermana, distanciadas desde hace años, se reencuentran

una vez más, quizás la última. Aquí se presenta el canto con una edición de sonido tal que se expone toda la letra del poema de manera seguida, sin los interludios instrumentales. Esto sirve de sustento sonoro diegético a la última acción de los personajes, un brindis agridulce. Acaba con el tutti de voces del tema famoso sonando extradiegéticamente fuerte (!).

La 9ª sinfonía es un compendio de texturas sonoras, emociones, y movimientos musicales que evocan espacios trascendentes. Ahí está todo. Por ejemplo, su carácter heroico o trágico sirven brillantemente la idea de preguerra, guerra, hecatombe, y victoria. Por esta razón, no hace falta ir a buscar otra obra. Para las transiciones entre actos se usan el primer y el segundo movimiento.

Este carácter épico, y con resolución triunfal tiene su contrapartida. No en vano, en algún momento de las transiciones se apunta el hecho de la politización de la música. En varias ocasiones, las mismas sinfonías de Beethoven fueron usadas por bandos políticos opuestos (República de Weimar, III Reich, DDR) con el argumento que dichas músicas ensalzaban los valores ideológicos del bando en cuestión. Esto habla del gran poder atractor de estas composiciones beethovenianas.

El inicio del cuarto movimiento es un repaso de los temas principales de los tres movimientos anteriores, y que acaba presentando el tema principal del movimiento actual -el tema famoso-. Durante el epílogo se emplean las frases de cuerdas graves del inicio del cuarto movimiento a modo de bruma sonora -algunas de estas frases suenan luego en forma cantada, con la letra de Schiller-.

¿Pero cómo conjuntar la intimidad de la música de cámara con la grandiosidad de la sinfonía?

Para ello es necesario distinguir entre *escena* y *cambios de escena*:

Música de escena y música de cambios de escena

Como se comentó antes, la música de cámara sugiere intimidad, espacios aislados, y cercanía. Es un tipo de pieza vinculada, de alguna manera, a la escala humana, a algo concebible. En cambio, la sinfonía tiene unas características de riqueza tímbrica y poderío sonoro que evoca hechos grandiosos y sublimes, espacios extensos y abiertos, elipsis temporales grandes. En este sentido, la sinfonía evoca el mundo exterior. Así, se ha usado la sinfonía como vehículo sonoro de los entreactos (reforzados con otros sonidos e imágenes de video narrativas).

Los entreactos tenían la consigna de ser explicativamente claros, sin llegar a ser documentales. Narran elipsis temporales de cinco años en los que suceden importantes acontecimientos.

Para tener una sensación elíptica, además del montaje de imágenes, hemos presentado los fragmentos sonoros a un gran volumen. Por un lado, narran la atrocidad de la II Guerra Mundial, narran lo incontrolable, lo monstruoso, lo sublime (en el sentido romántico del término), y esto requería un importante nivel acústico. Por otro lado, este gran volumen produce un cambio notable entre el exterior y el interior de la casa. El sonido del entreacto sirve en bandeja el contexto íntimo y aislado de la siguiente escena gracias al contraste sonoro de las parejas “volumen entreacto-volumen voz escena”, y “tímbrica música entreacto-tímbrica música escena”. Estas diferencias yuxtaponen la escala humana y la escala suprahumana.

Además, el gran volumen ejerce una función reinicializadora del espacio mental. De alguna manera, saca al público del lugar sensorial donde estaba instalado -el de la escena que acaba de terminar-, y lo empuja a un lugar sensorial diferente. Así, al empezar el nuevo acto, el ambiente del acto anterior ha quedado borrado -análogo a salir a dar un paseo para “que te dé el aire” cuando se está llevando a cabo una actividad intensiva-. Hay que decir que este enfoque no es compartido por toda la audiencia: ha habido algún comentario desfavorable respecto a la alta sonoridad, pero estos entreactos no están pensados solamente para ser *entendidos* -lo cual se da por hecho-, sino también para ser *experimentados*.

Beethoven y el romanticismo de la obra

El idealismo romántico está presente, en mayor o menor medida, en la naturaleza de los personajes dramáticos de la obra: Sílvia es una mujer fiel a su propio espíritu, ajena a las modas, deseosa de que sus hijos persigan sus anhelos propios, y no aquellos que dicta la costumbre social. Su hijo Abel es ser muy sensible, idealista, perseguidor de la belleza, y aspirante a poeta. Su amigo David, un “cazatesoros” que prefiere como recompensa la sabiduría que le proporciona el estudio de los pájaros de la isla hasta la que ha viajado, al dinero que obtendría si encuentra la mina de oro que ha ido a buscar en ella. Todos ellos son caracteres idealistas, intranquilos interiormente, inadaptados de la sociedad, que anhelan un ser elevado, y que tienen como referente la pureza del espíritu. Son un ejemplo claro del carácter romántico del siglo XIX.

Su antítesis es la figura de la hermana de Sílvia, la tía Emilia, personaje extremadamente terrenal, con todos los sentidos y sentimientos puestos en el mundo material, y que en ningún momento tiene en cuenta un mundo ideal, trascendente.

En el medio, la hija Diana, el único personaje que se transforma a lo largo de la obra, con un arco dramático que va desde una concepción romántica del mundo en el acto I, cuando sueña con ser diseñadora de sombreros y huye de la vulgaridad -de nuevo, lo opuesto a la originalidad-, hasta una concepción totalmente prosaica y burguesa en el acto III.

Que los personajes escuchen obras del periodo romántico refuerza una construcción verosímil del contexto. En el acto I, la energía y el brillo de la música es la del joven idealista poeta Abel. En el segundo acto, la nostalgia, la desazón, y lo imprevisible, son el contexto del sueño de Sílvia. En el tercer acto, ya se comentó antes el “porqué” y el “cómo” del uso del Trío *El Archiduque*. Quizás estas elecciones tengan también que ver con un posicionamiento desde el diseño, ¿nos identificamos con una tipología de personaje o con otra?

Dentro de todos los compositores, Beethoven es uno de los compositores románticos por excelencia. Es el compositor más influyente de su época, sobretodo, es el coloso de la sinfonía -reconocido por otros compositores como Brahms o Schubert- y, ¡qué diantre!, es el autor de *La 9ª ...*

Para acabar, si has llegado hasta aquí, no habrá drama por unas líneas más que me gustaría compartir y que algo tienen que ver con Beethoven:

Recuerdo una anécdota cuando tendría yo unos 7 años: nos vinieron a visitar a Barcelona unos parientes de mi madre del País Vasco, los cuales no conocía de nada. Uno de ellos, Sabino, unos

sesenta y pico por el aspecto que le recuerdo, usaba un audífono, en aquellos tiempos un poco más aparatoso que los de hoy. Al día siguiente, antes de salir a dar una vuelta para enseñarles la ciudad, el que esto subscribe se puso a llorar en silencio, aparte. Mi madre se dio cuenta, se acercó, y sorprendida me preguntó:

- ¿Por qué lloras? ¿Qué pasa?

- Porque Sabino no puede escuchar.

Lucas Ariel

Diseño de sonido de *Nápoles millonaria*

Escuchar la palabra “Beethoven” activa en mi cerebro un sinfín de recuerdos pertenecientes a muy distintas épocas de mi vida. Es lo que tiene haber crecido estudiando piano con un pequeño busto de resina de *Don Ludwig* sobre la tapa de mi *Zimmermann* de pared.

Al principio, solo era la cara de un señor mayor con gesto adusto y ojos profundos que parecía escrutarme mientras estudiaba mis escalas. Yo le miraba de vez en cuando, en los descansos entre ejercicio y ejercicio, y le interpelaba preguntándole: - ¿Hay alguien ahí?, ¿eres tú, Beethoven?, te aburres escuchándome, ¿verdad? pues me queda un rato largo para poder tocar algo tuyo, ¿sabes? que tus sonatas se las traen-.

Imagino que cuando él estudiaba piano día y noche con apenas 7 años, en vez de un busto de resina, era la mirada de su padre la que vigilaba cada uno de sus movimientos; estaba obsesionado por convertir a su hijo en el nuevo Mozart. En cuanto al pequeño *Ludwig*, solo pensaría en satisfacer los deseos de su progenitor lo antes posible para poder irse a dormir.

La infancia y juventud de Beethoven debieron ser bastante infernales por lo que se sabe. Su madre tenía una salud muy delicada y murió cuando él era aún adolescente. Su padre era depresivo y alcohólico, así que pronto el pobre muchacho se convirtió en el sustentador económico de la familia.

Algunos años más tarde, cuando me convertí en una adolescente *friki* que compaginaba el instituto con el conservatorio, Beethoven y yo nos hicimos amigos. Ya tenía algo más de técnica pianística y mi profesora consideró que estaba preparada para ejecutar alguna obra suya. Todavía no había llegado el momento de tocar sus sonatas, pero al menos ya podía interpretar dignamente unas preciosas *Variaciones* de su repertorio. Fue entonces cuando algo en mí se despertó y quise averiguar más sobre quién fue realmente Ludwig Van Beethoven.

Me había cansado de mirar su busto a lo largo de los años y solo conocer eso, poco más que su rostro. Para entonces, ya había escuchado el *Himno de la alegría* de su *Novena sinfonía* y no solo la versión de Miguel Ríos, también la original. Creo que una de las primeras cosas que descubrí fue que Beethoven nunca llegó a escuchar ese mítico cuarto movimiento. Lo compuso escuchándolo únicamente en su cabeza. Cuentan que la noche que Ludwig estrenó esta sinfonía, dirigiendo su orquesta de espaldas al público, tras el acorde final un estruendo de aplausos y gritos emergió del patio de butacas debido al apoteósico espectáculo sonoro que acaba de presenciar y alguien tuvo que avisar al compositor para que se diera la vuelta y observara lo que había sido capaz de provocar.

De todas las cosas terribles que pueden sucederle a un músico, quizás ésa sea la más cruel de todas. Empezó sintiendo una leve sordera cuando tenía 30 años y esa pérdida de audición fue a más, hasta sumirle en el más absoluto de los silencios.

¡Dios, qué cosa tan horrible! Siempre me he preguntado ¿cómo pudo alguien escribir obras tan hermosas, tan sublimes y tan luminosas padeciendo ese sufrimiento interior y ese vacío auditivo, oscuro y profundo?

Hay algo que tiene que ver con la capacidad curativa y la fuerza vital que posee la música y que todo el mundo debería saber: a Beethoven la música le salvó la vida. Concretamente su música, la belleza que era capaz de crear, de interpretar y de dirigir. La música y solo la música detuvo sus ansias de suicidio.

Yo también fui madurando y por fin llegó el momento de tocar una de sus sonatas. La elegida por mi profe no fue una de las más conocidas, pero me dio igual. Me sentía orgullosa de poder afrontar una gran composición de *Ludwig* y cada vez que se me resistía algún pasaje, miraba al frente buscando su mirada impertérrita y resoplaba mientras le prometía tocarlo más despacio y con más atención. Él se lo merecía.

Terminé mis estudios de piano y Beethoven consiguió tener un lugar en mi corazón para siempre, con su ternura y sencillez, como en su sonata *Claro de luna*; con su garra y su vehemencia, como en su sonata *Appassionata* o con sus nueve sinfonías, a cada cuál más genial e inspirada.

Por suerte, Beethoven gozó de éxito y prestigio en vida y se convirtió en el mejor músico de Viena, epicentro de la música clásica a principios del siglo XIX, lo cual le hacía el mejor compositor del mundo. Un luchador, un genio de una sensibilidad pasmosa, un referente conector de su transcendencia para toda la eternidad.

Una tarde del pasado enero, de pronto y sin saber bien cómo, se me ocurrió contar la vida de mis compositores clásicos favoritos, poniéndole letra a sus propias composiciones en una suerte de meta-historia de la música que he bautizado como “Bioclassics”.

Como os podréis imaginar, el gran *Ludwig* no podía faltar en esta serie, teniendo en cuenta que además de ser uno de mis preferidos, es uno de los más grandes y está de cumpleaños especial este 2020.

En cuanto a la elección de la obra para contar su biografía, lo tuve claro: no pude resistirme a ese primer movimiento de su *Quinta sinfonía* o *Sinfonía del Destino*, que comienza con esas 8 notas *martilleantes* y que para mí siempre han sido y serán la respuesta de ese busto de resina a mi pregunta curiosa: ¿Quién anda ahí?...

Por fin, él contestó: “Beethoven soy”.

Recordar a Ludwig Van Beethoven y hacerlo en este año en que celebramos el 250 aniversario de su venida al mundo, es un deber de amor de toda la Humanidad hacia su imprescindible legado musical.

Sheila Blanco
Música y periodista

RASTREANDO EL VIRUS DE BEETHOVEN

Beethoven también es una pandemia. Sus melodías son supercontagadoras asintomáticas. Una vez escuchas algo de Beethoven, ya das positivo para siempre. Yo, como muchos otros, me infecté de Beethoven de manera involuntaria. Aprendí a convivir con sus anticuerpos a nivel inconsciente. Conocí a Beethoven sin conocerle. Los primeros síntomas de la carga vírica de Beethoven empezaron a manifestarse cuando tenía apenas 5 años. Empecé entonces a tararear en bucle el tercer movimiento del Septimino para vientos y cuerda en Mi bemol Mayor. Durante años, aquella pieza se repetía incesante en mi cabeza como la sintonía de una serie francesa de animación: *Érase una vez el Hombre*. Cuando descubrí que, en realidad, estaba tarareando a Beethoven, decidí rastrear su virus para averiguar hasta qué punto estaba infectado. Muy pronto descubrí que el *Himno a la Alegría* de Miguel Ríos, era un *feat* rockero con Beethoven.

Este mismo movimiento de la Novena Sinfonía era el clímax del atraco de la película de John McTiernan, *La Jungla de Cristal*, con Bruce Willis tratando de salvar su matrimonio a balazos, mientras me infectaba de coros beethovenianos en alemán. Me infecté también del *Claro de Luna* con un spot de Renault y enfermé en Do menor con una canción humorística de *La Trinca*, cantándole al papel higiénico en el Allegro con brío del primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Ludwig van Beethoven. Casi todo el mundo conoce a Beethoven sin conocerle. Su música ha provocado una inmunidad de rebaño a nivel global. Beethoven ha mutado en infinidad de oídos hasta convertirse en el Rey del Pop de la Música Sinfónica. Forma parte de nuestro ADN auditivo. No concebimos la música sin su música. Ha llegado incluso a conformar la imagen cliché del hombre atormentado, malhumorado y asocial que asociamos con los grandes genios. Cuando pienso en Beethoven, escucho su música, y cuando escucho su música pienso en Beethoven. El típico comportamiento de un virus replicándose sobre sí mismo. Uno de los datos curiosos que más me llamaron la atención cuando empecé a escribir un espectáculo musical sobre Beethoven fue la composición química de su pelo. En el año 2.000, analizaron un mechón de cabello de Beethoven que se subastó en Sothesby's por 7.300 dólares, y que ahora pertenece al Centro de Estudios de Beethoven en San José, California. El estudio encontró plomo en su pelo en cantidades 100 veces superior a la normal. Los científicos afirman que esa cantidad de plomo provocó la muerte prematura del genio, pero que también explica su comportamiento irascible, sus frecuentes depresiones y el carácter de sus composiciones más importantes. El plomo que ingirió a través de su tratamiento contra la pulmonía o presente en su bebida favorita, que estaba compuesta por una aleación con altas cantidades de plomo, parecen explicar sus ataques de desesperación. La pandemia provocada por la música de Beethoven tiene que ver con una intoxicación lenta y silenciosa que acabó con su propia vida para dar a luz a algunas de las piezas más bellas y poderosas de la historia de la música. Pero el misterio del virus beethoveniano va más allá de su afición a los alcoholes y elixires cargados de plomo. El plomo es la metáfora perfecta del peso que hundía a Beethoven: su padre. Johann van Beethoven era un músico mediocre y alcohólico que torturaba a su hijo para que fuera aún más grande que Mozart. Si existe alguna razón por la que Beethoven estaba obsesionado con un piano que tuviera más octavas, con un sonido que fuera más fuerte o con una orquesta con más instrumentos... con su famoso: "quiero más, más, más...", esa razón era el fantasma de su padre, que le persiguió hasta su muerte. Beethoven alcanzó la gloria a través del dolor y se vacunó contra el virus de la crueldad de su padre componiendo auténticos vendavales musicales. Ludwig van Beethoven nos contagió con la belleza de su música, mientras trataba de escapar de su propio tormento. Y he ahí la paradoja del virus de Beethoven. Por eso se convirtió en pandemia. Porque no hay nada más humano que transformar el sufrimiento en belleza. Gracias por infectarnos, Ludwig...

Antonio Muñoz de Mesa

Autor de *Beethoven #Para Elisa*

HUERTO CREATIVO

MONTSE MUÑOZ

EDUARDO PÉREZ-RASILLA



LA CULPA Y LA MÚSICA

La culpa es a la música lo que la piel de la manzana a la dieta sana. Hay quien se la come con piel (la manzana) porque tiene más fibra y quien la pela siempre, aunque sea orgánica y esté bien lavada (la manzana), como yo. ¿Por qué? Porque me sienta fatal la piel, pero no quiero privarme del placer de comerme una manzana a bocados.

Hay muchos tipos de manzanas, pero todas tienen Piel.

Tardé en averiguar lo que realmente me sentaba mal. ¿Cómo puede dañar el símbolo de la salud? (la manzana). Daría vergüenza decirlo en público. Sobre todo, cuando eres tan pequeña, cuando te miman más que te escuchan, cuando te adoran más que te entienden y te disfrazan con sus sueños, aunque te queden grandes, porque no son tuyos. Confundes lo que quieres con lo que quieren (de ti) quienes tú quieres que te quieran. Olvidas quién eres antes de saberlo.

Es curiosa la genética de los sueños no cumplidos y sus cicatrices.

Al nacer, pesas lo que pesa tu pequeño cuerpo más las esperanzas, los miedos y las expectativas de tu madre, de tu padre y de todo tu árbol genealógico de vivos y muertos. Y, por si fuera poca la carga para ese cuerpo tan tierno, hay que añadirle toda la genética de tu barrio, de tu género, de tu religión, de tu sexo, de tu país, de su historia, de su economía y de todo lo que se espera (de ti). Porque, de alguna manera tendrás que agradecer el regalo de haber nacido. O no.

Naces tierna, dulce y salvaje (como la manzana) pero, sobre todo, transparente. Hasta el momento en que te exigen que des gracias por tus dones y escondas tus miserias, como si tú hubieras pedido nacer con ello y pudieras discernir los unos de las otras. Tu transparencia, sin querer, actúa como un ácido, como el sol a través de una gota de rocío sobre la piel de la manzana.

La Culpa está servida. Con mantel de hilo, cubiertos de plata, loza y cristal (o eso aparecía en la foto del catálogo) y música ambiente.

El primer orgasmo que recuerdo fue cuando apenas tenía 7 años en un examen de solfeo. ¡Pobre cría! El terror hizo que mi cuerpo escapara de esa deliciosa manera. ¿A quién se lo iba a contar? A mi madre, a las monjas del colegio, o al cura, en secreto de confesión. La Culpa y el Placer, maridaje de conveniencia (¿para quién?).

Siento ambos por primera vez, (el placer y la culpa) juntos, su aguijón en el pecho y su peso en mi espalda. El grito no sale y la culpa cae como una losa, nunca más seré transparente. Yo también aprendo a regalar(me) y con el tiempo, lo transparente se vuelve opaco y la opacidad sólida como resina. Tengo que elegir entre ser fiel a mi naturaleza (si la recuerdo) o sobrevivir, con la culpa por piel.

Cuando la manzana llega a la boca, esa piel (la de la manzana y la mía) ha acumulado tantos “regalos” que no es de extrañar que sea indigesta. Ahora tiene sentido (mi dolor).

Hay muchos tipos de música, pero casi todos tienen Piel.

Las leyes, las normas, La Piel, los tratados, los estilos, La Jaula. A nadie le gusta estar en una jaula, pero hay que reconocer que son muy prácticas (que se lo digan a los Maestros alemanes) y algunas son tan bellas que te sientes más libre dentro que fuera de ellas (las jaulas), son verdaderas obras de Arte. El músico y la culpa, ese binomio, esa pareja mal-tratada e inseparable desde hace cuatro siglos. ¡Cuatro siglos pidiendo perdón o expiando culpa!

Hay muchos tipos de parejas, pero ninguna sin Jaula.

(Yo estudié música porque a mi madre le encantaba el piano. Gracias mamá, pero sin piel, por favor. Lo siento papá, no quise ser perfecta, ni famosa).

La música también nació salvaje, tierna y dulce (como una cría) y libre y transparente, hasta que tomamos conciencia de su poder y quisimos enjaularla, en el templo, en el palacio, en el salón. Por mi culpa, por su culpa, por nuestra santísima culpa... Ella (la música) también tuvo que aprender a regalar(se) y también eligió sobrevivir, con la jaula por piel. Desde entonces existen dos mundos paralelos, la Música- viva y la Música-museo.

(La Libertad) siempre es condicional. Por ella me matan y sin ella muero. Lo único que puedo hacer es elegir en qué jaula me meto (de las que ofrece el catálogo).

Todavía no hemos superado el Romanticismo alemán, ¡manda güevos! El poder del hallazgo (de las jaulas) fue tal, que colonizó todo el universo real y simbólico (incluida la manzana) de esta parte del mundo ¡Menudo fraude!

El estudio, la construcción, el control y la manipulación de las jaulas musicales que se inventaron en los siglos XVIII y XIX en Centroeuropa es el regalo (envenenado) que conservan las escuelas y los museos de Música seria (porque no se ríe). Nos pasamos décadas aprendiendo a interpretar gimnásticamente las “bellas mentiras” de estos Maestros prusianos hasta la locura, hasta la extenuación, para ser grandes solistas (otro fraude) y pedimos disculpas por fallar una puta nota. Estudiar música (museo) es lo más parecido a practicar un deporte de élite, de alta competición. O, más bien, como una cadena de producción y adiestramiento para la imitación y la obediencia, para ser autómatas, seres enfermos (de frustración y soledad) por perseguir una quimera. Las piezas perfectas para una maquinaria de Culpa. La industrialización de la música. ¿En qué momento permitimos que nos robaran su alma (la de la música) y nos vendieran una réplica perfecta? Era la única manera de hacer productiva la música para el sistema (de jaulas).

Una vez mordí una preciosa manzana, pero resultó ser de cera. Por suerte aprendí pronto a pelar sola mis manzanas.

Hay muchos tipos de Viaje y todos tienen Música.

(La Música) es la llave más poderosa para viajar (escapar), de esa forma deliciosa. Pero no es productiva. (A l@s músic@s seri@s) nos cuesta tanto interpretar el mapa que nunca nos quedan fuerzas hacer el Viaje ¡Menuda mierda! (Eso no figura en el catálogo de músicas serias). Para todo el mundo la música es un Placer, todo el mundo consume música, todo el mundo admira y/o envidia a l@s músic@s, todo el mundo quiere que sus hij@s estudien (algo de) música (o pintura o teatro o danza o macramé...) siempre que estudien, en primer lugar, una carrera (seria). ¡Ay que joderse!

(La Culpa) sí que es productiva (y muy indigesta, como la piel de la manzana). Y se la puedes poner a todo (como la sal), incluso a la manzana (me encanta en ensalada), aunque te suba la tensión, aunque engordes o te de un infarto, eso es lo de menos.

Si la Música levantara la cabeza nos tiraría una manzana a la nuca, no por rencor sino para despertarnos. Porque una cosa es comernos la manzana, con o sin piel y otra cosa es comernos la piel y tirar la manzana. ¡Hace falta ser idiota!

Las (músicas) “sin piel” se esconden celosamente por miedo al encierro o al exterminio (no sería la primera vez que exterminan por falta de jaulas).

Pero así crecemos, comiéndonos los símbolos que nos venden, los que sostienen y decoran nuestras jaulas, sin pelar (los símbolos). Vivimos atragantadas. ¡NO! He dicho que NO! ¿Me habéis oído? ¡NO es NO!

Y así maduramos hasta caer del árbol, como las manzanas. Y es entonces y no antes, cuando la gravedad nos abofetea, cuando probamos el olor de la tierra, del fango, cuando la piel se arruga, agotada. Es entonces y no antes, cuando la verdad se presenta, pelada. Claro que podemos salir, pero la Libertad es mucho más cara y menos segura (que la jaula).

MONTSE MUÑOZ

Me pregunto qué hubiera pasado si a Eva se le hubiera ocurrido pelar la manzana antes de morderla o si hubiera esperado a que fuera Adán el primero en pecar, o si se la hubiera tirado (la manzana) al cabrón del ángel exterminador a la nuca, antes de que lanzara su maldición. Esta, ni con piel ni sin piel. Putos mentirosos carceleros.

¿Por qué tengo que ser mártir o heroína para pasar a la historia? ¡Menuda historia de mierda! No quiero pasar a vuestra historia. La próxima vez preguntadme antes de nacer, antes de regalarme y después también... ¡Coño! Y os responderé bailando al ritmo de mi propio canto. ¡Joder! Acabo de descubrir por qué me gustan tanto los frutos ROJOS.

Montse Muñoz

Música de J'attendrai



EL TEATRO ESPAÑOL, UNA HISTORIA VIVA, UNA HISTORIA PENDIENTE

Un paseo por la calle del Príncipe y la Plaza de Santa Ana y por su entorno supone inevitablemente un encuentro con el teatro. Con el teatro actual, vivo, presente, y con una larga y fecunda historia del teatro. Una historia que ha configurado la vida social de la ciudad de Madrid. Que le ha proporcionado lugares de reunión, espacios para reír y para emocionarse. Para pensar, para criticar, para consolarse, para protestar o para indignarse también. Un ámbito en el que se esbozan ilusiones y proyectos individuales y colectivos, y en el que se purgan dolores y decepciones. Que le ha regalado imágenes, modelos y estímulos. Personas que han ofrecido sus creaciones: poetas, actrices, actores, directores y directoras de escena, escenógrafas y escenógrafos... y seres de ficción, acaso más reales y más vivos todavía que las personas de carne y hueso.

En el centro, geográfico y simbólico, y en el origen histórico, está el Teatro Español, el antiguo Corral del Príncipe. Un lugar que no se ha encerrado en sí mismo, que se ha proyectado, que ha irradiado. Que se ha hecho grande. El edificio majestuoso que hoy contemplamos poco debe de parecerse al modesto corral del siglo XVI. Pero, por esa cualidad que tenemos los seres humanos de pensar el tiempo y en el tiempo, vemos aquí y ahora también aquel pasado que nos ha conducido a este presente. La plaza de Santa Ana, a la que se abre hoy el teatro es un espacio de encuentro, pleno de animación y de gentes que lo comparten, presidido por las esculturas que recuerdan a dos de nuestros grandes poetas dramáticos, Pedro Calderón de la Barca y Federico García Lorca, que escribieron en tiempos muy distintos, pero cuya obra permanece igualmente viva entre nosotros, forma parte de nuestra educación, de nuestro imaginario, de nuestro lenguaje. Su teatro nos habita. Y habitamos en su teatro.

A unos pasos, el Teatro de la Comedia, donde precisamente se escenifican hoy los textos de los poetas que pudieron admirarse por primera vez en aquel antiguo corral. Cerca, alguna librería, que presta especial atención a las publicaciones relacionadas con el quehacer escénico. Y cafés y tabernas, herederos de otros locales en los que también en otros siglos actores, poetas y espectadores compartieron vasos de vino o tazas de café y discusiones, a veces acaloradas, sobre cómicos y comedias. O sobre los acontecimientos del día. O sobre lo que se terciara. Desde la contigua Plaza del Ángel, el paseante llega a la calle de la Cruz, donde estuvo ubicado el corral del mismo nombre, casi coetáneo Corral del de Príncipe, con el que compartió la exhibición teatral hasta mediados del siglo XIX, cuando el Teatro del Drama, que así se llamaba entonces, concluyó definitivamente su actividad. De regreso a la Plaza del Ángel, el paseante encuentra muy cerca la iglesia de San Sebastián, con sus dos caras, como algunas personas, decía Galdós, que inicia con su descripción una de sus novelas más entrañables: *Misericordia*. Iglesia de pobre arquitectura, pero de rica memoria teatral. Una escritora contemporánea, Vanessa Montfort, sitúa la acción de su novela *Mujeres que compran flores* en la floristería que ocupa el lugar del antiguo cementerio anejo a la iglesia. Una novela en la que sus personajes pasean por un barrio cargado de recuerdos teatrales y literarios que se remontan al siglo de Oro, pero que se entrelazan con la no menos teatral ni pintoresca vida que llevamos en nuestros días.

Aquel lejano y próximo, 21 de septiembre de 1583, tras algunas tentativas y ya con algún precedente, comenzaba su actividad el Corral del Príncipe en el mismo solar sobre el que hoy se erige el Teatro Español. Pocos lugares en el mundo, tal vez ninguno, pueden ostentar un espacio en el que se haya venido desarrollando la actividad escénica continuada durante 437 años. Esta circunstancia ha modelado la vida del barrio y en cierta medida, de Madrid entera, hasta el punto de que no cabe imaginar la ciudad sin sus teatros y lo que rodea a estos teatros. Desde todos los puntos de vista que pudiéramos adoptar: simbólico, artístico, económico, político, social, etc., Madrid no existe sin su teatro.

Los grandes poetas dramáticos áureos concibieron sus comedias para El Corral del Príncipe y el vecino Corral de la Cruz y alentaron la vida escénica en aquellos lugares, pero ha de pensarse también, de modo complementario, que la actividad de estos corrales hizo posible la notoriedad de los Lope, Calderón Tirso, Ruiz de Alarcón, Moreto, Vélez de Guevara y tantos otros. Los corrales, con sus compañías de actores y actrices, y los tumultuosos ocupantes del patio y de la cazuela o los presumiblemente más sosegados asiduos a los aposentos, “hicieron” a aquellos poetas, los estimularon a escribir, y, con sus reacciones de entusiasmo o de

cólera o con sus críticas, más o menos mordaces o más o menos documentadas, influyeron inevitablemente en su modo de hacerlo. No hay teatro sin público. Los corrales, no hay que olvidarlo, establecieron el modo en el que el espectáculo teatral funciona hasta nuestros días: quien quiera hacerlo puede acceder a un recinto, previamente configurado y habilitado para la actividad escénica, que establece una programación, pública y previamente anunciada. La única condición es el pago de una cantidad, habitualmente accesible para un amplio sector de la población, al menos en lo que se refiere a las localidades populares. El teatro deja de ser así un territorio clausurado, del que pueden disfrutar exclusivamente los invitados del prócer que organiza la fiesta palaciega. El teatro pasa a ser un lugar para (casi) todos.

El Corral del Príncipe continuó con su programación, apretada e intensa. Había transcurrido ya más de siglo y medio, cuando el Príncipe se transformó en un Coliseo que seguía el modelo italiano. Sacchetti, con la colaboración de Ventura Rodríguez, fue el responsable de su diseño (1744-45). Los estrenos se sucedieron de nuevo. El 7 de febrero de 1792 Leandro Fernández de Moratín presentó *La comedia nueva o el Café*, que se pretendía defensora de la comedia ilustrada, que censuraba la decadencia a que había llegado la escena y pretendía educar al público según los nuevos ideales estéticos y políticos. Su estreno ocasionó el enfrentamiento entre partidarios y detractores de fórmulas teatrales antagónicas, pero Moratín cuenta que finalmente fue aceptada por el público y reconoce el papel que en el éxito de la comedia desempeñaron los actores, cuyos nombres consigna: Manuel Torres; Juana García, Polonía Rachel, Mariano Querol y Manuel García Parra. La historia del teatro es la historia de sus actores.

Un incendio obligó a una nueva reforma del teatro a principios del siglo XIX, esta vez a cargo de Juan de Villanueva. Se suceden los estrenos memorables, como el de *El trovador*, de García Gutiérrez, uno de los emblemas del teatro romántico, en 1848, con un elenco en el que figuraban Julián Romea, Carlos Latorre, Concepción Rodríguez, Isabel Boldún o Bárbara Lamadrid. O, el 4 de octubre de 1852, *El donativo del diablo*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, con Josefa Palma, Dolores Pérez, Carmen Espejo, Josefa Menéndez, Julián Romea, Antonio Pizarroso, Antonio Guzmán o Pedro Delgado. En 1849 el teatro muda su nombre al de Teatro Español, que conserva hasta nuestros días.

El final de siglo contempla la entrada de la actriz María Guerrero y de los dramas de Echegaray, Guimerá y Galdós. Don José estrena *O locura o santidad*, el 22 de enero de 1877, con Antonio Vico al frente del reparto; *El gran galeoto* el 19 de marzo de 1881, con Ricardo y Rafael Calvo, o *La duda*, el 11 de febrero 1898, con María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. El siglo XX comienza con el ruidoso estreno de *Electra*, de Galdós, el 30 de enero de 1901. Matilde Moreno, Francisco Fuentes y Ricardo Valero interpretaron los papeles principales. La polémica que generó sobre el anticlericalismo y la circunstancia de que inspirase la edición de una revista con el mismo título y vinculada al entonces pujante modernismo explica de modo elocuente la capacidad que el teatro tiene de afectar a la sociedad civil mucho más allá de los límites que establecen sus paredes. Poco después, en 1903, Benavente estrenó *La noche del sábado*, con María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza al frente del reparto.

Y entrado el siglo XX, el Teatro Español experimenta una nueva remodelación y ampliación en 1929, a cargo del arquitecto Pablo Aranda. Son años en los que las grandes actrices dominan la escena española. El nombre de Margarita Xirgu está vinculado al Teatro Español con estrenos

como *El otro*, de Unamuno, con escenografía de Bartolozzi, el 14 de diciembre de 1932; *Divinas palabras*, de Valle-Inclán, el 16 de noviembre de 1933. O *Yerma*, de Lorca, el 29 de diciembre de 1934. O clásicos áureos, como *El alcalde de Zalamea* o *La vida es sueño*. Son también los años en los que la República, mediante el impulso del concejal Eugenio Arauz, pretende convertir el Teatro Español en el referente de la deseada renovación teatral en España.

Después de la guerra civil, Felipe Lluch, quien había trabajado con María Teresa León y con Rivas Cherif durante la República, convierte al Teatro Español en un Teatro Nacional destinado a expresar y a exaltar la simbología del Nuevo Estado. Su prematuro fallecimiento deja en la dirección en manos de Cayetano Luca de Tena. Son ya los directores de escena los que marcan la impronta del Teatro. Vendrán después Adolfo Marsillach, Miguel Narros y Alberto González Vergel. Con ellos, nuevas concepciones escénicas, nuevos criterios o nuevos repertorios. Los estrenos que anuncian o consolidan a los dramaturgos españoles, como el célebre de *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, en 1949, o *Los delfines*, de Jaime Salom en octubre de 1969, alternan con aquellos que dan a conocer los grandes textos que europeos, como *El zapato de raso*, de Claudel (y Barrault), en 1965, en versión de Antonio Gala, con escenografía y figurines de Francisco Nieva y con dirección de José Luis Alonso. O el accidentado estreno del *Marat-Sade*, de Peter Weiss, en versión de Alfonso Sastre (firmada con seudónimo) y dirección de Adolfo Marsillach, en octubre de 1968. También entonces Nieva se ocupó de la escenografía y el vestuario. Y no faltan las versiones de los clásicos áureos o del teatro de Shakespeare o Molière.

El 19 de octubre de 1975, el Teatro Español sufrió otro aparatoso incendio. Las labores de reparación se demoraron y no se reanudó su actividad hasta 1980. El veterano José Luis Alonso Mañes se hizo cargo de la dirección del teatro durante un período que se consideró de transición y en el que hay que recordar su montaje de *El galán fantasma*, de Calderón de la Barca, el 28 de abril de 1981. De la etapa de José Luis Gómez, hay que recordar su dirección (e interpretación del personaje de Segismundo) de *La vida es sueño*, de Calderón, con dramaturgia de Sanchis Sinisterra, estrenado el 18 de diciembre de 1981. Un tiempo más tarde, regresó Miguel Narros a la dirección del Español, de quien recordamos el montaje de *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, estrenada el 15 de noviembre de 1985. Después, la etapa de Gustavo Pérez Puig y su voluntad de recuperar el teatro de Jardiel y Mihura. Durante este período tiene lugar además la última gran ampliación y reforma del teatro, llevada a cabo por los arquitectos Oñoro y Ortega. Más recientemente, Mario Gas, Natalio Grueso, Juan Carlos Pérez de la Fuente y Carmen Portaceli. Muchos dramaturgos jóvenes y compañías emergentes se hacen sitio en la programación del teatro. Comienza ahora la etapa de Natalia Menéndez.

Este rápido (más bien fugaz) espiguelo permite al menos asomarse a este inmenso caudal de teatro, sí, pero también de sociedad civil y política, de emociones y pulsiones, de utopías y fracasos, de arte, de cultura, de vida, en suma. Sorprende por ello que no exista una historia que abarque la larga trayectoria del Teatro Español. Existen sí, numerosos y excelentes estudios sobre aspectos parciales o sobre períodos concretos. Sobre sus antecedentes y sus orígenes. Sobre los poetas y las actrices y actores del siglo de Oro. Sobre la sociología del teatro en el XVII y sobre las características arquitectónicas de los primeros corrales. Sobre las disputas -teórica y prácticas- que atravesaron la actividad escénica a lo largo del siglo XVIII y los comienzos del XIX y que pusieron los cimientos de la moderna interpretación actoral. Sobre el



drama romántico, sobre las figuras de Echegaray y Galdós, y sobre las actrices María Guerrero y Margarita Xirgu, que ocuparon la escena del Español durante el último tercio del siglo XIX y el primero del XX. Se ha estudiado con detalle la trayectoria del Teatro Español después de la guerra civil, convertido en Teatro Nacional, y durante los primeros años de la democracia, en los que su gestión retorna al Ayuntamiento de Madrid. Pero falta un trabajo de conjunto sobre la historia del Teatro Español y de su relación con el entorno histórico, político, social, cultural y urbano.

Por iniciativa de la directora artística del Teatro Español nos proponemos llevar a cabo durante los próximos tres años una investigación que concluya con la publicación de un amplio volumen que aborde esa historia pendiente. Es nuestra intención contar con especialistas en los diversos períodos y en los distintos aspectos que componen este complejo mosaico, y recurrir tanto a los estudiosos de reconocido prestigio como a los investigadores jóvenes que están en el comienzo de su carrera profesional. El libro, que se prevé voluminoso, ha de escribirse con el mayor rigor académico, sí, pero con la voluntad de divulgar, de compartir el conocimiento con quienes no son especialistas en la materia. Queremos que sea un libro atractivo. Para la labor de coordinación contaremos precisamente con un/a investigador/a joven en régimen de residencia. Dicho volumen presentará, en primer lugar, una historia del Teatro Español, confeccionada según los criterios cronológico canónicos en las historias del teatro, pero concederá especial importancia a los aspectos propiamente escénicos: actrices y actores, público, dirección, escenografía y vestuario, crítica, etc., y también a las implicaciones políticas artísticas, sociales, cívicas, religiosas, etc., de las representaciones. Será un libro sobre el teatro y la ciudad. En segundo lugar, pretendemos que el volumen incluya una serie de capítulos de carácter monográfico, dedicados a algunos aspectos que han resultado relevantes en la historia del Español por razones muy diversas, cuando no antitéticas; así, por ejemplo, los estrenos memorables (algunas de ellos han sido citados en las líneas anteriores, pero pueden contarse por cientos), las familias de actores y actrices que han trabajado en el Español, la presencia de grandes compañías internacionales, los terribles incendios que han asolado el teatro, las reconstrucciones y rehabilitaciones del edificio, los oficios teatrales (la representación escénica no se hace sola, se verifica porque trabajan en ella cualificados profesionales de los distintos empleos que configuran este complejo entramado del espectáculo), la música en su relación con la escena, los aspectos plásticos, sin los que no cabe concebir el espectáculo teatral.

Justamente por ello el proyecto necesita trascender el territorio de lo literario y contemplar esos aspectos plásticos, por lo que la publicación del libro estará vinculada a una exposición con materiales gráficos y audiovisuales que reflejen la historia del teatro: maquetas, planos, cuadros, fotografías, vídeos, indumentaria, carteles, programas de mano, libros, libretos con las anotaciones de regidores y apuntadores, etc. Estará compuesta por originales, cuando sea posible, o por reproducciones. Para ello, como es lógico, pretendemos contar con la colaboración de las principales instituciones públicas relacionadas con la cultura y con el teatro y dependientes de las diversas administraciones, y con las entidades privadas cuya labor se orienta al teatro y a la cultura.

Eduardo Pérez-Rasilla

Profesor de la Universidad Carlos III de Madrid



JOSÉ TAMAYO

JOSÉ GABRIEL LÓPEZ-ANTUÑANO



JOSÉ TAMAYO EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

**“Saber decir con palabras permitidas,
sentimientos prohibidos”**

El pasado 16 de agosto se cumplió el centenario del nacimiento en Granada de José Tamayo, director del Teatro Español (1954-1962). Su trayectoria ocupa un lugar relevante en la historia del teatro en la segunda mitad del siglo XX, aunque el trabajo desarrollado durante la edad de plomo de la Dictadura proyecte sobre él una injusta capa de ignorante oscurantismo sobre sus aportaciones. Se asoma a la interpretación en 1937 con obras de Cervantes, Lope de Rueda y Juan de la Encina; se sube al escenario de nuevo en 1941, hasta que en 1944 comienza su trabajo como director de escena. Se estrenó con *La amada eterna*, del también novel Abel Zarco. Un par de años más tarde, una coincidencia anecdótica ilustra su itinerario de malabarista durante el régimen, como director: estrena *Nuestra ciudad* de Thornton Wilder, después de realizar un pase por la mañana con *El divino impaciente* de José María Pemán. No me detengo más en su biografía al alcance de cualquier internauta, para abordar algunos aspectos relacionados con la persona, la concepción y contribución al teatro.

“Hay que saber decir con palabras permitidas, los sentimientos prohibidos”, una inteligente respuesta de Tamayo a una alambicada pregunta, a la altura de 1971 con ocasión del estreno en Madrid de *Luces de bohemia*, el primero en España de la obra de Valle escrita en 1920. El periodista demanda su opinión acerca de unas palabras vertidas sobre su persona: “este Tamayo nuestro (...) más vivo que el hambre, agarrado como una lapa a la línea de Casona-Brecht-Buero-Valle, mientras se alivia en la Zarzuela y busca equilibrios con Torcuato Luca de Tena y el Ministerio de Información”. En efecto, Tamayo fue un hombre “posibilista”, por utilizar una palabra ligada a la polémica Buero-Sastre en el arranque de los sesenta. Con ambos tuvo relación profesional. Formado como director en el TEU de la Universidad de Granada (organización dependiente del Frente de Juventudes de la Falange), de este desgajó la compañía

Lope de Vega y se movió astutamente con la procelosa censura, inquietando y complaciendo a un tiempo.

Con gracejo e insistencia solicitaba permisos al Ministerio de Información con suerte desigual y cambiante. El propio director cuenta en *50 años de teatro: José Tamayo (1941-1991)* cómo pidió autorización para representar un título prohibido, *Seis personajes en busca de autor*. Se lo concedieron y estrenó a Pirandello en el teatro de la Comedia de Barcelona a comienzos de 1955; en marzo se anunció la presentación en el Teatro Español de Madrid y, cuando faltaba una semana, se la prohibieron porque era Cuaresma. Como solución, repuso *Diálogo de Carmelitas* de Bernanos y dejó al público, que conocía las entretelas de la sustitución, el protagonismo del escándalo durante la primera función. A finales de abril de ese mismo año se llevó a cabo el estreno pospuesto. Sabía esperar para convertir sueños en realidades: El estreno de *Luces de bohemia* se retrasó más de siete años desde la solicitud hasta 1971, porque con anterioridad le llegaban los manuscritos con 600/900 palabras tachadas o escenas suprimidas y no quería a un Valle mutilado: “el hecho de que hoy esté en escena se debe a la constancia con la que he insistido, a los recursos que he interpuesto y, en especial, al interés y las gestiones realizadas por el hijo del escritor, Carlos del Valle Inclán”.

Burló vetos de la censura a colaboradores (Emilio Burgos, Vicente Viudes, Víctor Cortezo) para trabajar en el Español, teatro Nacional dependiente del Ministerio de Información, cuando asumió la dirección en 1954. Convenció a las autoridades, según cuenta en una entrevista, para ser nombrado director y empresario, de modo que la compañía Lope de Vega escogía el equipo artístico, hacía los repartos y realizaba las contrataciones de los espectáculos que él programaba. Además de zafar a los colaboradores de la censura, esta fórmula le permitió ingresar un dinero por una mayor recaudación en taquilla, que sobrepasaba la asignación presupuestaria como director del teatro y se cambió el contrato tras la primera temporada pero, preocupados por las cuestiones burocráticas, los vetos cayeron en el olvido.

Su arrojo lo ejerció a contra corriente en el sistema teatral pues, terminada su etapa en el Español, comenzó su andadura en el Teatro Bellas Artes con su compañía y una concepción más de teatro público que comercial, que le acarreó no pocos quebrantos económicos. Sin embargo, ahí se mantuvo firme y cuando parecía que el horizonte se cerraba, encontró en el Ministerio de Cultura del gobierno socialista, en 1985, “una nueva disposición (que subvenciona) a los profesionales siempre que presenten una programación con exigencias artísticas, en libertad de creación”.

Viajó por Europa para ver lo que se hacía y cómo, y conformó un repertorio atractivo con autores como Pinter, Brecht, Dürrenmatt, Pirandello, Anouilh, Camus, Williams, Miller; y Valle, Lorca y Buero, que combinaba con otros jóvenes dramaturgos en los que creía y que necesitaban la apertura de las puertas del teatro; junto a estos, otros más aceptados por el público (Benavente, los Quintero, Pemán, Ruiz Iriarte) y/o acomodados al deseo del Ministerio de Información. Abro un paréntesis, se ha escrito mucho de las frecuentes prohibiciones de la censura, pero se ha reparado menos en los títulos con los que transigió gracias a la audacia de Tamayo y otros directores, con los que entraban boqueadas de aire fresco en España. Cierro la digresión, para esbozar el criterio programador sustentado en el conocimiento de la realidad, para combinar lo esperado por el público con las novedades, en la confianza de su aceptación. Acertó la mayor parte de las veces.

Estas pinceladas del Tamayo gestor, empresario y director artístico responden a unos criterios acerca de las artes escénicas, que expone en *El teatro español visto por un director*, uno de los pocos escritos sobre teatro firmados por él. Allí se lamenta que las compañías de primeros actores o de un empresario elijan repertorio en función de las primeras figuras y no por el interés cultural del dramaturgo: la elección le corresponde al director de escena. A su vez este, debe lograr un equilibrio artístico, eligiendo un equipo de colaboradores y el reparto para lograr “la melodía orquestal”. Este descubrimiento no se lo atribuye, porque “la necesidad de un director es tan vieja como el teatro mismo”, aunque no se practicara en España y tardara tiempo en establecerse y es un activo a contabilizar en su haber de aportaciones a la escena española.

Imprimió un estilo a la dirección de escena, siempre desde un acercamiento autodidacta a la profesión de director. Más acertado en unas cuestiones que en otras, su magisterio durante los años en el Español y los siguientes en el Bellas Artes contribuyeron a mejorar el teatro, a sembrar una inquietud en la búsqueda de nuevos caminos que sacaran a la escena española de planteamientos decimonónicos y a impulsar las giras de la compañía Lope de Vega con una misión pedagógica y cultural, donde no faltaba el olfato empresarial (tómese esta expresión en positivo). Acerca de esta última cuestión escribía en 1954: “En España –y yo tengo abundantes pruebas de ello– se puede ir con el programa más ambicioso, desde el pueblo más humilde a la ciudad más refinada y se encontrará siempre el eco de una comprensión entusiasta. Valoremos la importancia que todo esto tiene, para asegurar la continuidad y la permanencia de una empresa teatral a lo largo y a lo ancho del territorio nacional.” Su meta resultó más ambiciosa porque, sabedor de la acogida de artistas españoles en América, saltó el Atlántico, convencido de encontrar espectadores que comprendieran la lengua y la cultura española.

En línea con la difusión del teatro por la geografía española, merece mención aparte la contribución a los Festivales de España en monumentos del patrimonio artístico y ser piedra basilar en el lanzamiento del Festival de Mérida. El Teatro Romano de esta ciudad se abrió en 1933 con la *Medea* protagonizada por Margarita Xirgu y dirigida por Rivas Cherif. Un año más tarde, vuelve *Medea* y *Electra* en versión de von Hoffmansthal con traducción de Marquina, pero el festival no arraiga y decae, por el paréntesis de la guerra civil, pero también por las discusiones de arquitectos y arqueólogos sobre la utilidad y conservación de Teatro y Anfiteatro.

De esta manera, el Teatro Romano no se consolida como sede de un festival hasta 1954 con la presencia de José Tamayo con *Edipo*, estrenado unas semanas antes en el Teatro Español, después de una tímida apertura un año antes con *Fedra* de Séneca, dirigida por Santiago Salazar con el Teatro Popular Universitario. Regresa un año más tarde con *Julio César* de Shakespeare, doblando el número de funciones de dos a cuatro, y sumando al festival dos espectáculos más de otras compañías de teatro universitario. Desde esa fecha hasta 1964 la presencia del director es continuada (con excepción por enfermedad en 1958), mientras Mérida con el espectáculo estrella de Tamayo y otros despega como festival. Sin duda la impronta artística, la concepción espectacular y la sapiencia para manejar tan complicado espacio contribuyó de manera decisiva a la revitalización del Teatro Romano como sede del festival, que hoy en día continúa. Algún espectáculo de Tamayo visita Mérida en las tres décadas siguientes hasta el final de siglo.

Las aportaciones de Tamayo, en el ámbito escénico, se concretan en la visión de la puesta en

escena como el arte de la composición, la sabiduría para mover actores en el escenario y claridad para elaborar la narratividad escénica en sus escenificaciones. Harto de los telones pintados, que servían para un roto y un descosido en los años cuarenta, es consciente, también porque lo ve en sus primeros viajes por Europa, que no bastaba con la palabra, sino que se necesitaba de un equipo de colaboradores para realizar escenografías. Por este motivo, llamó a pintores (Muntañola, Caballero, Nieva, Vázquez Díaz, Palencia, Lucas, y un largo etcétera, del que no quiero olvidar a sus primeros escenógrafos y figurinistas en la etapa del TEU granadino, Francisco Torres Labrot y Antonio Moscoso), se detuvo en la creación de figurines e incorporó practicables y elementos corpóreos con el objeto de que el actor se relacionara con ellos en el espacio de actuación y los utilizara. En el diseño escenográfico contó con la inestimable colaboración de Sigfrido Burmann, Cortezo, Viudes y Burgos.

Los espacios escénicos de los espectáculos de Tamayo poseían empaque, colorido, brillantez y capacidad para concentrar la mirada del espectador. Con el paso del tiempo el carácter ilustrativo de las primeras propuestas cedió, de manera que se apreciaba un peso dramático del espacio. Por la nómina de colaboradores, expuesta líneas arriba, se deduce la importancia de conjugar diferentes sensibilidades: de empastarlas en una composición donde primaba el sello del director. Si no cumplieron con una función dramática en los primeros años, sí sirvieron para componer ambientes y crear atmósferas, gracias a la mirada pictórica de Tamayo, que distribuía con acierto a los actores (y cuando era preciso a los figurantes) a lo largo y ancho del escenario y en diferentes planos, con conocimientos compositivos, equilibrio en la colocación sin simetrías, y movimiento continuado, reposado y con significación.

Sobre la escena, concebía un papel preponderante a la luz: “elemento todavía muy descuidado y poco aprovechado entre nosotros, y que ha de ser decisivo”, escribía en *El teatro español visto por un director*. Este desdén, le llevó a encargarse personalmente de la iluminación: “cuando todo está montado, la organizo en dos o tres días. No concibo que ponga la luz alguien que solo conoce el manejo de los focos”. Los diseños de iluminación que, como se percibe se creaban en su cabeza durante el proceso de ensayos, poseían una función más dramática que la propia escenografía. Con la luz, cambiante para cada escena, creaba atmósferas, marcaba intenciones, insinuaba sensaciones y contrastaba situaciones. Este cuidado de la iluminación que, hoy puede parecer superado, supuso una innovación en la España de los años sesenta.

Los objetos corpóreos del escenario le servían para crear perspectiva, ofrecer una visión mimética de la realidad fabulada por el dramaturgo, y para que el actor los utilizara o buscara, dada la autonomía que dejaba a los intérpretes, en beneficio de los personajes. La escena con estos mimbres siempre se encontraba en movimiento, acabando con el viejo estatismo del actor plantado en actitud de posado. Acaso, porque Tamayo poseía olfato de pintor (siempre me llamó la atención la convergencia de miradas de los actores en puntos determinados donde se encontraba el interés de una escena) y era consciente de la importancia del cine en la observación de sus propuestas por los espectadores (“el público de estos años -escribía en 1954- ha vivido una experiencia que nuestros padres y abuelos no pudieron imaginar: la experiencia del cine (...) que cambia la relación espectador-escenario).

No siempre se ha valorado suficientemente la capacidad de Tamayo para contar historias sobre el escenario, porque los actores se ponían “al servicio de las obras y no al contrario”; y porque Tamayo leía con su acento personal las obras, pues el “más importante sobre la

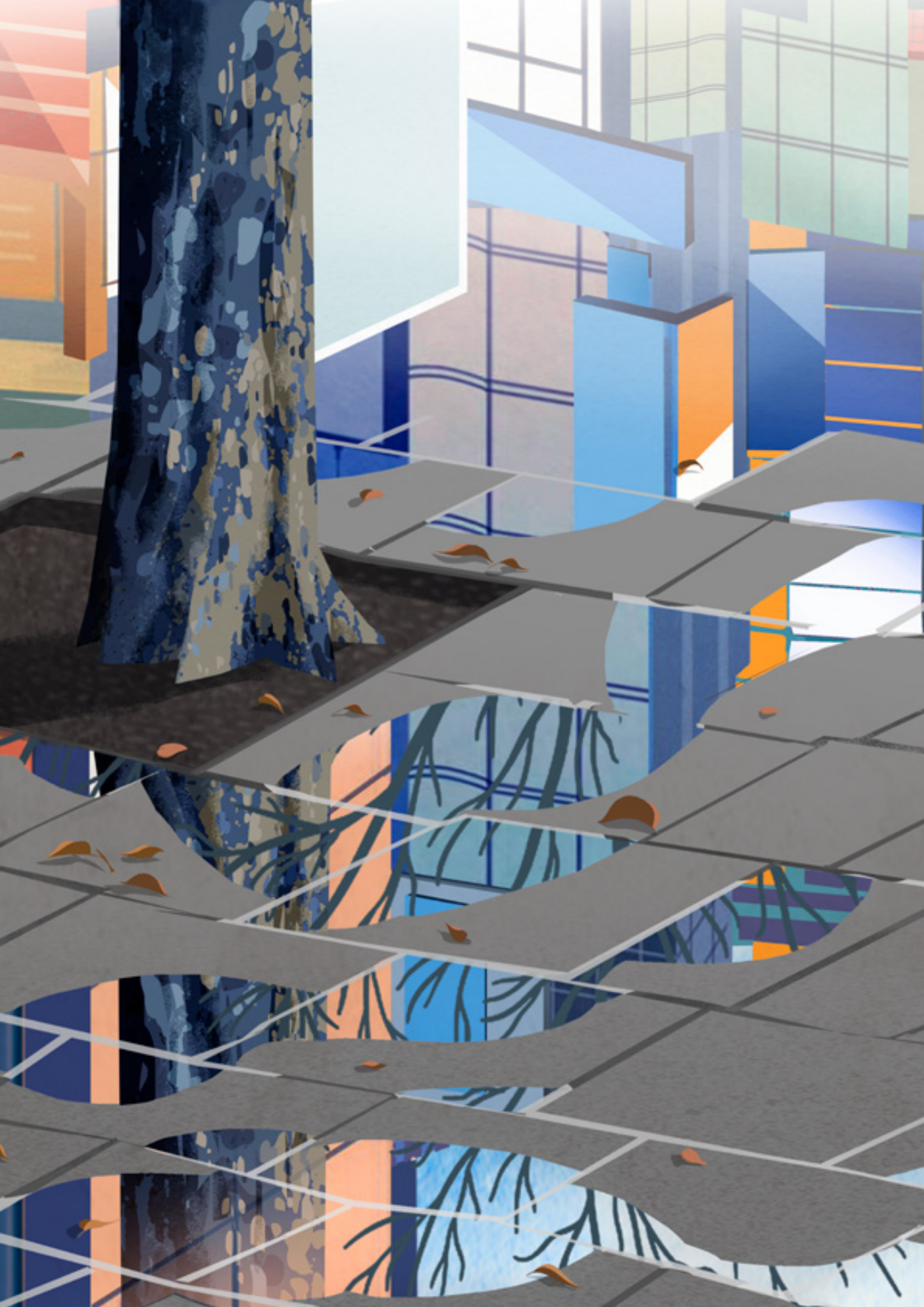
escena es el autor” y cuanto escribe. Es algo tan obvio cuando se hace, que no se destaca, pero que confunde al espectador si el director no arma el espectáculo con un discurso escénico donde palabras, personajes, escenografía contribuyan a la narratividad escénica. Asimismo, el pensamiento del director con el criticismo permitido en cada momento histórico se aprecia en las escenificaciones. El recorrido por las cuatro puestas en escena de Valle resulta interesante para ver la dimensión crítica de Tamayo, pues a través del dramaturgo gallego se esforzaba por “decir que España es una deformación de la civilización europea”, escribe ya en 1976 a propósito del estreno de *Los cuernos de don Friolera*. Asimismo, interesa valorar la lectura que realizó de los dramaturgos del Siglo de Oro que subió a escena. Hoy se pueden discutir cuestiones estéticas u otras relacionadas con la forma de decir el verso, pero no el bagaje cultural, el conocimiento y la mirada personal que se traslucía en una puesta en escena de un clásico, ajena al discurso cultural de la Dictadura.

La narratividad escénica le permitió hilvanar con sentido las Antologías de la Zarzuela, en las que se observa un conocimiento profundo del género, para elegir fragmentos populares y pegadizos de zarzuelas desde el siglo XVII hasta el XX y también un sentido para presentar los espectáculos sin costuras y, a ser posible, para mostrarlos en marcos incomparables y grandiosos (la Cascada del Parque de la Ciudadela en Barcelona; la Plaza Mayor o la plaza de las Ventas en Madrid; o la Plaza de España en Sevilla). Los distintos formatos de la Antología de la Zarzuela se han presentado en países de habla hispana y en Canadá, Estados Unidos, Japón, Alemania, Rusia, entre otros países, y siempre refrendados con éxito, lo que habla de la actualidad de un género musical que se apolilla en España y de la habilidad de Tamayo, para buscar una estructura de musical al uso (el musical), como bastidor de sus Antologías. Las cualidades mencionadas como director de escena y la búsqueda de lugares con encanto contribuyeron a la gran aceptación de la fórmula.

Quedan en estas apretadas líneas un bosquejo de uno de los directores que, junto a Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena y José Luis Alonso, contribuyeron a dignificar el teatro en la España de postguerra y cuya presencia en la escena teatral y dedicación a la zarzuela merecerían estudios más profundos. Y quedan en el disco duro del ordenador tres apuntes, la *Doña Francisquita*, que supuso la consagración de Alfredo Kraus (1956) en la reinauguración del Teatro de la Zarzuela, la creación de la compañía de zarzuela Amadeo Vives en 1959, un sostenido empeño titánico, y en la relación de Tamayo con los clásicos del Siglo de Oro la representación de *La cena del Rey Baltasar* de Calderón de la Barca (1953) en un espacio singular, el Palacio Pio del Vaticano, con un espectador de excepción, Pio XII.

José Gabriel López-Antuñano

Dramaturgo y profesor de dramaturgia y escritura dramática ITEM





ESPIAR A LOS ÁRBOLES

¡Gracias a todas y todos
los que han hecho posible
el nacimiento de
Espiar a los árboles!

Editada en Madrid
por el Teatro Español en octubre de 2020

Copia nº/.....

