

INTERIORES EN EL GÉNERO DEL TEATRO MUSICAL
ESTUDIO Y PROPUESTA ESCENOGRÁFICA PARA *CABARET*

Vanessa Company Blasco

Victoria E. Bonet Solves (directora)

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

MAAPUD. Especialidad en Diseño de

Arquitectura Interior y Microarquitectura.

Curso 2013/2014



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

Índice

1. Introducción a la Tesina.....	3
2. La Crónica del Teatro Musical y su Género: La Comedia Musical.....	8
2.1. Qué es un musical.	9
2.2. La consolidación de un nuevo género. La comedia musical.	11
2.3. Grandes cambios y evolución.	23
3. La Escenografía Teatral Aplicada al Género del Teatro Musical.....	41
3.1. Los términos teatrales que implica.....	49
4. El Diseño Escenográfico para la Representación de la Comedia Musical <i>Cabaret</i> Proceso Creativo.....	59
4.1. Análisis de los textos.	60
4.1.1. Obra literaria <i>Adiós a Berlín</i> de Christopher Isherwood: el origen.	62
4.1.2. Obra musical <i>Cabaret</i> , con guion de Joe Masteroff, música de John Kander y letras de Fred Ebb, 1966.	94
4.2. Investigación alrededor de la obra.	113
4.2.1. Acontecimientos históricos y situaciones individuales.	114
4.2.2. Collage de una selección de la investigación visual.	115
4.2.3. Evolución de las diferentes producciones nacidas a partir de la novela. ..	117
4.2.4. Recopilación gráfica de las escenografías más destacadas.....	123
4.3. El espacio de representación.	131
4.3.1. Características espaciales relativas a la obra.....	131
4.3.2. Espacio concreto: Teatro Circo Price de Madrid.....	132
4.4. Desarrollo de la propuesta.	134
4.4.1. Esencia e intenciones de la obra.	134
4.4.1.1. Esencia de la obra.	134
4.4.1.2. Intenciones.	135
4.4.2. Las diferentes escenografías, sus requisitos y su crónica.	138
4.4.3. Gestión de los escenarios.	143
4.4.4. Diseño escenográfico.....	145
5. Conclusiones.....	175
ANEXO I. Libreto	178
Bibliografía.....	190

1. Introducción a la Tesina

There was a Cabaret and there was a Master-of-Ceremonies

Este trabajo titulado *Interiores en el Género del Teatro Musical: Estudio y Propuesta Escenográfica para Cabaret (1935-2014)* se centra en el estudio teórico metodológico de la disciplina escenográfica y su aplicación a un musical en concreto: *Cabaret*. Se ha elegido este tema porque gracias a la formación musical y en danza de la autora, las artes escénicas y el teatro musical le suscitan un gran interés personal. Por otro lado, el musical *Cabaret* se ha elegido por tres motivos. El primero es por su gran historia dentro del mundo del teatro y la gran aceptación recibida en el mismo. El segundo es por el gran interés que ha despertado a lo largo de la historia y sigue despertando en la actualidad, pues desde la creación de la novela, ésta ha derivado en varias adaptaciones teatrales, dos producciones filmicas y una gran cantidad de producciones musicales. Las cuales siguen reinventándose en la actualidad y llenando teatros a los dos lados del Atlántico. El tercero es porque fue la primera tragicomedia que vio la autora en un teatro y la que le hizo descubrir que, más allá de las superproducciones que evaden al público de su realidad, hay obras que te pueden hacer sentir la trama como propia y vivir los personajes.

El tema, es mucho más complejo de lo que se cree comúnmente, motivo por el cual algunos puntos se han desarrollado de una forma más extensa. Por ello, ha sido necesario conocer previamente bien el género para ser capaz de comprender todo lo que abarca una escena. En esto radica la importancia de la primera parte de la tesina. Asimismo, se facilitan unos antecedentes adecuados y suficientes para la completa comprensión del tema elegido y de la propuesta desarrollada. En definitiva, se ha tratado de analizar la metodología mediante la cual un escenógrafo llega al diseño final de la escenografía para una producción concreta

El trabajo se divide en tres bloques generales. El primero consiste en un análisis e investigación de los antecedentes del teatro musical. El segundo, que comparte importancia con el anterior, es el del estudio teórico metodológico de la disciplina propia del escenógrafo. Y el tercero consiste en la aplicación de esa metodología a un caso concreto con el objetivo de conseguir una propuesta escenográfica propia.

La estructura de la investigación da comienzo con la definición del término *musical*, que es el punto de partida de este viaje. Una vez conocida su descripción, el capítulo se centra en el género de teatro musical y en su tradición histórica. Da comienzo con un breve repaso que abarca desde la Antigua Grecia hasta el siglo XIX; y sigue con un desarrollo más extenso desde el siglo XX hasta la actualidad. Este recorrido parte del teatro musical y pasa por cada uno de sus subgéneros más característicos. Estos han sido mucho más importantes en New York y en el West End londinense que en el resto del mundo, por lo que la exposición histórica se centra en ellos. Sin embargo, se han introducido los subgéneros musicales españoles más destacados, como la zarzuela. Gracias a toda esta información previa, se consigue una mejor comprensión y más completa de los orígenes y la evolución de la comedia musical, su dificultad e importancia, así como, las de la escenografía teatral: tarea importante para la consecución de los objetivos planteados.

El siguiente capítulo parte de la búsqueda de una definición satisfactoria para el término *escenografía*. Para ello, se da un repaso de las diferentes descripciones que utilizan algunos de los escenógrafos más relevantes para demostrar la complejidad de la materia y el conflicto a la hora de definir las competencias y funciones de los profesionales. Seguidamente, se plantea la visión del hecho teatral desde dos enfoques distintos: desde el diseño de la escena como una metodología o sistema; y desde la asunción del hecho teatral como resultado de la tarea integradora de los agentes intervinientes en la producción. A continuación, comienza la definición de la metodología escenográfica empleada en base al trabajo de dos escenógrafos: Gaston Breyer y Pamela Howard. De toda la bibliografía consultada, se ha elegido el trabajo desarrollado por estos dos expertos de forma conjunta porque su modo de plantear el desarrollo del diseño escénico es el que mejor muestra el valor y la complejidad del trabajo de un escenógrafo; y porque dota a la escenografía de un objetivo narrativo, desentendiéndose de los decorados tradicionales. El estudio del primero de ellos es importante en tanto que desde el punto de vista de la metodología, distingue tres tipos de escenografía: la exornativa, la de localización y la de fundación o fundante. Además de dos criterios ordenadores: el relativo a los estilos escenográficos y la teoría de la organización. Ambos relacionados con la “*realidad cero*” o *modelo*. Por otro lado, y de forma conjunta, se encuentra el trabajo realizado por Pamela Howard, que se centra en la metodología de investigación y análisis de los términos teatrales que implica el diseño escenográfico: el texto origen de la obra, la esencia de la producción, el espacio de representación, el color y la composición de este espacio, los actores en lo relativo al vestuario, el director en relación con el escenógrafo y el público, que constituye el gran juez de la producción.

Una vez definida y descrita la metodología a emplear, se pasa a la acción, al desarrollo de la misma en el caso concreto del musical *Cabaret*. Esto quiere decir que, frente a la metodología general expuesta anteriormente, en el caso concreto de cada producción ésta sufre adaptaciones para adecuarse a la obra concreta. Por ello, en este caso, el proceso creativo del diseño escenográfico da comienzo con un análisis exhaustivo de la obra literaria *Adiós a Berlín* de Christopher Isherwood de 1935 y la obra musical *Cabaret* con guion de Joe Masteroff, música de John Kander y letra de Fred Ebb de 1966, que dieron origen a la producción actual. En este apartado, se realiza un examen lingüístico minucioso para extraer toda la información necesaria de los textos. Para ello, no es suficiente realizar una única lectura de los mismos, sino que para cada tipo de información es necesario repetir el análisis. Una vez obtenida la información, ésta se interioriza al realizar diferentes tablas y dibujos que la organicen de una forma visual y sencilla, de modo que se pueda compartir con el resto de agentes intervinientes en la producción y sean capaces de comprenderla sin realizar todo este trabajo. Asimismo, se desarrolla una investigación alrededor del contexto de la obra desde dos puntos de vista. El primero se realiza desde el contexto histórico, es decir, de los hechos históricos relevantes que se centran en el período relativo a la incubación del nazismo hasta la ascensión de Hitler al poder en 1933. Y el segundo es el que pertenece al libreto, que consiste en la historia y el contexto que se extrae del análisis de cada personaje, con lo que se descubre su entorno personal. De igual forma, se ha llevado a cabo una

búsqueda visual mediante los libros, las bibliotecas de los museos, las filmotecas, las tiendas de libros, internet, las obras de arte y los blogs de los diferentes profesionales del sector. El objetivo de este análisis documental gráfico ha sido crear un bagaje visual para poder componer las diferentes imágenes de la obra que se generan con las escenografías. Finalmente, para completar esta investigación óptica, se ha analizado la evolución de las diferentes adaptaciones musicales más relevantes desde el punto de vista escenográfico, sobre todo las estrenadas en Broadway y el West End.

El siguiente paso es buscar un espacio de representación. Para ello, se tantean las diferentes tipologías espaciales al imaginar la idea primitiva del diseño escenográfico. Una vez determinada la tipología, se elige el espacio concreto. La idea original era seleccionar un espacio teatral localizado en la ciudad de Valencia. Pero tras analizar las características de los principales teatros de la ciudad, se llegó a la conclusión de que eran demasiado estrechos y pequeños para la tipología que se requería. Por ello, el campo de búsqueda se amplió a los espacios parateatrales y a otras ciudades, y se seleccionaron tres teatros o espacios parateatrales. El primero fue la Sala Ruzafa, un espacio parateatral situado en la ciudad de Valencia. El segundo La Rambleta, con espacios teatrales localizado en la misma ciudad. Y por último, el Teatro Circo Price de Madrid. Tras contactar con los tres teatros para escoger el que mejor se adapta a las intenciones originales de la propuesta, se ha seleccionado el último por las características espaciales relativas a la obra.

Partiendo de todo el trabajo previo desarrollado en los puntos anteriores, se procede a realizar el desarrollo de la propuesta. El primer paso es extraer la esencia de la obra del texto con un nuevo estudio minucioso del libreto. Después, se define la intención general que se quieren transmitir y el modo en el que se va a realizar. Esto se determina según el mensaje que se quiere que llegue al público, la visión del director y del escenógrafo de la producción, y el tipo de escenografía que se va a desarrollar. A partir de aquí, se concretan unos parámetros con los que se va a trabajar para conseguir el objetivo de llevar al público el mensaje de la obra. Estos parámetros son la música, la paleta cromática, la iluminación, la cantidad de elementos en escena, el barullo de fondo, el movimiento y la intrusión. Seguidamente, se realiza un nuevo análisis del libreto para extraer las diferentes escenografías necesarias, sus requisitos mínimos por actos y escenas, y su cronología. Se ordena esta información en tablas y se ve si son simultáneas, consecutivas o independientes. A continuación, se define el área o áreas de veda y si son exclusivas para los actores, se comparten con el público o cualquier otra característica que las haga especiales. Además, se estudian los ángulos de visión del público desde todos los puntos extremos del espacio teatral y se eliminan, si es necesario, los asientos en los que la visibilidad no es óptima.

Por último, todo este trabajo y toda esta información son consultados simultáneamente y se procede al diseño de la escenografía de la obra. Para este cometido, el diseño se va a centrar en una escenografía en concreto, la relativa al *Kit Kat Klub*, por ser la única que muestra la intención de la esencia de la obra al completo, además del mensaje que se pretende transmitir. Por lo que el resto de escenografías complementan la intención y la

esencia de la obra. En su definición, se trabaja tanto con el libreto como con las partituras de la música y sus letras porque los tres elementos juntos son los que completan el texto, el guion de la obra. Para presentar el diseño, se trabaja por actos y por escenas para explicar el porqué de los movimientos, cambios o elementos escenográficos. Con la intención de completar la comprensión del diseño, se ha desarrollado el anexo 1, en el que se adjunta el libreto en castellano. En él, se señalan las referencias de las imágenes compuestas para exponer el diseño.

Con todo esto, se han intentado conseguir tres objetivos. El primero, ha sido proporcionar una base completa y profunda de conocimiento sobre el género, sus matices y características, para hacer posible la consecución del resto de objetivos. El segundo ha sido el estudio de la disciplina escenográfica para ser capaz de elegir el planteamiento y el método que mejor se adapta a las intenciones y que mejor responde a las exigencias del diseño. Y por último, la exposición de una propuesta propia que sigue la metodología, los conceptos y los procesos determinados, estudiados y comprendidos a lo largo de la investigación, tanto de los antecedentes, como de los términos teatrales.

2. La Crónica del Teatro Musical y su Género: La Comedia Musical

There was a city called Berlin in a country called Germany.

It was the end of the world...

2.1. Qué es un musical.

Un musical es un género artístico que se asocia con el cine, sobre todo en sus inicios en los que se dedicaba a la adaptación de obras teatrales musicales, y con el teatro, donde comenzó oficialmente en la Antigua Grecia.¹ Pero qué implica un musical. En qué se diferencia del teatro o de la ópera. Estos tres géneros -teatro, ópera y musical- comparten un mismo fin: la narración de una historia, al igual que una herramienta para contarla: la música. En el teatro, ésta se utiliza de forma ambiental, en la ópera es la razón de su existencia pues es su herramienta narrativa por excelencia, y en el musical comparte protagonismo con otras herramientas narrativas, las cuales gozan de una integración perfecta. Estas últimas son las que siguen: el libreto, que es la historia expresada en forma de guion y/o diálogo; la música y sus letras, en forma de canciones; las coreografías, que conforman los bailes; la puesta en escena, referida al montaje y a todos los movimientos que acontecen en el escenario; y la producción física, entendida como todos los sets, escenografías, vestuario y aspectos técnicos.² Todas ellas, se integran de forma armónica y fluida para conformar una unidad artística que mana en su proceso narrativo. La importancia de la integración de la música en el teatro en general está directamente relacionada con su condición efímera, pues *“la unión de la música y la representación teatral obedece también a un propósito de perdurabilidad. La música, como el verso –trasunto hablado de la musicalidad- impregnan mejor la memoria del que escucha o del que observa. La representación escénica siempre ha intentado combatir la debilidad de su condición efímera, la fragilidad de su vida breve. En esa lucha el verso, y desde luego la música, han sido sus aliados”*³. Asimismo, la integración de la música en el musical sirve para desarrollar los personajes y avanzar en la acción.

El teatro musical, ha experimentado varias épocas doradas a lo largo de su historia. Estas etapas de gran creatividad han tenido lugar bajo unas condiciones especiales. Entre ellas, destaca la grandeza y la prosperidad de las poblaciones dónde han acontecido, de igual modo que su suficiencia para respaldar a su comunidad teatral, que además es activa. La siguiente a destacar, tiene que ver con la prosperidad de esa colectividad, su concienciación sobre la importancia de la enseñanza a las generaciones sucesivas y la conservación de un sentimiento optimista de futuro compartido entre sus miembros. Por último, la ausencia de censura por parte del gobierno y la libertad en cuanto a la opresión política.

A continuación, se va a realizar un recorrido breve por la Historia de este género. En el mismo, se encuentran las personalidades más destacadas en cuanto a la consolidación y evolución del género, no obstante, se ha dejado de lado el nombramiento de otros individuos importantes dentro de este género, por no serlo para su evolución. Del mismo modo, se van a tratar sujetos de importancia en relación con las diferentes producciones del musical *Cabaret* o de la obra teatral *I am a camera*. Se va a dedicar un desarrollo más extenso a los géneros relaciones con estas producciones. Todos ellos, aparecen siguiendo un orden cronológico, sin embargo éste no es el relativo a su nacimiento, aparición o creación, sino al momento en el que adquieren importancia y relevancia tanto propia como para la evolución del género. El lector notará que cada vez aparecen más a

¹ BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo *et al.* *Aspectos del teatro griego antiguo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

² KENRICK, John. *Musical Theatre. A History*. New York: Bloomsbury, 2013. p. 15.

³ TALAVERA, Juan Carlos. Ponencia *Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores*. Madrid: A.D.I., 2011.

menudo títulos de musicales porque gracias a la realización de adaptaciones al cine, las producciones han sido más accesibles a los ciudadanos que las representaciones teatrales. Por ello, la intención de incluir esta información es que el lector sea capaz de relacionar el texto con los diferentes musicales y así conseguir una mejor comprensión, pues al igual que la mejor forma de compartir un diseño es con un dibujo, con un boceto, etc., la mejor forma de comprender los cambios sufridos en la música y sus letras es escucharla.

Herramientas narrativas del musical

Libreto

Música y letras

Coreografías

Puesta en escena

Producción física

		"Willkommen"				
Act	What happens on stage	Overlapp RP SR	SI Lyricen 1266 400w	SI Lyricen 1266 400w	Overlapp RP SR	
W/ Q4	5,6 Borne On	Emcee	100%		Emcee	100%
	Button of Muzak	W/ Q4	USC		W/ Q4	USC
in Q4	3,2 MP As Emcee turns DS	Emcee	F3	100%	Emcee	F3
		As Emcee turns DS	USC		As Emcee turns DS	USC

Imagen 2.1.1. Herramientas narrativas que conforman el teatro musical, por la autora.

2.2. La consolidación de un nuevo género. La comedia musical.



Imagen 2.2.1. "Thespis' wagon" relieve del campanario de Giotto en Florencia, Italia, Nino Pisano, 1934-1936. Fuente: www.todayinhistory.tumblr.com

Este viaje histórico da comienzo con una mirada retrospectiva a la **Antigua Grecia** y a su tradición de honrar a los dioses mediante actuaciones corales pues para algunos autores, éste es el origen del teatro musical⁴, que nació como una forma de representación en sí misma y no como una evolución del teatro o de la ópera⁵. En estas actuaciones, representaban obras dramáticas utilizando el diálogo, las canciones y el baile como herramientas narrativas integradas, por lo que eran dramas musicales. Las especializadas en los cuentos mitológicos recibieron el nombre de *dithyrambs* y de uno de sus coros salió Thespis de Icaria, escritor, compositor y actor al que se deben dos hitos importantes: el arte de actuar y una nueva forma de *dithyrambs* llamada

tragedia, que con el tiempo se convirtió en uno de los tres tipos de drama⁶. Estos son la *tragedia*, historias extraídas de la mitología griega con un tono sombrío; la *comedia*, con un tono ligero y resolución feliz; y la *sátira*, que trataba el tema mitológico de los medio hombres-medio bestias. En las actuaciones, los actores llevaban máscaras para facilitar la diferenciación de los personajes al público, las cuales incluían un pequeño megáfono a modo de cono para amplificar la voz. Algunos dramaturgos utilizaban canciones existentes en sus obras, mientras que otros componían las suyas propias. Éstas, permitían al coro puntualizar o hacer comentarios sobre la obra y participar en la acción dramática. En la mayoría de los casos, se integraban monólogos o diálogos en los números corales que se utilizaban para avanzar la trama y desarrollar a los personajes. Para su representación, construyeron los conocidos teatros griegos de piedra con estructura semicircular y cielo abierto en la parte sur de las Acrópolis.

Los griegos pasaron el testigo a los **romanos**, los cuales tomaron prestadas varias de sus convenciones teatrales y las adaptaron a sus necesidades, conservando el diálogo,

⁴ Ha habido manifestaciones anteriores a la Antigua Grecia que se pueden catalogar como musicales, como las prácticas religiosas de las tribus prehistóricas, que incluyen vestuario, maquillaje, accesorios, coreografías y música. Sin embargo, para hablar con rigor, se sitúa el origen del teatro musical en las primeras manifestaciones literarias accesibles de las que la humanidad tiene constancia, y éstas acontecieron en el Imperio Griego.

⁵ KENRICK, John. *Musical Theatre. A History*. New York: Bloomsbury, 2013. pp. 18 -19.

⁶ DUBATTI, Jorge (coordinador). "El actor en el teatro griego clásico", en *Historia del actor: de la escena clásica al presente*, p. 9. Argentina: Colihue S.R.L., 2008.

las canciones y el baile. Fueron los pioneros de los actuales zapatos de claqué, al pegar virutas metálicas (*sabilla*) en su calzado para hacer los pasos de baile audibles. Asimismo, al ser los actores solo hombres, desarrollaron un código visual simple, de modo que el color de las pelucas distinguía la edad o la clase social del personaje, la bata amarilla era indicativa de que el personaje era femenino, y si además llevaba una borla amarilla, se refería a un dios. También construyeron teatros a cielo abierto, no obstante, en la mayoría de las ocasiones, se utilizaron estructuras de madera temporales de montaje-desmontaje rápido, cerca del templo del dios que iba a ser honrado. El área de representación consistía en una plataforma de madera elevada del suelo de la que no se separaba a los espectadores, además, se recogía una cortina bajada en el frente del escenario para indicar el inicio de la representación. Con el tiempo, este tipo de espectáculo se abandonó por los entretenimientos de la arena que eran más violentos y cuando el Imperio colapsó, la iglesia católica condenó el teatro en general por considerarlo una influencia corrupta y pecaminosa. Esta influencia tuvo gran calado y consiguieron que el teatro profesional dejase de existir en Europa durante varios siglos.

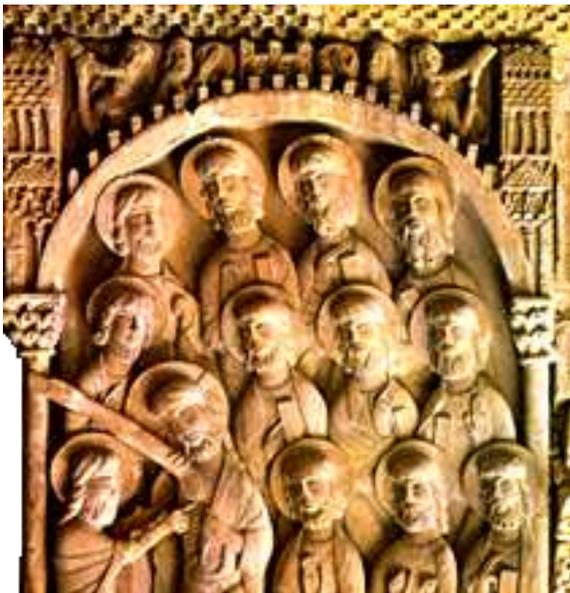


Imagen 2.2.2. “La duda de Santo Tomás”, relieve románico que representa una liturgia musical, con una banda formada por el taqueado jaqués típico de las iglesias del Camino de Santiago en la parte superior del relieve. Fuente: www.brainscornerdigital.es

Durante la **Edad Media**, los trovadores y las compañías de artistas itinerantes viajaron por Europa ofreciendo canciones populares y comedias circenses simples. Ésta fue la única forma de teatro que existió en la época, hasta que en el s. XII-XIII la iglesia católica cambió de parecer, vio nuevas posibilidades en las actuaciones teatrales, y desarrolló dramas litúrgicos musicales para hacer más accesible su doctrina a la población analfabeta, en los cuales, el elenco estaba formado por clérigos y por un coro de niños. Se representaron en las iglesias, pero eventualmente se trasladaban a escenarios al aire libre. Aunque su tecnología era muy primitiva, introdujeron una innovación prometedora: la utilización de recipientes de metal pulido para reflejar la luz del sol en los personajes clave cuando no se podía aprovechar completamente la luz del sol, estos fueron los primeros “focos”.

En el s. XV surgió en Italia la *commedia dell'arte*⁷ que fue muy popular durante los siguientes cuatro siglos. En ellas, no se utilizaron guiones, sino que sobre un personaje tipo, los actores improvisaban la actuación. Estos personajes tipo son el Arlequín, uno de los criados “zanni” y la Colombina, su compañera ingenua y pícaro. Solían mezclar bromas populares con referencias a acontecimientos de la época por lo que se caracterizaron por una gran cantidad de humor bufonesco⁸. Asimismo, para simular las peleas, recurrían a un par de tablas con bisagras para generar un sonido fuerte que imitara el de los golpes.



Imagen 2.2.3. “Robin Hood” (1890) una de las óperas cómicas americanas más populares.
Fuente: Colección de John Kenrick.

Durante el **Renacimiento** (s. XV y XVI) el drama griego fue redescubierto por los italianos, los cuales basándose equivocadamente en que las obras griegas eran cantadas por completo, crearon lo que hoy se conoce como **ópera**⁹. A mediados del s. XVII, surgieron en Venecia las primeras óperas barrocas en las que se combinaba la comedia con elementos trágicos. Éstas, consolidaron las óperas serias¹⁰ que dominaron Italia hasta finales del s. XVIII. A lo largo de este siglo, el Siglo de las Luces, en Francia apareció la gran ópera¹¹ que disfrutó de

una popularidad generalizada, pues fue el único país a parte de Italia, que desarrolló su propia tradición operística. Incluía un primer acto breve, una versión completa de la obra, y una pieza final corta. Durante este periodo se desarrollaron tres géneros diferentes de teatro musical: la **ópera cómica**, con un estilo compositivo divertido y fuertes dosis de romance, que además, fue la precursora de la **operetta**; la **pantomima**, que incluía canciones y diálogo, baile, mímica, acrobacias y payasos, y eran extremadamente populares; y las **óperas de baladas**, que utilizaban baladas populares y arias (v)

⁷ Se trata de un género teatral con un origen muy discutido, pues algunos especialistas en el tema sostienen que surgió en el s. XV, mientras que otros opinan que en el s. XVI.

⁸ GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal S.A., 1997. p. 205.

⁹ KENRICK, John. *Musical Theatre. A History*. New York: Bloomsbury, 2013. P. 28: “During the Renaissance, Italians rediscovered ancient Greek drama and, seeing the extensive use of choral verse, assumed that these plays were originally all sung-through. Based on this well-meaning error, Monteverdi and the Camerata Fiorentina made Greek drama the model for what we now know as opera. So contrary to the widely held belief that musical theatre is a descendant of opera, it turns out that opera is actually an accidental descendant of musical theatre!”

¹⁰ Subgénero de la ópera italiana de estilo noble en la que se expone un tema principal y uno secundario. Suele comenzar con una obertura instrumental de tres tiempos seguida de un conjunto de *arias* que expresan los sentimientos de los personajes, y concluye con un dueto o una agrupación coral de tono optimista.

¹¹ Subgénero de la ópera francesa que trata temas históricos mediante un gran número de personajes con un vestuario opulento y una gran orquesta, y con escenografías y efectos escénicos grandiosos.

operísticas existentes. Asimismo, durante este siglo acontecieron los primeros indicios de teatro musical en Inglaterra, Alemania, Austria-Hungría y Francia.

Mientras tanto en E.E.U.U., las leyes anti-representaciones fueron abolidas paulatinamente tras la Guerra de la Independencia (1775 - 1783) bajo el mandato del presidente George Washington (1732 - 1799). Gracias a ello, las compañías profesionales empezaron a instalarse en las principales ciudades, y a pesar de que la mayoría de los trabajos eran importados, se representaban las mismas *óperas cómicas*, *pantomimas* y *óperas de baladas* que antaño, aunque ya no se consideraban un arte serio. Como consecuencia de la extensión de la población de Manhattan hacia el norte, Broadway comenzó a funcionar como la columna vertebral de la comunidad cultural y comercial¹². De hecho, desde ese momento, la importancia de cualquier negocio se midió por su proximidad al eje. Entretanto, en el lado oeste de la isla, la clase baja y trabajadora encontró su “gran avenida” en el Bowery: un paseo descuidado con un batiburrillo de teatros, tabernas y prostíbulos. Sin embargo y a pesar de su bajo nivel económico y social, en este lugar, nació el primer género completamente americano sin influencias europeas, que además era nuevo en todo el mundo: el *minstrelsy* o trovadores negros. En éste, los actores blancos utilizaban corcho quemado para ennegrecer su rostro y harapos de ropa vieja para parodiar a los esclavos negros de la época. El número consiste en un monólogo, en el que se representan canciones de temas actuales, números de baile cómicos y algunas burlas de “*plantation-style*”, referidas a las plantaciones de algodón¹³. Al ofrecer espectáculos familiares y novedosos, se popularizó rápidamente con lo que marcó los inicios de “el Negocio del Espectáculo” en América, con productores, *mánagers*, escritores y actores de nivel nacional. El formato estándar se divide en tres actos: el *Minstrel Line*, el *Olio* y la *Afterpiece*¹⁴, separados por dos entreactos. A pesar de que en la década del 1850 se estaba llevando a cabo el debate sobre la esclavitud, la temática de los *minstrelsy* no cambió, y se siguió parodiando a los negros como esclavos y propiedad de sus amos, ya que la mayoría de los ciudadanos aceptaban estos estereotipos como una forma de entretenimiento familiar saludable. Sin embargo, algunas de estas compañías fueron las

¹² En aquel tiempo, a lo largo de la longitudinal de la isla de *Manhattan*, corría una alta cordillera que fue utilizada durante mucho tiempo por los nativos como ruta de comercio. Cuando los holandeses fundaron *New Amsterdam* como lugar comercial en 1624, esta cordillera se convirtió en la carretera principal del asentamiento y adoptó el nombre de *High Street*. En 1664, la marina británica tomó la colonia y la renombró *Nueva York* en honor al hermano del Rey, el Duque de *York*, y como *High Street* era la avenida más ancha de la ciudad, los ingleses la llamaron “*Broadway*”, camino ancho.

¹³ KENRICK, John. *Musical Theatre. A History*. New York: Bloomsbury, 2013. p. 52.

¹⁴ Estructura del *Minstrelsy*. 1) *Minstrel Line*, el elenco pintado de negro se sienta en un semicírculo, en el centro del cual se sitúa el maestro de ceremonias (MC) que es el único blanco y se dedica a gestionar las diferentes actuaciones. Comienza con un número coral que termina con la frase del MC “¡Caballeros, siéntense!”. 2) *Olio*, consiste en una serie de espectáculos de variedades en los que los miembros de la compañía muestran sus habilidades. Tradicionalmente también incluye un discurso electoral, en el cual se burlan de los discursos grandiosos de los políticos blancos. 3) *Afterpiece*, consiste en una obra de un acto con canciones en la que se parodian temas populares, novelas u otras obras. Suelen involucrar dos personajes tipo, Jim Crow y Zip Coon, el paleta de pueblo objeto de humillaciones y el urbanita intrigante cuya seguridad en sí mismo se lleva a su punto más cómico, respectivamente.

primeras que ofrecieron un espectáculo de denuncia social. Tras la Guerra de Secesión (1861-1865) los actores negros empezaron a aparecer en este género. Su presencia no cambió el contenido de los estereotipos de la vieja juglaría cómica; por el contrario, al participar, aumentaba su credibilidad. Además, consecuentemente tuvieron que seguir maquillándose para parecer lo “suficientemente” negros.

El origen de los **espectáculos de variedades** no son claros, se cree que empezaron como una mala versión del *olio* del *minstrelsy*, no obstante sí se conoce que a mediados del s. XIX, en las tabernas de las ciudades más importantes se realizaban estas actuaciones para mantener a los clientes por más tiempo y conseguir que volviesen. Éstas, se realizaban en un escenario elevado improvisado o en el centro del bar. Su programa incluía comedias, acróbatas, payasos, malabaristas, espectáculos con animales, especialidades y cantantes, contenido que se cambiaba a diario si era necesario para complacer al público. Tras su éxito, algunas de estas tabernas se transformaron en teatros bien equipados, manteniendo el bar. Los espectáculos de variedades también conocidos como de revista, entregaron una herencia importante a los musicales de Broadway: el concepto de reajustar el contenido para satisfacer a la audiencia. Con el tiempo, fueron remplazadas por un género más familiar conocido como vodevil, el cual se detallará más adelante. Éste junto con las transformaciones de la escena, manifestaron el surgimiento de los primeros musicales de Broadway, lo mejor de los cuales fue la revolución que mostraron en lo relativo a la escenografía, pues utilizaban la última tecnología manual para modificarla a la vista de la audiencia. Sin embargo, con la llegada de la Guerra de Secesión (1861-1865), esta evolución se estancó.

Tras la finalización de este conflicto, Nueva York se hizo más grande y rica que nunca, con lo que unos pocos teatros construyeron instalaciones escénicas de vanguardia, con trampillas mecanizadas que permitían a los actores y a los objetos aparecer y desaparecer en el momento justo. En estas producciones, la escenografía fue la verdadera estrella, gracias a la cual, los teatros empezaron a representar espectáculos con grandes efectos especiales y visuales. En 1866 se estrenó el musical *The Black Crook* (El Ladrón Negro), considerado por muchos “el” primer musical de Broadway¹⁵, por fusionar el ballet con la obra. Las bailarinas de los mismos eran jóvenes, de proporciones anchas, llevaban corpiños ajustados y pantis por lo que fueron toda una revelación en un tiempo en el que la moda victoriana reinante ocultaba todo el contorno natural del cuerpo femenino. Por otra parte, esta indumentaria no ofendía a las mujeres que, tras haber sufrido la guerra y sus penalidades, no se impactaban fácilmente. Desde los inicios de estos musicales, se realizaron de forma flexible, añadiendo periódicamente nuevas canciones y efectos escénicos, lo cual se hacía para contentar al público tanto en su primera visita, como en las sucesivas. Estos novedosos musicales evolucionaron “el Negocio del Espectáculo” que pasó a conocerse como “El Gran Negocio”, pues se

¹⁵ TUCKER, Reed. “Brunch, Broadway & graffiti: Stories behind staples of NYC revealed”. En: < <http://nypost.com/2014/01/05/brunch-bway-graffiti-how-nyc-legends-were-born/> > (Fecha de consulta: 05/01/2014).

invertía mucho dinero. En los años siguientes, empezaron a representarse espectáculos similares pero con una temática fantástica, conocidos como *extravaganzas* (v).



Imagen 2.2.4. *The Black Crook*, considerada la primera producción que se ajusta a la definición moderna de un musical de Broadway. Fuente: "The Sound of Music, Study guide for parents and educators", Ed: TUTS.

Como consecuencia de la revolución industrial americana que impulsó la economía nacional de una forma notable, alrededor de 1880 nació en E.E.U.U. un tipo de "variedades limpias", el *vodevil* (v). En éstas se mantuvo un riguroso estándar de decencia de modo que no se mezclaba el alcohol con el espectáculo, los actos cambiaban cada semana, se representaban varias veces al día y podían ser de tres tipos: *small time*, *médium time* o *big time*¹⁶.

Tras la Revolución Francesa (1789-1799) nació el *café-concert*¹⁷ (v), el cual evolucionó al *cabaré*, que se hizo popular a partir de la segunda mitad del s. XIX. Éste consiste en un espectáculo realizado mediante música, canciones y baile en el que aparecen humoristas, ilusionistas, mimos, monólogos y cualquier arte escénica. Tratan temas actuales y atrevidos, tanto política como sexualmente, además se presentan cantautores y se baila el can-can. Como la clientela eran hombres exclusivamente, siempre presentaban números de chicas con poca ropa que cuando terminaban de bailar y cantar en el show, deambulaban por el salón y animaban a los clientes a pedir más

¹⁶ Clasificaciones: "*small time*" normalmente en los teatros de ciudades pequeñas; "*médium time*" en teatros buenos en una gran cantidad de ciudades; y "*big time*" en los mejores teatros de las mejores ciudades.

¹⁷ Establecimiento que es a la vez una sala de conciertos y un café en el que se puede beber a la vez que se realizan los diferentes espectáculos musicales.

rondas de modo que cuantas más bebidas consumían, más comisión se llevaban. Los clientes poco familiarizados con estos salones, solían creer que estas chicas y las camareras se vendían con las bebidas pero esto ocurría raramente. La característica que lo diferencia del resto de espectáculos es que durante las actuaciones se puede beber, comer y conversar con otros espectadores. El primer cabaré famoso fue *Le Chat Noir*¹⁸, en él se realizaban actuaciones de cantautores y espectáculos de teatro de sombras entre otras, asimismo, entre su clientela habitual se encontraban muchos artistas notables y famosos.

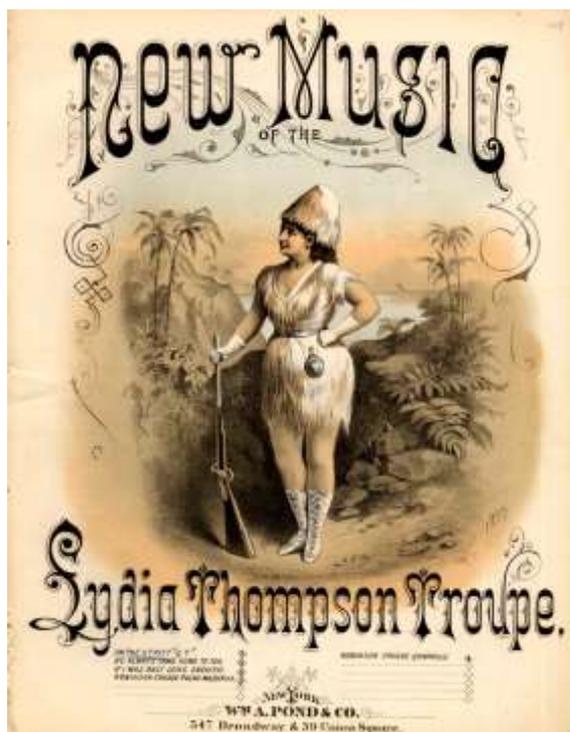


Imagen 2.2.5. Portada de unas partituras para voz y piano. Letras por Lydia Thompson y arreglos por M. Connelly. Fuente: www.jscholarship.library.jhu.edu

Sobre el 1850, en Londres se estableció un nuevo tipo de cabaré, estos espectáculos musicales parodiaban leyendas populares y novelas de éxito. En el mismo, todos los papeles principales eran representados por mujeres en pantis, incluso los masculinos. La artista más renombrada de este nuevo cabaré londinense fue Lydia Thompson, la cual cautivaba a la audiencia con su personalidad carismática. Thompson y su tropa de rubias inglesas llevaban a escena una combinación libre de chistes planeados, improvisaciones y música reciclada de arias operísticas y canciones populares de actualidad, interactuaban con el público, ofrecían apartes¹⁹ (v) supuestamente improvisados y cambiaban el material constantemente, a veces, de una noche para otra. Con los años, perdió su línea transgresora, se convirtió en otra forma de variedades y este “alto” cabaré pasó de moda.

Alrededor del 1870, Broadway engendró un nuevo tipo de cabaré musical lleno de vedettes de largas piernas. La característica principal fue que ofrecían un tipo de diversión fácil de digerir por el público familiar. En este nuevo cabaré no se reciclaba la música sino que se componían partituras totalmente originales. *Adonis* (1884) fue el cabaré más exitoso de la época, además de ser el precursor de la comedia musical americana. Éste consiste en una fórmula no formalizada que siguió siendo utilizada durante las siguientes seis décadas: una historia con posibilidades cómicas, un artista

¹⁸ Cabaré del s. XIX localizado en el barrio bohemio de Montmartre en París.

¹⁹ Variante del monólogo en el que el personaje habla consigo mismo aunque parece que se dirige hacia el espectador.

extraordinario, un hilo conductor para éste y una partitura sencilla para el oído y sin contenido ofensivo.

En Francia, a mediados del s. XIX en París, el emperador Napoleón III impuso la censura a las artes escénicas, lo que afectó al contenido y al tema de las obras; no obstante, a pesar de la misma el teatro y la ópera siguieron formando parte de la vida parisina. En 1855, Napoleón presentó la *Exposition Universelle*, durante la cual Jaques Offenbach (1819-1880) alquiló el teatro *Bouffes Parisiens* donde presentó un programa constituido por cuatro trabajos de un acto, de un género distinto cada uno: *prólogo*, *operetta*, *pantomima* y *musicales bouffonerie*. El último de ellos fue desarrollado por Offenbach, quien creó un nuevo género que ofrecía más diversión que la gran ópera, a la vez que conservaba un alto grado de sofisticación: la *ópera-bouffes*. En éstas, la música es más ligera pero igual de exigente, y las palabras y la música tienen el mismo valor; a diferencia de la ópera en la cual la música es la gran protagonista.



Imagen 2.2.6. Ballarines en el salón de baile del cabaré francés Moulin Rouge. Fuente: www.moulinrouge.fr

A finales de siglo, el vals penetró en la vida vienesa. Los numerosos teatros, salones de conciertos, salones de baile y cafés, necesitaban nuevo material constantemente por lo que desarrollaron la **operetta vienesa** de tres cuartos de tiempo de espera, también por no poder permitirse la importación de los trabajos de Offenbach. Aunque en Alemania se escuchaba en cada café y en cada salón de baile, no obstante no tuvo éxito fuera de las

naciones de habla alemana, y a pesar de ser el género más importante, también ofrecieron grandes óperas, cabarés, comedias y *singspiele*²⁰ (v).



Imagen 2.2.7. Extravaganza "Evangeline" 1885. Fotografía de Benjamin J. Falk.
Fuente: www.broadway.cas.sc.edu

Durante el reinado de la Reina Victoria (1837 – 1901), Inglaterra experimentó la revolución industrial, no obstante, los trabajos musicales nativos mantuvieron un nivel bajo. Continuaron las *extravaganzas* y el *cabaré* con *vedettes* en pantis y canciones recicladas, por lo que para disfrutar de obras de un nivel más elevado, se recurrió a trabajos importados. Pero gracias al equipo nativo formado por el dramaturgo William S. Gilbert (1836-1911) y el compositor Arthur S. Sullivan (1842-1900), Inglaterra experimentó una revolución artística. Dentro del equipo, Gilbert se encargaba del libreto de las operetas y Sullivan componía las melodías. Éstas eran ingeniosas, sofisticadas, para una situación y un personaje concretos. Asimismo, creó ritmos nuevos con letras que ayudaban a contar la historia, consiguió que se entendiese la evolución del argumento, simplemente dejándose llevar por las sensaciones y sentimientos que su música generaba. Compuso música placentera para los oídos, alcanzó un resultado sonoro rico, variado y entretenido, y fue el primer inglés que se tomó la música ligera en serio, por lo que pidió lo mismo a cada actor que trabajó con él. En lo respectivo a Gilbert, éste pensaba que el ridículo era más divertido si se representaba en un contexto real, por ello las escenografías, el vestuario y los personajes al completo debían ser reales o parecerlo. También reinventó el arte de la dirección de escena al crear un libreto más práctico y un enfoque basado en el texto, que no utilizaba la interpretación de una

²⁰ Ópera popular alemana con formas musicales y arias simples, y canciones dialogadas.

estrella como vehículo de la trama²¹ (V), como se venía haciendo hasta el momento. Antes de empezar con los ensayos, utilizaba pequeños bloques de madera para representar a los actores en una maqueta, de este modo determinaba el movimiento en la escena. Su legado se facilitó a las escuelas y a los grupos teatrales, de modo que generaron la evolución del teatro. En 1881, se estrenó el primer auditorio inglés con instalación eléctrica, gracias a lo cual las actuaciones pasaron a ser inodoras y silenciosas, al contrario de lo que ocurría con la anterior iluminación de gas. Además, acontecieron dos hitos revolucionarios: la numeración de los asientos en las entradas y la construcción de un hotel al lado de los teatros. Éstos, ofrecían la posibilidad de cenar decentemente cerca del teatro y la utilización de sus baños, construidos en cantidad para tal fin. Curiosamente, ambos hitos surgieron a causa de las quejas de los aficionados al teatro.

Asimismo, en la década del 1850 apareció el *music hall* británico como consecuencia del traslado de los espectáculos realizados en las trastiendas de algunas tabernas a un edificio construido para tal fin. El formato de estos espectáculos que no varió con el cambio de localización, consiste en un presentador que introduce las canciones y los números de baile en un escenario simple. Durante las actuaciones está permitido comer, beber, fumar y en ocasiones, el público participaba en las mismas. Su popularidad se fue extendiendo hasta llegar a su apogeo en el 1860, con una gran cantidad de salas, más comodidades y mejores servicios de comida. Los artistas eran extremadamente populares y se escribían canciones especialmente para ellos.

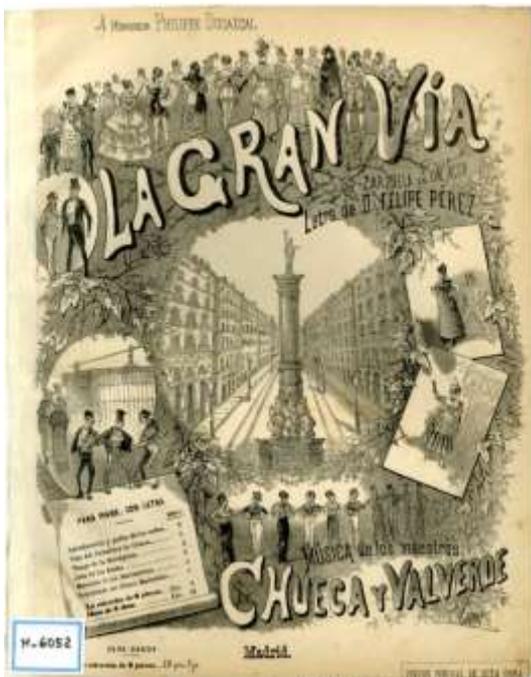


Imagen 2.2.8. Partituras de la zarzuela "La Gran Vía". Fuente: www.esmadrid.com

Entretanto en España, que evolucionó a su propio ritmo en esta materia, la *zarzuela* se convirtió en el género musical por excelencia. El término utilizado para nombrarla es una metonimia que se refiere al pabellón de caza que mandó construir el rey Felipe IV en un lugar llamado "la zarzuela". Este pabellón estaba habilitado para el esparcimiento de la corte y las representaciones de teatro musical que se realizaban allí para entretenerla, por lo que adoptaron el nombre del lugar. Estaban constituidas con un carácter cómico y por varios actos, normalmente tres, entre los cuales se representaban los *entremeses*, que son piezas breves y ligeras también de carácter cómico. De entre estas, destacó la

²¹ Hilo conductor que se utiliza para desarrollar la historia.

*tonadilla*²² (v), que con el tiempo se convirtió en un género independiente. Los actos tenían escenas habladas y cantadas, similares a la ópera cómica francesa y al *singspiel* alemán, su temática trata de asuntos amorosos entre personajes mitológicos, normalmente probaban la fidelidad de los amados mediante el cebo de otro amor. Aunque su origen se remonta al s. XVII, no fue hasta mediados del s. XIX con la restauración del género por Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)²³ cuando se popularizó. Gracias a esta restauración se desarrolló como una ópera nacional elaborada “a la española” con las técnicas musicales de la misma. El argumento se basa en un drama histórico de asunto español. También se conoce como la *Zarzuela Grande o Romántica*, y su éxito duró hasta el año 1880 aproximadamente. En ese último año, evolucionó un género estrictamente teatral que surgió de la misma, al cual se le añadió música convirtiéndose en un género musical, el *Género Chico*, llamado así por comparación con la Gran Zarzuela, ya que este se constituía por un único acto de menos de una hora de duración. Éste, impulsó la aparición del *teatro por horas* en el que se representaba un programa con cuatro espectáculos diferentes del mismo género, a una hora distinta cada uno. De modo que los espectadores podían disfrutar tantas representaciones como quisieran, desde una única, hasta las cuatro. Al reducirse la duración de las representaciones, la entrada se abarató y se hizo asequible para la población más pobre, gracias a lo cual y junto con el cambio de temática, logró un gran éxito que duró hasta el 1905. En ellos, la temática es de carácter popular, los personajes se sacan de la vida cotidiana de las ciudades y del campo, se representan los lugares en los que cualquier ciudadano vive o pasa a diario, sucesos cotidianos y acontecimientos de actualidad social y política. Además toda su música se basa en el folklore español: boleros, jotas, seguidillas, soleás, pasacalles, fandangos, habaneras, valsés, mazurcas, polcas y chotis. Fue un género que gustó a toda la pirámide social y del que derivan entre otros, el *sainete*²⁴ y la *revista*²⁵.

Como se puede apreciar, el cabaré, el *music hall* y el vodevil son evoluciones del teatro de variedades en diferentes países. Los tres aportaron elementos especiales a una nueva forma que tanto Inglaterra como América nombraron *comedia musical*. Aunque no se sabe con exactitud en cuál de los dos países surgió primero, lo que sí se puede afirmar con seguridad es que ambos influyeron enormemente en la definición del mismo y que en sus comienzos tuvo más popularidad en Inglaterra donde se asocia con el director de teatro inglés George Edwardes (1855 - 1915) considerado el padre del mismo. Éste, al ver que los tiempos del cabaré estaban pasando, experimentó con un

²² Género lírico-dramático menor completamente español, con melodías populares españolas y temas costumbristas o humorísticos.

²³ Compositor y musicólogo español, valorado como el padre de la zarzuela y precursor del lenguaje musical español.

²⁴ Subgénero menor del teatro que consiste en una pieza de uno o varios actos caracterizado por su comicidad y por su ambientación y personajes castizos, que refleja las ideas y costumbres populares.

²⁵ Subgénero de la comedia que consiste en una combinación de música, baile, sketches... que comparte parte de su contenido con el vodevil, la comedia musical, la *extravaganza*, el cabaré, por lo que resulta complicado en algunas ocasiones trazar la línea divisoria entre estos términos.

nuevo estilo de teatro musical más familiar, constituido por canciones populares, ligeras, bromas y romanticismo, todo integrado en un espectáculo elegante por supuesto, con música y canciones. Se inspiró en las *operettas* de Gilbert y Sullivan, en algunos elementos del *burlesque* americano y en los cómicos americanos Ned Harrigan (1844-1911) y Tony Hart (1855-1891), que fueron los primeros que establecieron una definición para este género: “un drama cómico con un uso importante de canciones originales como elemento narrativo”²⁶. En sus comedias musicales, utilizaron la música como elemento narrativo y argumentos dispares en los que intervenía gente de la calle, contrariamente a las tramas basadas en la aristocracia o en personajes fantásticos, además utilizaban muchos *gags*, chistes visuales y diálogos llenos de juegos de palabras. Con este nuevo género, comenzó una nueva actitud que evolucionó velozmente en sintonía con el nuevo siglo.

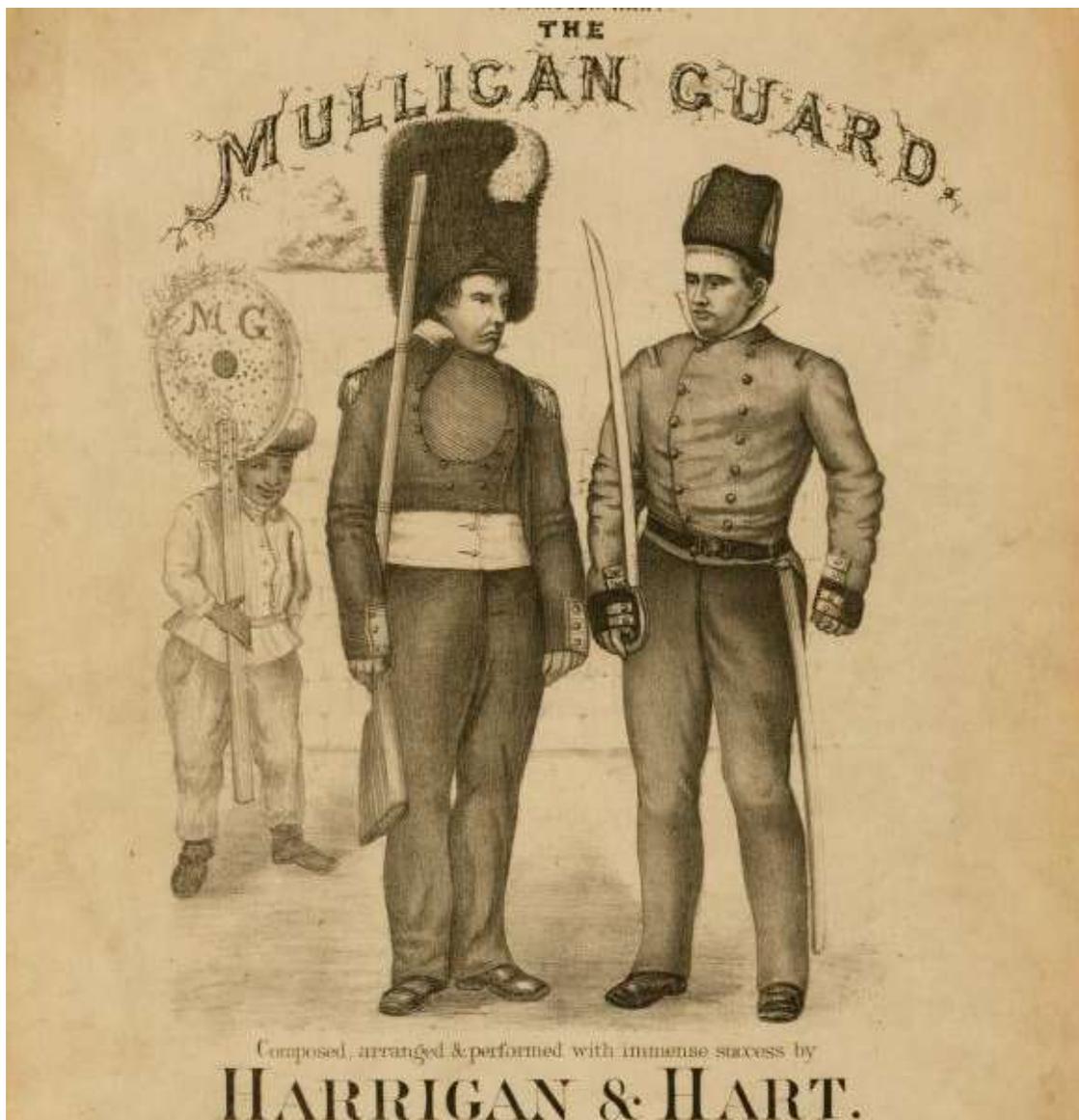


Imagen 2.2.9. “The Mulligan Guard” composición y arreglos por David Braham (1873).

Fuente: www.digitalgallery.nypl.org

²⁶ KENRICK, John. *Musical Theatre. A History*. New York: Bloomsbury, 2013. p. 95.

2.3. Grandes cambios y evolución.

Tras años de dominio británico, a principios del s. XX los musicales americanos ganaron popularidad internacional de nuevo y Times Square y Broadway se convirtieron en el centro de entretenimiento popular de Nueva York y del mundo. A causa del crecimiento de la población, los espectáculos familiares pasaron de realizarse únicamente en la temporada de navidad a producir giras anuales²⁷. Entre las aportaciones de principio de siglo, destacan las del artista George M. Cohan (1878 - 1942), cuyas comedias musicales compartían un estilo y un contenido coherente, lo que era inusual en el Broadway de la época. Pero lo más importante fue que las letras de sus canciones tenían una facilidad auditiva muy cómoda para los oyentes; y gran facilidad coloquial. Sus letras emergían suaves, como una charla cotidiana, en contraposición al lenguaje poético habitual de las canciones de la época. Como consecuencia, sentó las bases de la integración del diálogo en las canciones de las comedias musicales, y fomentó el arte de las letras coloquiales. Otro contemporáneo que colaboró con el mismo fin, fue el compositor Jerome Kern (1885 - 1945), que se dedicó principalmente a la adecuación de comedias musicales inglesas a los requisitos americanos. Estas adaptaciones compositivas expresaban las emociones humanas utilizando letras con una gran facilidad de diálogo. La participación del violonchelista Victor Herbert (1859-1924) también fue importante. Éste compuso obras sofisticadas y agradables auditivamente, su música combinaba la elegancia europea de las *operettas* con el espíritu americano de la *comedia musical* y trazó la unión de ambos géneros. Estos tres compositores sentaron las bases de la evolución de la comedia musical e hicieron posible una sucesión de compositores y libretistas con gran talento, los cuales convirtieron más tarde la ciudad de Nueva York en la gran fuente de entretenimiento musical mundial. Algunas de estas aportaciones fueron visibles en *The Ziegfeld Follies*, un nuevo tipo de espectáculo de variedades producido por Florenz Ziegfeld (1867-1932), para el que componía Herbert. El punto fuerte de estas funciones fue el coro femenino, cuyas integrantes vestían con clase, elegancia y se comportaban como damas jóvenes, contrariamente a las vedettes en pantis de los cabarés. Asimismo, este espectáculo se convirtió en un evento al que la audiencia asistía con sus mejores galas para ver y ser visto. Más adelante, al notar que los espectadores buscaban entretenimiento en los clubs nocturnos después de estas funciones, Ziegfeld inició una serie de *Midnight Frolics*, en los cuales los asistentes podían gozar de los mismos intérpretes que en las *Follies* de la tarde, y un ambiente más íntimo pero igual de elegante²⁸.

Mientras tanto, los trabajos vieneses dejaron de exportarse a Broadway y al West End de Londres, pero como consecuencia del cambio que sufrió la trama de sus comedias

²⁷ Como ocurrió con el musical *The Wizard of Oz* (1903) el cual fue una adaptación de la novela de L. Frank Baum.

²⁸ MARTIN, Douglas. *Former Ziegfeld Follies Girl Recalls the Glory Days*. The New York Times, publicado el 18 de octubre de 1996.

musicales, volvió a exportar material en poco tiempo. Esta nueva trama consiste en una pareja que se niega a admitir su amor hacia el otro, en contraposición a la trama tradicional de “*chico consigue chica, chico pierde chica, chico recupera chica*”²⁹. El primer musical que mostró este nuevo argumento fue *Die Lustige Witwe* (1905), del cual destacó una integración perfecta de la música y el libreto. Los compositores y el libretista del mismo cambiaron la forma de confeccionar libretos, pues ahora los personajes formaban parte del asunto central y en algunas ocasiones, aparecía una pareja secundaria que servía para generar momentos cómicos, con un argumento totalmente independiente al principal que se podía modificar sin afectar al contenido. Aunque a primera vista la trama se percibe como una historia de amor verdadero, si se observa con atención, muestra una visión más profunda sobre cómo se vivió el *fin de siècle* en París: con intrigas diplomáticas, encuentros prohibidos y la decadencia de un restaurante indigno donde la élite de la sociedad francesa se mezclaba con las bailarinas de la *demimonde*. En 1907 se consiguió exportar a Inglaterra y a Broadway con gran éxito, además, inspiró nuevas obras como *Oklahoma!* (1943), *Kiss Me Kate* (1948), *My Fair Lady* (1956), *Hello, Dolly!* (1964) o *Grease* (1972).



Imagen 2.3.1. Fotografía de Johnston Alfred Cheney a las coristas de la célebre revista de bailarinas “Ziegfeld Follies” (1907-1931). Fuente: www.revistadeartes.com.ar

Hacia el 1910, apareció el *género ínfimo* en España, descendiente del *género chico* de la zarzuela que consiste en una derivación hacia lo espectacular y lo visual³⁰, y se divide

²⁹ KENRICK, John. *Musical Theatre. A History*. New York: Bloomsbury, 2013. p. 129.

³⁰ TALAVERA, Juan Carlos. *Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores*. Madrid, A.D.I., 2012. pp. 16 – 20.

en tres categorías: la primera es la *operetta*, en la que el barrio o el pueblo español del *género chico*, es remplazado por cortes y países de lugares fantásticos o lejanos, y se representan burlas y parodias; la segunda es el *espectáculo de variedades* o el *variété*, donde la cupletista es la figura principal -una cantante sinuosa y sensual que frasea canciones de temática pícaro de doble sentido y temas sexuales-; y la tercera es la *revista*, donde el personaje principal es la *vedette*: una mujer de cuerpo vistoso y escasamente vestido, la cual no necesita tener grandes cualidades interpretativas, actorales o musicales, y en el mismo predomina una puesta en escena de lujos y lentejuelas. A principios de la década de los 20, se produjo una restauración de la Zarzuela Grande en España, denominada por algunos estudiosos como la “edad de plata de la zarzuela”³¹. Esta restauración no la llevó a sus orígenes, sino a un camino intermedio entre la Zarzuela romántica decimonónica y el género chico, de modo que se impregnó del casticismo popular: con los personajes tipo y su comicidad, al igual que su condición social humilde. Esto se debió a que el gusto de la audiencia cambió hacia las tramas elaboradas y hacia un nivel musical superior, por lo que se rompieron las fronteras entre la ópera y la zarzuela.



Imagen 2.3.2. “La Corte del Faraón” (1910) parodia de la ópera “Aida”, escena del estreno. Pieza del género ínfimo. Fuente: Comedias y comediantes Magazine, Madrid, España, 1911-02-08

Tras el asesinato del Archiduque Ferdinand heredero del trono austro-húngaro, por un terrorista serbio en junio de 1914, estalló la **Primera Guerra Mundial** (1914-1918). A causa del conflicto, las *operettas* alemanas y austríacas se prohibieron en el West End londinense, los vales perdieron su caché en Broadway e Inglaterra aumentó la importación americana. Curiosamente, el enfrentamiento no terminó con los teatros, que

³¹ TALAVERA, Juan Carlos. *Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores*. Madrid, A.D.I., 2012. p. 17.

se seguían llenando a los dos lados del Atlántico, pues la población buscaba entretenimiento para olvidar los bombardeos nocturnos alemanes, aunque fuera por poco tiempo. Durante la Guerra, se crearon una serie de musicales de bajo presupuesto por un equipo que incluía a Kern, estos se llamaron **Musicales del Teatro Princess**, los



Imagen 2.3.3. "Oh, Lady! Lady!" partitura vocal del musical representado en el Teatro Princess de Broadway en 1918. Editorial T.B. Harms, New York, 1918.

cuales ganaron mucha popularidad por la cercanía con que se sentía el espectáculo, como si de un pase privado se tratara. Sus características eran: un presupuesto bajo, una cantidad de asientos pequeña, un elenco pequeño y una orquesta también pequeña. Los puntos singulares que hicieron que fuesen tan populares fueron: la trama estaba localizada en la ciudad de Nueva York o en sus alrededores; el desarrollo de la historia y de los personajes se realizaba de forma natural; la integración musical se utilizaba como la continuación del libro, como una extensión del mismo; las letras de las canciones fueron ajustadas por Kern a una melodía simple que utilizaba diferentes conjuntos de notas repetidas; fue la primera estructura de las comedias musicales americanas; y la inspiración que generaron en la nueva generación de compositores. Pero los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial trajeron consigo un cambio sustancial de los gustos de la población, lo que terminó con este tipo de musicales.

El conflicto terminó y al igual que las naciones, el teatro musical sobrevivió. Sin embargo no fue capaz de resistir la epidemia que arrasó el mundo entero tras terminar la gran guerra, la pandemia de **gripe A**. Como prevención del contagio, se prohibieron las reuniones públicas de cualquier tipo, se cerraron las escuelas, y los teatros sufrieron la misma suerte o porque el gobierno del lugar los prohibía, o porque los productores se veían obligados a cerrar a causa de la ausencia de audiencia por miedo al contagio. Y por fin, tras dieciocho meses la pandemia se desvaneció y la perspectiva cambió.

Tras la guerra y la pandemia, los teatros se llenaron de nuevo, acompañados del nacimiento de un tipo de música americana novel, *el jazz*³², con el que se inició un periodo de apogeo cultural tan grande que en la actualidad se define como "la edad de

³² Combinación de ritmos sincopados, *country blues* y un alto grado de improvisación.

oro del teatro musical". Teniendo en cuenta que las películas seguían siendo mudas³³ y la radio vivía sus comienzos, Broadway se consagró como la principal fuente de entretenimiento en el mundo. No obstante, a pesar del auge del jazz y de la Primera Guerra Mundial, el público estadounidense no abandonó la *operetta*, pues estaban acostumbrados a grandes dosis de romanticismo cantado en tres cuartos de tiempo. El teatro desarrolló trabajos de operetas románticas, pero después de *Los Tres Mosqueteros* (1928), los años del *boom* de la opereta americana llegaron a un final repentino y el auge del jazz y la dura realidad de la Gran Depresión redujeron la audiencia. Aun así, algunos éxitos de esta etapa se convirtieron en adaptaciones cinematográficas.



Imagen 2.3.4. Imagen de la estrella de comedia musical Marilyn Miller en la versión fílmica de "Sally" de 1929, cantando la canción de Jerome Kern "Look for the Silver Lining". Fuente: www.npr.org.

El tema más recurrente de esta década, siguió siendo el conocido como *cenicienta*, que consiste en el triunfo del amor entre dos personas de clases opuestas. En éste, los libretistas crean personajes poco definidos que los artistas se encargan de precisar con su talento, y desarrollan las historias mediante un vehículo para la actriz estrella. Un ejemplo muy conocido es el de Marilyn Miller (1898 - 1936) en *Sally* (1920)³⁴, que da vida

³³ Hasta que los hermanos Warner apostaron por la incorporación de un nuevo mecanismo de sonido en las películas en 1927, momento en el que dejaron de ser mudas y adaptaron el género musical al cine, adecuando muchos de los éxitos musicales de esta edad de oro a la gran pantalla. Este material lo podemos disfrutar en la actualidad gracias a ello ya que los actores y actrices del musical solían interpretar los mismos papeles en la versión cinematográfica.

³⁴ SCHWARTZ, Lloyd. *A star named Marilyn (but not the one you think)*. En <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=126833333>> (Fecha de consulta: 18/12/2013).

a su personaje con su claqué vivaz. A lo largo de los veinte, el jazz se conoció alrededor del mundo como la nueva cultura americana y gozó de un gran reconocimiento, tanto fue así, que los gustos musicales de la audiencia cambiaron a favor del nuevo sonido. A finales de la década, muchos de los escalones de la comunidad teatral trabajaron en producciones cinematográficas musicales, la más destacada de las cuales fue *Whoopie!* (1930), por la utilización de cámaras aéreas para la grabación del baile.

En este periodo, la comedia musical se elevó a nuevos niveles creativos gracias al trabajo de tres equipos de compositores y libretistas. El primero fue **Cole Porter** (1891-1964), el cual compuso canciones melodiosas combinando ritmos de jazz con una letra que enuncia aventuras amorosas escandalosas con palabras limpias y un contenido sexual sofisticado, en contraposición al estilo inocente que reinaba. Escribió canciones representando a los ricos y a los pobres, además, creó la base de un prototipo de canciones cómicas que especializó durante el resto de su carrera, con letras juguetonas y sexualmente sugerentes, por lo que fue aclamado como “el rey de la comedia musical”³⁵. El segundo equipo fue el formado por los **hermanos Gershwin**, los cuales también introdujeron el sonido del jazz en sus trabajos. George Gershwin (1898 - 1937) utilizó los nuevos ritmos entrecortados de estacato y las notas típicas del jazz en su primer éxito *La, La, Lucille* (1919), un musical con letra de Ira Gershwin (1896 - 1983) y vehículo para Fred Astaire (1899 - 1987) y Adele Astaire (1896 - 1981), con lo que se especializaron en trasladar el jazz a las tradicionales melodías de espectáculo. Más tarde, adoptaron el estilo de Gilbert Y Sullivan con *Porgy y Bess* (1935), una gran opera de larga duración en la que incorporaron elementos estilísticos del jazz y de la música clásica tradicional, en una historia llena de personajes vivos y emociones, que con el tiempo consiguió convertirse en un clásico americano de la nueva opera metropolitana. El tercero fue el equipo formado por **Richard Rodgers** (1902 - 1979) y **Lorenz Hart** (1895 - 1943) quienes compartieron su pasión por las canciones de Kern y consiguieron muy pronto el éxito. Pero igual de pronto que vino, se fue y fueron relegados a producciones para aficionados y gran parte de su trabajo fue sustituido por el trabajo de otros. Más tarde, tuvieron la oportunidad de realizar una revista para recaudar dinero con el que tapizar un nuevo teatro, y volvieron a triunfar con *The Garrick Gaieties* (1925) que se convirtió en uno de los mejores musicales de Broadway. Fueron los primeros en adaptar una obra de Shakespeare a musical, les gustaba combinar melodías románticas con lírica irónica; asimismo, consiguieron un gran éxito en Inglaterra.

Mientras tanto, en el West End de Londres importaban la mayor parte del material que utilizaban de América pues dejaron de exportarlo; no obstante, las pocas producciones nuevas que se realizaban, gozaron de un gran éxito dentro de sus fronteras. Consistieron en espectáculos de revista íntimos que en vez de ofrecer un gran espectáculo, mostraban el gran talento británico de forma simple y elegante. Las canciones de estas

³⁵ ETZEL, Enrique. “El rey de la comedia musical”, en *Vida y obra de Cole Porter (1891-1964)*. En <http://historico.elpais.com.uy/Suple/Cultural/09/06/19/cultural_423638.asp> (Fecha consulta: 14/01/2014).

producciones también se sirvieron del jazz y en algunas más atrevidas, se rescataron las faldas de aro típicas de la *operetta* continental.



*Imagen 2.3.5. El elenco interpretando "Viennese" en Garrick Gaieties de 1926.
Fuente: www.digitalgallery.nypl.org*

En 1929, tuvo lugar la gran crisis que sufrió E.E.U.U. y que afectó tanto a los ciudadanos como al teatro. A causa de la casi inexistencia de trabajo, de que el salario de los pocos que aún trabajaban era muy bajo, y de que no existía ni la seguridad social ni la prestación por desempleo, la audiencia bajo en picado. Muchos productores tuvieron que vender sus teatros, se arruinaron, y un gran grupo de compositores emigraron a Hollywood con la esperanza de que el nacimiento de la televisión hablada creara un nuevo mercado para ellos. Sin embargo, a lo largo de la década de los treinta la suerte cambió, y finalizó siendo una gran década para el teatro musical, en la que las revistas donde dominaba el estilo Ziegfeld eran más cortas y con más humor, las comedias musicales se diseñaban mejor y las operettas ofrecían contenido intelectual con más romance. A pesar de la escasez de obras nuevas, las mejores provenían de Broadway y del West End londinense. Asimismo, la luminaria escénica cambió y las candilejas tradicionales del suelo se reemplazaron por proyectores suspendidos del frente de la *mezzanine*³⁶, una práctica que pronto se convirtió en estándar en las producciones profesionales.

³⁶ Entreplanta del teatro.



Imagen 2.3.6. Postal distribuida a los miembros del público en la producción original de Broadway del musical "The Great Waltz" de 1934.

Esta década fue muy importante para la **evolución de la escenografía**, ya que se realizaron varias innovaciones, como la utilización de dos placas giratorias para ejecutar un cambio rápido de la escena a la vista de la audiencia. Otro ejemplo fue que en un musical en el que la trama consistía en darle vida a un periódico, la escenografía se diseñó de forma que los telones del fondo y la escena pareciesen las columnas de un periódico. O en otro más tardío, el interior del teatro se convirtió en un valle de montaña, con frentes de casas a tamaño real, un mural con la panorámica alpina cubriendo las paredes del auditorio y del vestíbulo, una tormenta con cuatro mil quinientos litros de agua en el escenario, un tióvivo, un pequeño zoo de animales salvajes, y un barco de vapor. En la *operetta* americana la escenografía también sufrió una evolución importante, así, en una de ellas, se realizó la transformación escénica más grande desde *The Black Crook*: en el número, el cantante y los cincuenta y tres miembros de la orquesta, fueron elevados desde el foso hasta el escenario; diez columnas doradas rodaron a cada lado; y ocho lámparas grandes de cristal de araña cayeron desde el techo³⁷. Vincente Minnelli (1913 - 1986) fue uno de los escenógrafos³⁸ más destacados de esta etapa. Su escenografía teatral más reconocida es la de la producción *At Home Abroad* (1935)³⁹, la cual también dirigió⁴⁰. Más tarde, también triunfó como director filmico, cuyo trabajo es recordado por películas musicales como *Un Americano en París* (1951). Con ésta marcó

³⁷ *The Great Waltz* (1934), imagen 2.3.6.

³⁸ "But Minnelli was more interested in the design than the performing side", "He soon moved into the city's theater world as a costume and set designer", biografía de Vincente Minnelli por www.biography.com

³⁹ KENRICK, John. *Musical Theatre. A History*. New York: Bloomsbury, 2013. p. 213.

⁴⁰ Personal de producción de *At Home Abroad* (1935): Vincente Minnelli como director, diseñador escénico, diseñador de vestuario y complementos, en www.broadwayworld.com

la concepción moderna del cine musical: la búsqueda del espacio más que el decorado y la selección pictórica de los colores para identificar a los personajes. En 1939, tuvo lugar el inicio de la Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945) en la que se vieron involucradas la mayor parte de las naciones del mundo. Durante ésta, el negocio no se tomó en serio porque se creía que la audiencia lo único que deseaba era pasar un tiempo agradable, por ello, existía un gran tráfico de comedias musicales. En 1941, a causa del ataque japonés a Pearl Harbor, los E.E.U.U. entraron en la Segunda Guerra Mundial, con lo que cayó el interés por cualquier forma de entretenimiento en América.

El esquema general de los musicales de Broadway se basaba en: un número inicial para abrir la escena, que pasó de realizarse con un enorme coro a realizarse con dos únicas personas; ballets constituidos por una gran cantidad de bailarines de gran calidad; y en la integración de las canciones, el baile y el diálogo. Con el tiempo, el equipo formado por Hart y Rodgers se rompió y este último formó uno nuevo con Oscar Hammerstein II (1895-1960). En sus comienzos, siguieron la tradición de componer primero la música y luego ajustar las letras; después, cambiaron al método de Gilbert y Sullivan, es decir, escribir primero las letras y después la música, porque pensaron que así se conseguía una mayor integración entre la historia y las canciones. En un determinado momento, consiguieron una alta e inusual libertad creativa por parte de los productores, gracias a lo cual nació *Oklahoma!* (1943), el musical que marcó un hito en la historia, hasta el punto que se utiliza para describir el método de creación de musicales antes y después del mismo, refiriéndose a **pre-Oklahoma** y **post-Oklahoma**, respectivamente. Este musical culminó el esquema descrito anteriormente y marcó la senda de la evolución de los musicales de Broadway. En el mismo, utilizaron el baile como elemento narrativo, otorgándole una gran importancia a nivel argumental, además utilizaron cada palabra y cada nota para avanzar la acción y desarrollar los personajes. Estos actuaban, cantaban y bailaban para progresar en la trama, cada palabra, cada número, y cada paso de baile era una parte orgánica del progreso de la narración. Por primera vez, todo fluía en una línea narrativa fuerte, desde la obertura hasta la caída del telón. No fue el primer musical integrado, pero sí fue la primera obra musical orgánica, en la que cada elemento sirvió al fin común de un modo significativo. Otra innovación que se realizó con este musical, consistió en la grabación del mismo con el reparto original, exactamente como si se oyerá en la representación teatral. Tras éste, siguieron con más innovaciones, como cambiar la obertura común por una *pantomime* o la creación de la primera tragedia musical, en la que se mata al héroe de la historia. Los críticos y la audiencia se dieron cuenta de que la fórmula de siempre no iba ya a durar. Esta estrategia orgánica en la que Rodgers utilizaba la música para capturar e intensificar las emociones de cada escena, trajo una nueva vida a las comedias musicales, una vida que la nueva generación de escritores y compositores, ahora dramaturgos⁴¹, estaban ansiosos por

⁴¹ Se consideran dramaturgos a los compositores y letristas que utilizan cada palabra y cada nota para desarrollar los personajes y avanzar en la acción. Comienza a utilizarse este término tras el gran hito *Oklahoma!* de Rodgers y Hammerstein II, tras la innovación del cual todos utilizan su método para hacer teatro musical.

seguir. Los tiempos de las fórmulas cómodas del teatro musical habían terminado⁴². El musical orgánico evidenció su versatilidad al incorporar un gran rango de estilos y convenciones.



Imagen 2.3.7. Reparto de la producción original de Broadway de 1943 del musical *Oklahoma!* tras la finalización de la función. Fuente: www.heironimohrkach.blogspot.com.es

Tras la gran depresión y la segunda guerra mundial, aconteció una época de prosperidad, Nueva York se convirtió en la principal fuente de entretenimiento musical de nuevo y dio comienzo una época que en la actualidad se conoce como “**la edad de oro del musical de Broadway**”. A principios de los 50, la televisión empezó a llegar a los hogares. En ellos se retransmitían acontecimientos en directo, por lo que había una gran demanda de actores con credenciales teatrales. A mediados de la década, Hollywood dejó de crear nuevos musicales y se dedicó a adaptar éxitos de Broadway a la gran pantalla. Para muchos actores, compositores y libretistas, tener éxito en Broadway significó acortar el camino al éxito televisivo y cinéfilo porque las películas solían mantener el reparto original. Rodgers y Hammerstein II, siguieron haciendo equipo, puesto que a veces eran sus propios productores, disfrutaban de un alto grado de libertad creativa y continuaron tomando riesgos artísticos. Entre sus obras más innovadoras se enuncia *The King and I* (1951), que tuvo un alto impacto dramático. El argumento consistió en un duelo cultural dentro de una historia de amor, donde los protagonistas nunca lo verbalizan. Otra obra innovadora fue *Me and Juliet* (1953) un romance que acontece tras el escenario. De esta, destaca su escenografía, ya que

⁴² KENRICK, John. *Musical Theatre. A History*. New York: Bloomsbury, 2013. p. 258.

consiguió que el escenario pareciera la parte trasera del mismo, en el *offstage*. Y la última de las creaciones del equipo que revolucionó la forma de hacer musicales fue *The Sound of Music* (*Sonrisas y Lágrimas*, 1959), un musical que se sigue representando en la actualidad.



Imagen 2.3.8. Producción original de Broadway del musical "Sonrisas y Lágrimas" de 1959. Con Theodore Bikel como el capitán Von Trapp y Mary Martin como María. Fuente: www.rnh.com

Con el avance de la integración orgánica, el control creativo pasó de los productores, compositores y/o letristas, a los directores, responsables de poner todos los elementos de la producción en conjunto. De entre estos últimos, algunos hicieron un gran trabajo como coreógrafos, por lo que desempeñaron ambos roles. El más importante de ellos fue Jerome Robbins (1918-1998), un bailarín clásico profesional que estudió interpretación porque creía que cada paso de baile debía ser motivado por el personaje, es decir, para él la danza era una forma de expresión dramática. Su

obra más destacada fue *West Side Story* (1957), la cual configuró un **hito en la historia de la danza teatral**, y desde la misma, todas las coreografías de Broadway se compararon con su trabajo en este espectáculo. Se trata de una versión libre de Romeo y Julieta de Shakespeare, en la que Robbins hizo un gran uso de la danza como herramienta narrativa: el espectáculo abrió con una coreografía de prólogo completamente muda, que establecía la disputa entre dos bandas callejeras rivales. Otra obra destacada fue *Peter Pan* (1954) aunque justo por lo contrario que la anterior: porque limitó el uso de la danza a puntos específicos de la acción, también porque coreografió las secuencias de vuelo con un uso extraordinario de la limitada tecnología de control manual. El equipo formado por el libretista-letrista Alan Jay Lerner (1918 - 1986) y el compositor Frederick Loewe (1901 - 1988) fue también importante, convirtió una comedia teatral de anti-amor en algo totalmente nuevo: el musical *My Fair Lady* (1956). Sin transformarlo en un romance, el libreto da a los personajes centrales una profundidad emocional de la cual carecía la comedia teatral original, no obstante, se mantuvo el rico contenido intelectual que sí tenía y abrió con un éxito que superó al del gran hito *Oklahoma!*. La función ha sido repuesta a ambos lados del Atlántico y después de más de medio siglo, sigue siendo considerada el gran musical de la edad de oro americana. La mayoría de los musicales de Broadway, se representaron en Londres, sin embargo, solo un puñado de musicales británicos lo hicieron en América.

Tras la muerte de Kennedy, el teatro cambió, con lo que los 60 marcaron el renacimiento de los musicales íntimos y la innovación en los grandes musicales. Gower Champion (1919 - 1980) se convirtió en el principal narrador del escenario musical, en el que cada

elemento sirve a la historia en el contexto de la visión del director. Aunque Robbins ya había comenzado esta redefinición, fue Champion quien la llevó a un nuevo nivel.



Imagen 2.3.9. Producción original de "Hello, Dolly!"
Broadway, 1964, con Eileen Brennan y Charles
Nelson. Fuente: www.masterworksbroadway.com

En *Carnaval* (1961) lo reflejó con una escenografía unitaria, en la que eliminó los cambios escenográficos comunes, y permitió un flujo de acción continuo típico del cine. Con ello, adecuó su modo de trabajar en la grabación de películas musicales a términos teatrales, asimismo, envió a los actores de circo a la zona de la audiencia para convertir el auditorio entero en un área de actuación. En *Hello, Dolly!* (1964) coreografió cada actor y cada objeto, incluidas las piezas de la escenografía, de manera que lo sincronizó todo para darle al espectáculo un suave flujo de cine de nuevo. Y al igual que en el musical anterior, condujo parte de la acción fuera del escenario, a un camino semicircular que rodeaba el foso de la orquesta y que llegaba al auditorio.

A mediados de los 60, aparecieron nuevos taquillazos cuya trama consistía en un personaje que continuaba vivo y luchando a pesar de las adversidades de la vida. Estos musicales, hablaban del corazón y de la experiencia humana, pues trataban de personalidades únicas que buscaban el amor en un mundo duro, de la superación de las barreras sociales, y de la afirmación del triunfo del espíritu humano. Una de estas obras fue *Cabaret* (1966), la cual marcó el **final de la era post-Oklahoma**⁴³.

Tras estos musicales, los jóvenes disfrutaron de un ritmo palpitante de rock and roll, el cual, había sido ignorado por la mayoría de los compositores americanos durante más de una década porque creían que se trataba de una moda pasajera. Por ello, a finales de los 60, Broadway perdió su importancia como fuente de entretenimiento y dejó de prestársele atención internacional. Como consecuencia los musicales pasaron a ser un entretenimiento ocasional de una generación más adulta, por lo que se abrió el camino a nuevas ideas y a nuevos talentos. Éstos enfocaron la música en una audiencia joven que desaprobaba la guerra de Vietnam y lo expresaba con modas radicales, música *hard rock* llena de espíritu de protesta, con la experimentación del uso de drogas, con actitudes sexuales abiertas y con el pelo largo, conocidos como hippies. Fue en este contexto, en el que apareció *Hair* (1968), un musical de rock sobre el típico amor americano, con una forma libre y una sensacional definición de la celebración de la

⁴³ KENRICK, John. *Musical Theatre. A History*. New York: Bloomsbury, 2013. pp. 307-312.

contracultura hippie. Fue una explosión de ira, protesta y blasfemia con una banda sonora variada y melodiosa. Contenía una escena de desnudo que protagonizó la mayoría del reparto y su canción "*Aquarius*" se convirtió en un himno que reclamaba una nueva era de paz. Además, fue un musical de este tipo el que incitó la utilización del primer sistema de sonido sofisticado con ecualizadores, cajas de resonancia...para capturar el sonido de la última música pop.

Los 70 no empezaron con buen pie en América porque seguía la ignorancia hacia sus musicales y tras la última función del día, Broadway se convertía en una ciudad fantasma: las calles se llenaban de crimen, vagabundos, prostitución y drogas. Existía una "lucha" interna por conseguir el dominio entre los musicales rock, los conceptos musicales y los espectáculos de libro. En lo que respecta a los **musicales rock**, *Hair* fue aclamado como el primer musical en tener la voz auténtica de lo que estaba sucediendo y no del pasado, pero fue tan único y tan carente de fórmula que no pudieron seguir su ejemplo. En 1971, nació *Jesus Christ Superstar*, una ópera rock creada por los ingleses Andrew Lloyd Webber (1948-) y Tim Rice (1944-) que consiste en una versión elaborada de la pasión y muerte de Cristo. Pero el musical rock más exitoso fue *Grease* (1972), una comedia musical tradicional que volvió al sonido rock and roll de los años 50, con una puesta en escena enérgica y bulliciosa que invocaba a las memorias de chaquetas de cuero, el pelo peinado hacia atrás y la presión de los compañeros. A pesar de estos éxitos y de que el rock fuese el sonido pop predominante, los musicales rock no tuvieron más que una presencia simbólica en la mayoría de las bandas sonoras, por lo que a mediados de la década colapsaron. Por otro lado, se encontraban los **musicales conceptuales** en los que el argumento central se construía alrededor de un tema, un acontecimiento o un problema: la vida de un soltero frente al compromiso, una reunión agrisulce, un fin de semana campestre, o un choque histórico cultural, entre otros. Estos fueron más allá de la narrativa tradicional y rompieron los límites del tiempo, del lugar, y de la acción para examinar simultáneamente numerosas personas y relaciones. En ellos, cada personaje tenía una historia que contar, pero todos juntos ilustraban y comentaban diferentes aspectos del concepto. Los personajes se cuestionaban a sí mismos y ofrecían una nueva visión. Aunque la música era una continuación de lo que Porter, Ira Gershwin y Hammersteins II habían introducido, las letras hablaban de una generación insertada en una revolución cultural y sexual lo que le dio una voz de incertidumbre y autoexploración. Bob Fosse (1927 - 1987) director-coreógrafo estadounidense, junto con los mismos compositores de *Cabaret* utilizaron esta forma para crear *Chicago* (1975). En este musical, Fosse enmarcó la acción en un formato de vaudeville y expandió la narrativa tradicional al musical conceptual. Más tarde, llevó este concepto al extremo y concibió un musical que no necesitó ni historia, ni escritores, ni compositores, únicamente un elenco que ejecutara sus coreografías, *Dancin'* (1978). Michael Bennett fue un autor-director también importante en este género y su obra *A Chorus Line* (1975) fue un éxito a todos los niveles. La banda sonora de la misma, mezcló el pop contemporáneo con la teatralidad tradicional del mundo del espectáculo. La trama no se sigue linealmente, sino que se desarrolla alrededor de un acontecimiento: una audición para un coro de Broadway. Respecto a los **espectáculos de libro**, siempre se habían

representado algunas reposiciones de éxitos anteriores, pero a principios de los 70, esa tendencia aumentó de manera exponencial y los títulos viejos hicieron un llamamiento a los que se sentían ajenos a los cambios culturales que estaban aconteciendo a su alrededor. Estas reposiciones iban desde puestas en escena completamente respetuosas con las originales hasta revisiones radicales. Asimismo, seguía habiendo mucha gente talentosa creando nuevos libros musicales tradicionales, al frente de los cuales se encontraba Rodgers.

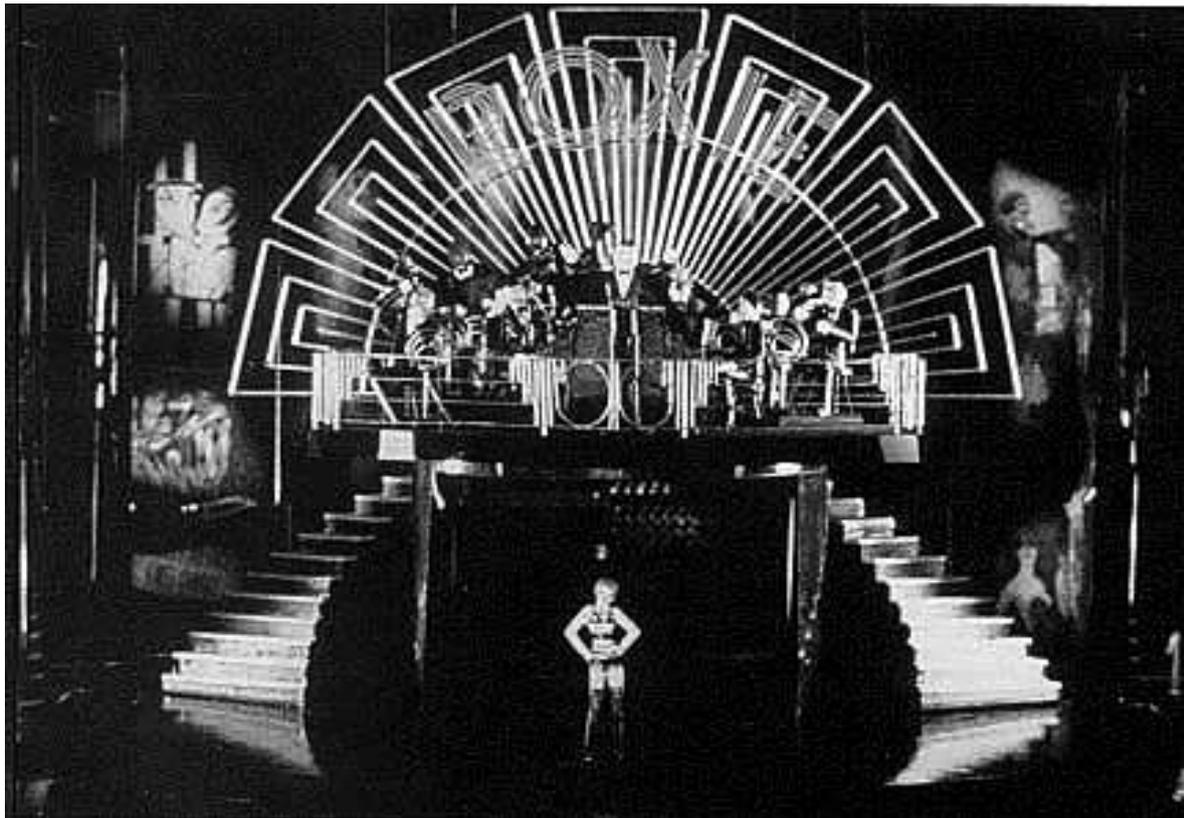


Imagen 2.3.10. Escenografía de Tony Walton para la producción original de "Chicago" de 1975 de Bob Fosse. Fuente: www.broadwayworld.com

Mientras en Broadway seguía la disputa por el dominio de una de estos tipos de musical, en Inglaterra nació una música diferente, un nuevo estilo que creció a lo largo de las dos décadas siguientes, de modo que siguiendo el patrón que habían iniciado Webber y Rice en *Jesus Christ Superstar*, nació *Evita* (1978). En ella, atenuaron los elementos rock y añadieron un toque disco para expandir las posibilidades comerciales de la banda sonora y su gran balada "Don't Cry for Me, Argentina" se convirtió en el éxito de la temporada. Este espectáculo, se consideró una victoria de la materia sobre la mente, gracias a lo cual nacieron los *megamusicales*. Estos se caracterizan por: cantar por medio de un diálogo; canciones y emociones grandes, fuertes y pomposas; caracterizaciones de los personajes explicadas por ellos mismos en vez de demostrarlas con sus acciones mediante la dramatización; música generalmente pop-rock pero se pueden incorporar más estilos, de manera que no se refleja el sonido de ninguna

generación en particular; y un argumento melodramático⁴⁴ con un humor mínimo. La trama ocupa un lugar secundario, acompañada de una melodía rica y un estilo sentimental propio de telenovelas. En ellos, los actores estrella son innecesarios, pues la producción es la estrella por lo que la escenografía cobra una gran importancia. En el megamusical *Cats* (1981), que estuvo veintidós años en funcionamiento, el diseñador John Napier (1944 -) transformó el interior del teatro en un callejón lleno de basura de gran tamaño, la música de Webber fue pop con saltos hacia el vaudeville y la ópera y los bailes de la danza dramática fueron rutinas gimnásticas y ejercicios aeróbicos. Lo más revolucionario de este megamusical fue el marketing pues se pasó del programa, el libro de canciones y las camisetas que se realizaban anteriormente con el logo del musical, a un sinnúmero de artículos, como tazas, paraguas, cajas de música... Asimismo, se trató de uno de los pocos espectáculos accesibles para los niños. Estos megamusicales descendieron aunque con nociones pop, de la *operetta*, de hecho, su reparto suele estar constituido por cantantes con una formación operística, que son los capacitados para ejecutar las grandes melodías ocho veces a la semana. En 1985 se realizó una adaptación a megamusical de *Les Misérables* que estuvo representándose durante más de veintitrés años. Se trata de una ópera pop con un argumento fuerte y una gran escenografía que se realizó gracias a un gran uso de tecnología. En 1986 se estrenó *The Phantom of the Opera*, el cual se ha seguido representando hasta la actualidad sin pausa. Este megamusical marcó definitivamente la llegada a la cima de los británicos en el ámbito del entretenimiento musical. Se trata de una ópera pop en la que el espectáculo realizó otro triunfo de la forma sobre la función. La escenografía es masiva, y sugiere la gloria barroca de la Opera House de París, incluye un gran candelabro que se eleva al centro del techo del auditorium durante la escena de apertura, y cae y choca contra el suelo del escenario al final del primer acto. Otra gran escenografía, fue la de *Miss Saigon* (1989), en la que un helicóptero militar aterrizó y despegó a la vista de la audiencia.

A la vez que en Inglaterra se realizaban las grandes producciones de los megamusicales, en América solo se representaban adaptaciones de películas, en las que revisaban el material en términos puramente teatrales, interpolaban canciones adicionales y reemplazaban secuencias musicales con nuevos bailes. No fue hasta la década de los 90 que recobró algo de importancia con la llegada de *Beauty and the Beast* (1994), el primer *musical corporativo*, en este caso, el primer producto escénico de Walt Disney. Gracias a esta empresa, gente que no tenía ningún interés en el teatro fue, aunque para llevar a sus hijos. Disney inventó este nuevo tipo de musical que además, se realizaba de una forma totalmente nueva: por un lado, porque es un género de espectáculo construido, producido y dirigido por una empresa de entretenimiento multifuncional; y por otro lado porque, aunque naciera con la idea de un compositor o escritor, su desarrollo se aprobaba corporativamente, sin individualidades creativas que pudiesen dejar su marca. Se trata de producciones impresionantes que fluyen con

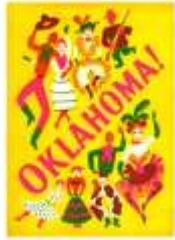
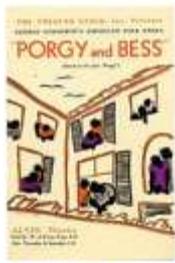
⁴⁴ Melodrama: obra que exagera los aspectos sentimentales y patéticos de las situaciones, con la intención de conmover al público.

facilidad y proporcionan un suministro constante de baladas pop. Una vez comienzan a funcionar, son reproducidas eficientemente por cualquier compañía, con la misma escenografía aunque adaptada al espacio concreto, y con un reparto anónimo. Simultáneamente, siguieron con los *revivals* entre los que destacaron dos de Kander y Ebb por su puesta en escena que logró el mismo impacto que los nuevos éxitos. El primero de ellos fue *Chicago* (1996) en el que se respetaron las intenciones originales de Fosse pero la puesta en escena fue más sencilla y ágil. La segunda fue *Cabaret* (1998) en la que el director oscureció más la acción, la cual ahora terminaba con el maestro de ceremonias apareciendo con un uniforme a rayas típico de los campos de concentración.

Tras las expectativas del nuevo milenio, se esconde la incertidumbre sobre el futuro del teatro musical. Actualmente, América y Londres comparten importancia como fuentes de entretenimiento musical. Por una parte, las producciones de Broadway se basan en *revivals* y adaptaciones de trabajos cinematográficos, por lo que para parte de la gente americana del mundo del espectáculo como Joe Masteroff (1919 -) "*Broadway is in a sorry state today*"⁴⁵. Por otra parte, el West End londinense vive un periodo de gran creatividad. En 1999 estrenó el primer **pop-sical** o musical de tragaperras: *Mamma Mia* (1999), los cuales se basan en la creación de nuevo material a partir de canciones pop existentes. Con ellos se demuestra que el simple disfrute y el rock suave tenían un lugar ganado entre los espectadores. Asimismo, sigue el mismo camino que los americanos con reposiciones y adaptaciones de películas. En cuanto al futuro poco se puede predecir, lo único que se puede afirmar con certeza es que los gustos de la audiencia van cambiando, y que al tratarse de artes comerciales, sea como sea el futuro, seguro que es del agrado de todos.

⁴⁵ THEATRE COMPANY, Roundabout. "*Interview with Librettist, Joe Masteroff*". En: http://www.broadwayworld.com/article/Interview-with-Librettist-Joe-Masteroff-20140313-page2#.U2KBa_l_s11. (Fecha de consulta: 30/04/2014).

	1900		
	1903	El Mago de Oz.	Se sientan las bases de la comedia musical; las letras de las canciones mejoran su comprensión auditiva y gramatical, se integra el diálogo y el arte de las letras coloquiales. Aparece el jazz que invade la sonoridad del teatro musical, se crean espectáculos con personajes de pequeñas dimensiones que los propios artistas se encargan de agrandar.
	1907	<i>The Ziegfeld Follies</i>	
	1920	Sally	
	1928	Los Tres Mosqueteros	
	1930		
	1933	<i>As Thousands Cheer</i>	Fue una gran década para la evolución de la escenografía al realizar varias innovaciones importantes como el uso de placas giratorias para ejecutar un cambio rápido a la vista de la audiencia. Vicente Minnelli fue el máximo exponente, el cual marcó la concepción moderna del cine musical: la búsqueda del espacio más que del decorado y la selección pictórica para identificar a los personajes.
	1933	Roberta	
	1935	Porgy y Bess	
	1937	<i>Pins and Needles</i>	
	1940		
	1941	<i>Lady in the Dark</i>	El esquema general consistía en un número inicial con dos personas, un ballet de gran calidad y la integración de las canciones, del baile y del diálogo. <i>Oklahoma!</i> marcó un hito en la historia al utilizar el baile como un elemento narrativo. Fue la primera obra musical orgánica, en la que se utilizó cada palabra y cada nota para avanzar en la acción y desarrollar a los personajes quienes cantaban y bailaban para progresar
	1943	La Viuda Alegre	
	1943	<i>Oklahoma!</i>	
	1948	<i>Kiss Me Kate</i>	
	1950		
	1951	El Rey y Yo	Entre las obras más innovadoras destacan, por una parte, <i>The King and I</i> por su impacto dramático al tratar un duelo cultural dentro de una historia de amor, <i>Me and Juliet</i> por su escenografía que representa el <i>offstage</i> , y <i>The Sound of Music</i> . Por otro lado, <i>West Side Story</i> marcó un hito en la historia de la danza teatral, y desde entonces, todos los trabajos se compararan con él.
	1956	<i>My Fair Lady</i>	
	1957	<i>West Side Story</i>	
	1959	<i>The Sound of Music</i>	
	1960		
	1961	Carnaval	El modelo de integración ahora incluye también la escenografía. Aparecieron nuevos musicales que hablaban de la superación de barreras sociales y de la afirmación del triunfo del espíritu humano, los cuales marcaron el fin de la era post-Oklahoma. Se aceptó el rock en los musicales, así, con una forma libre y una gran definición de la contracultura hippie apareció <i>Hair</i> , que fue una explosión de ira, protesta y blasfemia.
	1964	<i>Hello, Dolly!</i>	
	1966	<i>Cabaret</i>	
	1969	<i>Hair</i>	
	1970		





3. La Escenografía Teatral Aplicada al Género del Teatro Musical

And I was dancing with Sally Bowles and we were both fast asleep...

La escenografía ha sido históricamente un arte de imitación o evocación, sin embargo, este enfoque hoy no tiene vigencia. A lo largo de la historia, este planteamiento ha ido evolucionando de manera que actualmente abarca un grupo de actividades que hacen que su definición sea difícil de concretar. El campo de actuación del escenógrafo se amplía paralelamente a la expansión e innovación de los medios de comunicación, de un modo que sin el gran protagonismo de la imagen en los mismos no sería posible. La manifestación de nuevos conceptos espaciales abre nuevos mercados, y los diseños escenográficos extienden su sector tanto en propuestas efímeras como de larga duración, por lo que no es sencillo definir ni delimitar el término “escenografía”, ni siquiera, algunos de los escenógrafos más relevantes se ponen de acuerdo. Por ejemplo, la canadiense Kathleen Irwin, la define como “*Scenography considers the multiple ways that performance space generates meanings*”; el finlandés Reija Hirvikoski, como “*the audiovisual world of performing arts*”; el australiano Peter Cooke, la define como “*the visual lexicon of theatre making*”; la griega Ioanna Manoledáki como “*the transformation of drama into a system of visual signs*”; Mohammed Hamzah Tahir de Malasia, como “*an artistic illusion of stage design with visual metaphor and highly poetic images*”; el español Ramón Ivars, la define como “la material tangible de los sueños”; los ingleses Declan Donnellan y Nick Ormerod como “*Scenography creates a space for an experience*”; y el Americano Haibo Yu, la define como “*the design of all visual components in a performing space*”⁴⁶. Como se puede ver, existe una gran variedad de formas individuales de entender la escenografía. Para rematar con una más, en el libro *The Cambridge Introduction to Scenography*, se define como “*manipulación y organización del ambiente interpretativo alcanzado por medio de elementos como estructuras arquitectónicas, iluminación, proyección de imágenes, sonido, vestuario, actuación, utilería, que se consideran en relación con los actores, el texto, el espacio*”⁴⁷. Al considerar todas estas definiciones, se puede manifestar que la escenografía es una experiencia recibida por lo sensorial de nuestro organismo, sobre todo lo visual, entendida por lo intelectual, disfrutada por lo emocional y juzgada por lo racional⁴⁸. Por lo tanto, más que un concepto es la idea que engloba la esencia de la obra.

Gastón Breyer (1919-2009) desarrolló una reconocida trayectoria en el campo del diseño y de la escenografía, con más de doscientas puestas en escena y una vasta carrera docente en la materia. Este escenógrafo plantea una visión nueva del hecho teatral desde dos enfoques distintos: desde el diseño de la escena como una metodología rigurosa y sistemática; y desde la asunción del hecho teatral como resultado de la tarea integradora del equipo del dramaturgo, el actor, el director y el escenógrafo⁴⁹. En el planteamiento de la metodología y la sistemática, distingue tres tipos de escenografía. La

⁴⁶ HOWART, Pamela. *What is Scenography?* New York: Routledge, 2009. pp. XV-XIX.

⁴⁷ AGUILAR GARCÍA, María del Mar. *Influencia del espacio de representación en la puesta en escena teatral*. Activarte. Revista independiente de arte. Teoría de las artes; pedagogía y nuevas tecnologías, 2011.

⁴⁸ HIRVIKOSKI, Reija. *Space is scenography*. En *The Blue Pages*, Society of British Theatre Designers (SBTD) 4/2007.

⁴⁹ BREYER, Gastón. *La Escena Presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Ed: Infinito, 2005. pp. 75 -117.

primera de ellas es la *escenografía exornativa*, la cual no se utiliza como elemento narrativo, sino que crea un ambiente de ilusión puramente estético y ornamental. Su función es de adorno y se utiliza en las comedias burguesas de salón, el teatro comercial y la revista. La segunda es la *escenografía de localización*, aquella que delimita el contexto geográfico, histórico y pictórico. Se basa en las geografías y en los paratextos del texto autoral, del libreto o del guion. Asimismo constituye la escenografía general del teatro profesional y del arte. Y la última, la *escenografía de fundación o fundante* parte de las mismas fuentes que el texto autoral. Nace del origen y de la idea de fondo del texto, de modo que crea un mensaje paralelo y argumentativo/narrativo del texto. También, puede generar una propuesta personal y original de esa idea base, así, el escenógrafo muestra su propia visión en su lenguaje plástico, y con él, transmite el mensaje.

Además de estos tipos de escenografía, Breyer identifica dos criterios ordenadores de las mismas para su sistematización. El primero de ellos es el relativo a los *estilos escenográficos*, para cuya definición y clasificación no puede realizarse un simple traslado de los estilos adoptados por la pintura o por las escuelas estético-literarias porque tiene una organización propia. En esta organización, existe un factor clave que se utiliza como patrón de corte, éste es la conocida como “realidad cero” o modelo, y su distanciamiento respecto a la propuesta escenográfica es el que va a determinar esta organización. La “realidad cero” o modelo es un punto de coincidencia con la realidad fáctica⁵⁰, lo que se puede entender como una reproducción fiel, una copia, una mimesis o una representación de la realidad, la cual siempre va a tener un 1% de invención, ya que no se puede llegar al 100%⁵¹. A partir de este valor de “realidad cero”, nace una clasificación respecto al distanciamiento con el modelo. Esta clasificación sirve para poder realizar una comparación y una crítica de la propuesta escenográfica, además de para crear un sistema de clasificación del objeto escenográfico. Así, el verismo es el estilo escenográfico más cercano a la realidad, y la escenografía concreta el más alejado.

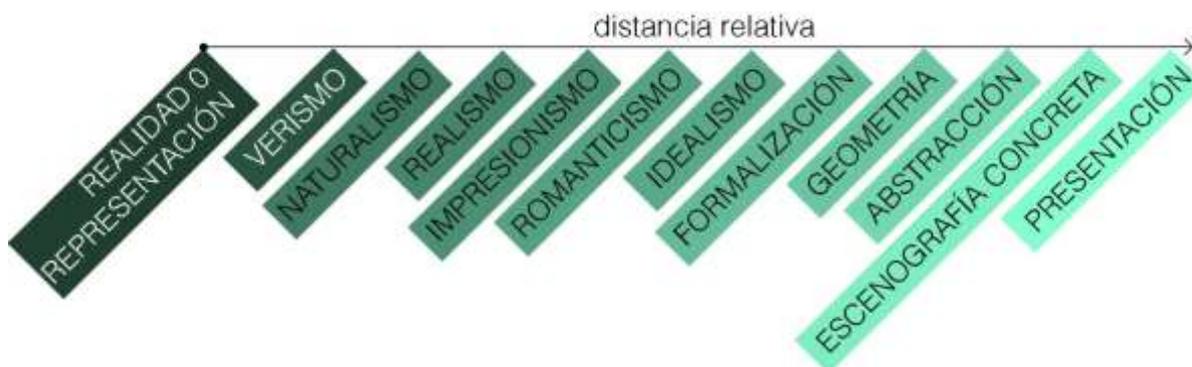


Imagen 3.0.1. Diagrama del primer criterio ordenador para la sistematización de las escenografías, por la autora.

⁵⁰ Realidad fáctica: compuesta por hechos, en contraposición a la realidad mental constituida por fantasías, interpretaciones, imaginaciones, especulaciones, sentimientos...

⁵¹ BREYER, Gastón. *La Escena Presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Ed: Infinito, 2005. p. 76.

El segundo criterio se encuentra en la *teoría de la organización*, que origina tres caminos metodológicos, de manera que se transita por los tres simultáneamente pero siempre hay uno que prima sobre los otros dos. Estos tres caminos son: el semántico o semiótico; el morfológico o tipológico; y el sintáctico o extensional. Este segundo criterio está directamente relacionado con el primero, pues las diferentes combinaciones entre los tres caminos, forman las características específicas de cada estilo escenográfico. Además, se basa en el mismo punto de partida, la “realidad cero” o modelo, de forma que en un extremo se sitúa la duplicación fiel y total y en el opuesto la “invención” de lo nuevo (presentación en contraposición con representación⁵²). Partiendo de esta base, cada diseñador utiliza los diferentes factores de material, color, tamaño, forma, movimiento, dimensión, estructura y sintaxis, para configurar su propuesta en una escala entre lo nuevo y lo duplicado⁵³.

La organización que se utiliza mayoritariamente en el ámbito del escenario es la *organización semántica y semiótica*⁵⁴. En ella se busca una significación global, la unidad signifiante a partir de un collage sin orden ni forma lleno de conceptos parciales, de modo que al final, todos forman parte de un mismo mensaje unificador. El tratamiento de estas escenografías es pictórico e icónico, utiliza la técnica de la “brocha gorda” sobre tela o papel y la iluminación es funcional y naturalista. Consta de varias subcategorías estilísticas: la escenografía del naturalismo verismo; la metáfora de escenario; y la escenografía de metonimia.



Imagen 3.0.2. Escenografía de Max Reinhardt para la producción de “Fausto” de 1930. Esta imagen ilustra la escenografía del naturalismo verismo.
Fuente: www.theredlist.com

La *escenografía del naturalismo verismo*, hace una representación objetiva del modelo o “realidad cero”, de modo que no influye en la propuesta la subjetividad, la imaginación, la emoción o el gusto del diseñador. Se trata de realizar una réplica de la realidad literal del libreto, repetir fielmente el modelo. En esta réplica fiel se admite la sustitución de los materiales reales por otros más precarios puesto que asume la verdad escénica y adapta la “realidad real” a la “realidad escénica”. La cual no oculta ni disimula su condición de copia escénica sino que muestra su no originalidad.

⁵² Entendemos *presentar* por contraposición a *representar*: ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo perfectamente. Por lo que *presentar* significa dar a conocer algo, por lo que ese algo es no conocido, y como consecuencia, nuevo (Real Academia Española –RAE-).

⁵³ Re-presentar=volver a presentar. LISTA, Liliana. *Crisis de la representación*, en < <http://www.masterarteactual.net/spip.php?article75> > (Fecha de consulta: 27/30/2014)

⁵⁴ Semántica: significaciones y valores; semiótica: contexto social determinado.



Imagen 3.0.3. Escenografía expresionista para "El Hijo" en 1919 de Otto Reigbert, considerado uno de los diseñadores escénicos más relevantes del expresionismo teatral. Fuente:

www.vestuarioescenico.wordpress.com, blog de la americana Diana Fernández, diseñadora, pedagoga e investigadora teatral.

La *metáfora de escenario* es la fórmula más utilizada en el escenario occidental. Inicia la separación del modelo o "realidad cero", y de ella derivan géneros y variedades estilísticas como la alegoría, el romanticismo, la mitología, el impresionismo, el surrealismo, el simbolismo, el esteticismo, el estilismo, el decorativismo, el eclecticismo, etc. Casi toda la producción profesional del siglo XX y del siglo actual se basa en estos tipos. De entre todas las categorías destacan unas pocas. La primera es el *expresionismo*, en el cual la escena es natural y emocionalmente expresionista de origen. Entre sus formas destacan la deconstrucción, el informalismo, la multimedia, el uso de mensajes de gráfica, la sonoridad de ruidos, las geometrías, el anacronismo y la hilética⁵⁵. La segunda a destacar es el teatro del *simbolismo animista*, que es el relativo al teatro para niños, al folklórico, fantástico o

a la sátira. La tercera es el *realismo del ojo ingenuo*, el cual se realiza con unas características de optimismo, felicidad, jovialidad y afectuosidad. Además, con un factor lúdico, festivo y placentero, como las alegorías de carnaval, el circo, las mascaradas, los títeres, el gran guiñol o Disneylandia. Asimismo consta de un gran componente visual. Otra a señalar, es el *teatro fantástico y la ceremonia de mántica*⁵⁶, que trata los temas sobrenaturales, la irrupción de lo extraño en el mundo, aquello inexplicable, sin sentido claro, lo sagrado, lo místico, lo esotérico o lo oculto. Y por último, señalar el *planteamiento antropológico*, originario de las tribus y etnias americanas y su riquísimo bagaje de rituales, ceremonias, y fiestas para la celebración de todo tipo de acontecimientos sociales, como matrimonios, guerras, funerales, culto, iniciaciones...

En la *escenografía de metonimia*, el escenógrafo vuelve al origen, al modelo y en vez de representar, presenta, ya que no realiza una copia del modelo o de su apariencia, sino que se centra en la función que deben cumplir los elementos. Esta forma de hacer escenografía, también es conocida como el "realismo de escenario o funcionalismo" porque se basa en la sustitución de la forma del objeto por su función, lo que significa reducir el elemento a su estructura funcional. Aunque el resultado pueda aproximarse a algún tipo de constructivismo, su metodología es distinta. Dentro de la escenografía de metonimia, se encuentra una variante que está cobrando gran importancia de unos años

⁵⁵ Estética relativa a la materiología y objetología.

⁵⁶ Mántica: conjunto de prácticas mediante las cuales se trataba de adivinar el porvenir (RAE).

a la actualidad. Se trata del modelo analógico en el que el significado del libreto se lee a través de la función de los elementos o de las acciones que realizan los actores con ellos, aunque la apariencia visual puede ser extremadamente diferente a la del libreto, los elementos son útiles para realizar una acción paralela a la evocada.

El segundo tipo de organización es la **morfológica**, la cual se apoya en la disposición de las distintas tipologías geográficas del libreto o del texto autoral, entre las cuales se reconoce una propiedad común morfológica. Organiza el objeto escénico al estructurar por tamaños, materiales, colores, texturas, formas, etc. Esto genera una agrupación de figuras y formas, como por ejemplo un juego de muebles del estilo Luis XV, que es una agrupación de elementos que comparten líneas, colores, materiales y detalles. Este tipo de organización consta de tres subcategorías: la escenografía de “estilo”; la escenografía de sinécdoque; y la escenografía abstracta.



Imagen 3.0.4. Escenografía de estilo barroco para “El Fantasma de la Ópera”. Fuente: www.thereadlist.com

La **escenografía de “estilo”** consiste en agrupar las características morfológicas que individualizan una tendencia para crear un estilo concreto. Trata los diferentes elementos en base a estas características de individualización y crea una unidad morfológica con ellas. En la **escenografía de sinécdoque**, la unidad se consigue priorizando una, o como mucho dos, de estas características morfológicas. Por ejemplo, si se elige el color como elemento unificador, el resto de características morfológicas pueden

combinarse de forma heterogénea, de modo que la unidad se consigue con una estructura cromática fuerte. Cuando la sinécdoque llega a su máxima expresión, el elemento queda vacío de sustancia morfológica, y únicamente queda el soporte tectónico-perceptivo; es en ese momento, cuando aparece la **escenografía abstracta**, en la que ese soporte es el elemento unificador y definitorio.

La **organización extensional o sintáctica** es el tercer y último tipo de organización. En el mismo, la sintaxis es una malla geométrica tridimensional, un esquema de ejes, que configuran y modulan un ritmo espacial, por lo que también recibe el nombre de ordenación geométrico-topológica del escenario. Considera el tema del espacio y del tiempo en el centro de la problemática. Entre sus modalidades base se encuentran: el constructivismo; la escenografía de cinética; el informalismo; la escenografía de sistema; la tectónica; el objeto concreto, la estelaria y el neobjeto; y la escenografía ekística.

El **constructivismo**⁵⁷ parte de una base de morfología-estructura geométrica, con adaptaciones de forma (gestáltica) de modo que elabora su propia sintaxis, su propia

⁵⁷ NIEVA, Francisco. *Tratado de Escenografía*. Madrid: RESAD, 2003. p. 94.

ordenación de elementos para expresar conceptos, Dentro de este método, se encuentran cuatro tendencias. La primera de ellas, agrupa el ***cubismo, el fauvismo y el futurismo escénico***, los cuales conservan la caja escénica, con un espacio dinamizado, composiciones complejas, planos entrecortados o yuxtapuestos, una tectónica rítmica, tensión plástica y una libertad cromática muy amplia. La segunda asocia las ***esteroestructuras abstractas y/o simbólicas de geometría pura***, en las que la caja escénica tradicional es superada. Abre el camino a la realización mediante estructuras arquitectónicas como plataformas, planos inclinados, tramas de líneas espaciales, múltiples escaleras o rampas. El andamiaje ocupa el escenario y se diferencia del fondo. Las composiciones gozan de una iconicidad y un simbolismo muy característicos, además de una gran noción esteticista. La tercera constituye las ***esteroestructuras constructivistas*** a las que corresponde legítimamente el término “constructivismo”. Implican disponer unos sistemas grandiosos, tridimensionales y móviles, con una geometría y una tectónica arraigadas. Se pasa del simbolismo a la sintaxis de andamiajes. En esta tendencia, lo constructivo-TECTÓNICO genera un espacio propio que muestra la manera de la sociedad actual de ver y entender el mundo y la psíquica del hombre contemporáneo. Se deja a un lado el sentido estético y se hace hincapié en el armado de sistemas tectónicos escenográficos que se montan y desmontan a la vista de los espectadores.

La ***escenografía cinética*** es la relativa al movimiento. No al movimiento de alternancia de escenogramas o del desplazamiento de los elementos, el mobiliario y las luces, sino al movimiento como base y razón del planteamiento del programa, es decir, el movimiento y la transformación son la justificación del evento escénico, y por lo tanto la escenografía se convierte en un objeto de cinética, en un acontecimiento. El ***informalismo*** es un rechazo de la definición sintáctico-geométrica que constituye una necesidad de indefinición, “indeliminación”, polisemia y polimorfía. Mantiene una posición contradictoria a la pragmática, por lo que es una tendencia antiacadémica y antisistema. La ***escenografía de sistema***, adopta la reestructuración del evento escénico, con la recuperación de un orden o código como origen del diseño escenográfico. Este, se realiza con una sintaxis lúdica y una polisemia acotada, de modo que el mismo código se puede trabajar por varias vías o lecturas. Comprende la heurística, la geometría, y la combinatoria de diferentes metodologías de diseño. La ***TECTÓNICA*** toma como punto de partida el piso escénico, y centra la problemática en el mismo. Surge como consecuencia de la inflexibilidad del escenario “a la italiana” y el programa pasa de una geometría con perspectiva central a una estructuración topológica de continuidad. Las escenografías tectónicas se basan en diversas topografías mediante la articulación del plano base con plataformas, rampas, pasarelas, vacíos y llenos... Cuando el instrumento escénico sobrepasa el nivel del suelo y conquista la caja escénica al completo, la escenografía se convierte en un ***“objeto concreto”***, el cual es autosuficiente y autoconsistente, no representa, solo denota su presencia. La ***escenografía de ekística***⁵⁸

⁵⁸ BREYER, Gastón. “Estreno de “Peer Gynt” en Buenos Aires”, en el libro *Ibsen y la modernidad hispanoamericana*. Ed: Galerna, 2006. pp. 21-24. Trata la obra “Peer Gynt” de Ibsen como ejemplo de escenografía de ekística.

centra su programa en la “función de habitar el suelo escénico”, se basa en la creación de una carcasa dialéctica que como un mimo, habla sin emitir palabras, además, se contrapone a todo estilismo, esteticismo y decorativismo.



Imagen 3.0.5. “El Magnífico Cornudo” de Commelynck en 1922 con escenografía de Meyerhold. Primera escenografía completamente constructivista representada en un espacio escénico no tradicional, alejada de la escena como una caja cerrada. El diseño consiste en marcos de paneles, plataformas unidas por peldaños, rampas y pasarelas; unido por discos y ruedas con movimientos que recuerdan los engranajes industriales. Fuente: www.vestuarioescenico.wordpress.com

3.1. Los términos teatrales que implica.

En el momento de afrontar el reto de la creación de una escenografía, se deben tener en consideración unos condicionantes, en base a los cuales da comienzo el proceso de desarrollo de la propuesta escenográfica, de comunicación visual, con los que se inauguran los descartes y la toma de decisiones para conseguir el objetivo marcado. Por ello, la primera tarea del escenógrafo es conocer el mensaje que se pretende transmitir con la puesta en escena, puesto que una de las funciones más importantes de la escenografía es complementar la comunicación y enfatizar el mensaje que se quiere transferir al espectador⁵⁹. Para esto, se realiza un estudio y un análisis profundo del libreto, que junto con la visión que el director quiera transmitir, comienzan a acotar la escenografía. Entre las primeras decisiones importantes se encuentra la elección del espacio de representación puesto que va a determinar en gran medida el diseño escenográfico. Además, determina la disposición del público asistente a la representación, cuyos ángulos de visión también son estudiados. Otro factor a considerar es el del público objetivo a quien va destinado el espectáculo. Para determinarlo correctamente y adecuar la escenografía, se definen un rango de edades lo que va a influir en los colores, las formas y las texturas del diseño. La edad también condiciona la comprensión de las escenas observadas, así, si la representación es diseñada para un público infantil, estos tres términos serían simples y claros porque en la niñez es cuando mayor nivel tiene la captación de estímulos. Igualmente se define el género mayoritario del público para analizar el ataque al subconsciente y hacerlo atrayente. El género donde más descarada y útilmente se realiza este análisis es en el espacio publicitario. Y por último, se define el nivel de conocimientos general para desarrollar en el espacio un lenguaje signico que acentúe un mensaje u otro. Todo esto, se estudia para construir una escenografía adecuada, creativa y útil, para lo que se necesitan una serie de medios económicos, técnicos y personales, y unas infraestructuras acordes con las dimensiones y la complejidad de los elementos escenográficos diseñados. Estos condicionantes configuran los términos teatrales necesarios para el desarrollo de cualquier diseño escenográfico, por lo que se van a tratar individualmente a continuación.

TEXTO. La historia oculta en las palabras.

El texto, y en el caso concreto de este trabajo el libreto, son el punto de partida del escenógrafo, ya que a través del mismo se conoce la historia, lo que cuenta explícitamente y lo que cuenta implícitamente. Normalmente, lo implícito es la parte relativa a la tarea del escenógrafo, ya que con ella, ayuda, mejora y complementa la narración de la obra, pues constituye la narración visual de la misma, esa que, como un mimo, comunica sin hablar. Este proceso de partida en el texto, lo explica Pamela Howard⁶⁰ de una manera muy descriptiva "*Working from an existing text is my starting*

⁵⁹ AGUILAR GARCÍA, María del Mar. *La escenografía según el espectáculo al que va destinada*, En *Activarte*, revista independiente de arte, 2010.

⁶⁰ Escenógrafa, directora, profesora y escritora.

point and inspiration for finding the visual solution for the play. I think of myself as a visual detective looking for clues to pick up, that eventually, when I have them all, will give a surprising solution to the whole mystery of how to do the play. More often than not, the text actually does give all the information one needs, but it is hard to trust it, and it is especially difficult to come to the work as an empty page and not to let preconceived ideas in the way. The courageous way is to come to the text without having any ideas at all, allowing the words to sing and speak themselves into life”⁶¹.

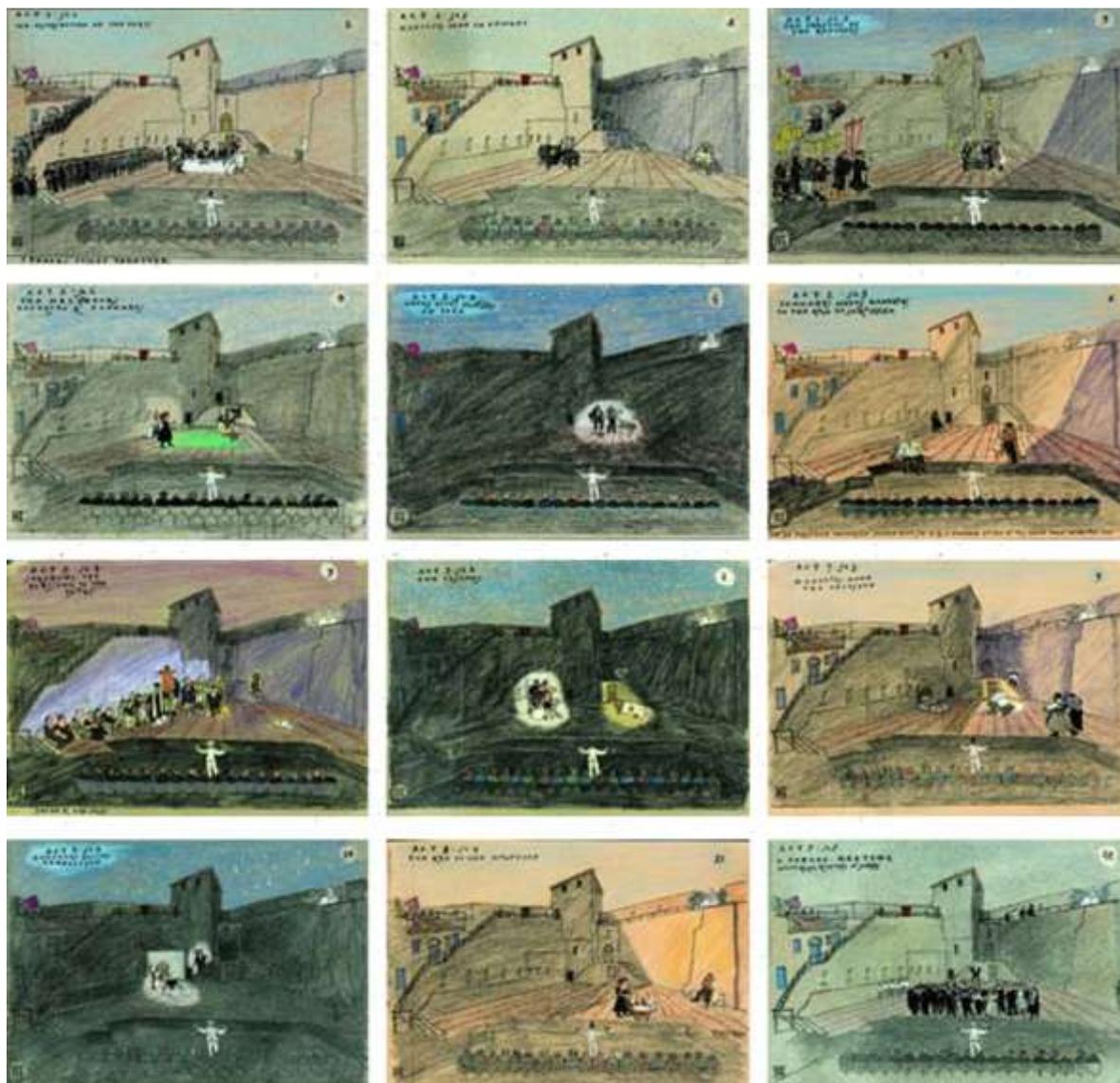


Imagen 3.1.1. Selección de escenas extraídas del texto que posteriormente se han utilizado para el diseño de la ópera “La Pasión Griega”. Fuente: www.pamelahoward.co.uk

Esta parte del texto, deriva en mucho trabajo de análisis del mismo, de investigación de los personajes, de lugares, etc. No basta una simple lectura para extraer toda la información necesaria para el escenógrafo. Se trata de trabajar el texto, interiorizarlo para

⁶¹ HOWART, Pamela. *What is scenography?* New York: Routledge, 2009. p. 33.

conseguir el mismo conocimiento que tiene el autor sobre él, pues del mismo se extraen diferentes pistas visuales que ayudan a entender la narración y crear el diseño escénico.

INVESTIGACIÓN. La esencia de la materia.

El gran desafío del escenógrafo consiste en indagar, llegar al fondo del asunto y decidir si utilizar esa información o no utilizarla. La investigación de la Historia suele abrir el camino del entendimiento hacia el mundo de la obra, ya que aunque no sean narrados en la misma, condicionan el comportamiento de los personajes y todo el mundo los reconoce. Otro tipo de búsqueda histórica e igual o más necesaria es la del día a día de las personas porque ésta conecta inmediatamente con el presente del espectador. Por ello, el escenógrafo trata de llegar a la esencia y presentarla claramente, de modo que al verla, el público la reconoce en su memoria y despierta sus recuerdos al provocar el gozo del reconocimiento, ya sea ropa, objetos o colores. Este reconocimiento cuenta más al espectador que cualquier elemento que haya en el escenario sin esta característica, por ello es importante reconocerlos y utilizarlos, ya que con unos pocos de ellos se puede conseguir una escenografía narrativa rica. Esto ocurre porque los elementos reconocidos expresan más que su realidad física y despiertan recuerdos que sitúan a los espectadores en la situación de la obra.

No obstante, esta investigación tiene un punto débil: saber cuándo parar. Cuando la búsqueda se convierte en una tarea más interesante que la propia obra, se ha caído en su trampa. Hay que recordar que por muy emocionante y seductora que sea, es un medio para conseguir la forma y el color de la obra, y que cada uno de los colaboradores de la misma se sienta dentro de su mundo, pero el objetivo desde los inicios es la obra. La nueva tecnología es un *input* a tener en cuenta en esta fase del diseño, el uso y las nuevas calidades de los materiales, sus tratamientos de superficie, y todos sus aspectos técnicos de fabricación son el reto actual de los escenógrafos y de los diseñadores. Este input puede ser el punto fuerte o débil de la producción, pues en ocasiones, pese a sus atributos técnicos, no reflejan la apariencia y el sentimiento que el artista está buscando. Es una balanza que hay que equilibrar entre las ventajas técnicas y las estéticas. El conocimiento del desarrollo lumínico y sonoro, también puede permitir un lenguaje escenográfico diferente. Con la instalación de unas luces multifuncionales que puede crear una gran flexibilidad lumínica y una reducción de elementos escénicos contruidos. Todo depende del mensaje que se quiere transmitir y de cómo se quiere transmitir. Lenguajes hay muchos y tecnología también, depende del escenógrafo y del director decidir el lenguaje a utilizar.

ESPACIO. Elegir el lugar de representación.

El espacio se entiende como la zona donde se genera un punto de encuentro entre los actores y la audiencia, y es en ese mismo emplazamiento en el que el escenógrafo ubica su arte. La conquista de este espacio forma parte de los grandes desafíos del escenógrafo, junto con la búsqueda de la esencia de la obra. Este lugar de representación se describe por su dinámica, es decir, por la geometría y sus características, ya que éste es el lenguaje de la medición del espacio, el que lo describe

y permite que otro lo pueda visualizar. Por ello, entender la dinámica del espacio significa reconocer su potencial y conocer dónde radica su poder: en su altura, su longitud, su anchura, su profundidad o en sus diagonales, horizontales o verticales⁶². Cada espacio tiene una línea de poder que abarca desde el área de actuación hasta el espectador. Esta línea, tiene que ser desvelada y explorada por el escenógrafo pues las producciones se pueden planificar para explotar y sacar provecho de sus ventajas. En definitiva, el estudio y el análisis del espacio se deben realizar y tener en cuenta desde el primer momento de la planificación. Otra forma de considerarlo es como una máquina que está equipada adecuadamente para la consecución idónea de la representación, con un suelo mecanizado lleno de trampas y aperturas secretas, que esconde un área técnica en su sótano. Su superficie al igual de la de los paramentos verticales, son trabajables, se pueden modificar o alterar, ocultan entradas y salidas de escena y camerinos y en el techo se localiza el mecanismo lumínico con que se termina de equipar esa máquina técnica que es el espacio.

La utilización de objetos y mobiliario en el espacio dramático por parte de los actores es una parte importante de la escenografía porque los utilizan para describir el espacio. Estos elementos determinan pequeños espacios específicos dentro del amplio espacio abstracto del escenario, sobre todo los sofás y las camas que advierten un significado metafórico en su presencia y localización, de modo que generan la oportunidad de crear un tipo de espacio distinto mediante el significado que toma su escala y su forma.

A continuación, se van a ver diferentes tipos de espacios de representación para analizarlos y ver cómo influyen en la puesta en escena, pues es necesario conocerlos para diseñar una escenografía adecuada. Este espacio de representación que está formado por la escena, el lugar que ocupan los actores, la sala y el lugar de los espectadores, se clasifica según tres factores⁶³.

El primero de ellos es el *factor histórico* que es el relativo a la evolución arquitectónica de los espacios a lo largo de la historia. Este desarrollo se ha realizado de forma paralela a la evolución de la escenografía, la cultura y la sociedad y se ha adaptado a los mismos. Algunos de estos espacios han sido iglesias, patios de vecinos, plazas, salas de teatro, etc.

El segundo es el relativo a la *localización del propio espacio de representación*. Dentro de esta clasificación, el primer tipo son las *salas de teatro* que han sido proyectadas para albergar este tipo de evento desde su origen, por lo que están bien equipadas técnicamente. Como ventajas tienen un arsenal de estructuras y maquinarias que facilitan la puesta en escena, aunque su desventaja principal es que constriñe el diseño del espacio escenográfico a unas medidas determinadas. El siguiente tipo son los espacios *adaptados como salas teatrales*, los cuales se diferencian de los anteriores por no haber sido concebidos para albergar estos acontecimientos desde su origen, por lo

⁶² HOWART, Pamela. *What is scenography?* New York: Routledge, 2009. p. 1.

⁶³ AGUILAR GARCÍA, María del Mar. *Influencia del espacio de representación en la puesta en escena teatral*. En *Activarte*, revista independiente de arte, 2011.

que cada uno tiene unas características específicas que se tienen que analizar según la obra para determinar las posibilidades que ofrecen; sin embargo sí suelen estar equipados con maquinaria de tramoyas y luces. Son espacios en los que se ha cambiado su uso. El tercer tipo es el *espacio encontrado cerrado* caracterizado por la utilización del mismo sin ninguna modificación, por lo que la ubicación del público y la necesidad de maquinaria de tramoya se debe estudiar para realizar el diseño escenográfico, pues ni el público tiene un lugar fijado ni están equipados con maquinaria. El cuarto tipo es el *espacio al aire libre*, en el que la escenografía está diseñada para resistir las inclemencias del tiempo. Asimismo, ésta no puede ser excesivamente grande al no disponer de una estructura arquitectónica de partida ni de maquinaria para el montaje, por lo que puede llegar a ser inviable. Al igual que en el caso anterior, el público no tiene un lugar asignado, por ello se estudian las diferentes disposiciones de los espectadores para determinar su lugar más adecuado. El último tipo son los *espacios parateatrales*, aquellos en los que el espacio no está organizado como un teatro. Suelen acompañar a espectáculos de carácter efímero, por lo que la escenografía es diseñada con un montaje y desmontaje sencillo y rápido, adaptable a cualquier lugar y sin excesivas necesidades técnicas.

El tercer factor que clasifica los espacios de representación es el de *ubicación del público* ya que determina la configuración del espacio. Entre las diferentes disposiciones se encuentra la más extendida para las representaciones teatrales, el teatro *“a la italiana”* o en *“T”*. En la misma, el escenario es rectangular y el público se ubica en uno de los laterales, la *“cuarta pared”* enmarca la imagen de la representación y separa de un modo claro la realidad de la ficción. Gracias a la creación de la caja negra a base de telares ocultos al ojo del espectador, los actores gozan de una gran facilidad de entrada y salida a escena. Asimismo, la representación puede utilizar una maquinaria escénica mayor y optar por un abanico más amplio de posibilidades lumínicas. El tipo de escenografía que se utiliza, está diseñada para ser vista desde un único punto de vista central, por lo que no es necesario que la zona trasera de los elementos esté terminada. Un punto determinante en este planteamiento, es la distancia a la que se va a encontrar el espectador para tener una buena perspectiva de la representación y apreciarla completa y adecuadamente. Por ello la primera fila de asientos suele estar separada de la embocadura de la cuarta pared, además se estudia el tamaño mínimo de los elementos para que puedan ser vistos desde cualquier punto de la sala. La siguiente es la *disposición en “H”* muy común en las pasarelas de moda. En ella, el espectador se localiza muy cerca del actor, tanto física como psicológicamente, pues el escenario queda expuesto por dos laterales enfrentados, elimina el fondo de escena, el acceso, la salida de los actores, la ocultación de la maquinaria y los elementos escénicos, todo esto solo se puede realizar en los laterales enfrentados restantes. Al plantearse el diseño escenográfico con esta disposición, es necesario considerar la posición del público para no colocar elementos que bloqueen su visión pero que queden vistos desde ambos laterales. Otra bastante común es la *disposición en “U”*, la cual se utiliza normalmente en los conciertos musicales, también recibe el nombre de *“a tres bandas”*, *“espacio abierto”* o *“isabelino”*. En esta, el público se acomoda en tres de los cuatro lados del escenario,

deja el cuarto para la entrada y salida de los actores y de los diferentes elementos. Al no disponer de laterales, la escenografía se diseña de forma que permita la visión completa desde los tres lados. La disposición siguiente es en “O”, también conocida como *teatro cuadrangular* o *circular*. En ella, el escenario se localiza en el centro como en las plazas de toros o en los recintos deportivos; o por el contrario, es el público el que se localiza en el centro, como en los stands o en los espacios expositivos. La primera de las opciones, es una de las que más dificultades técnicas presenta, pues carece de zona de entrada y salida tanto de actores como de elementos escénicos, de modo que la escenografía se diseña sin fondo, sin bloquear la visibilidad desde ninguno de los cuatro laterales. La quinta es la *disposición en “L”* que acomoda al público en dos laterales consecutivos, así el fondo de escenario tiene forma también de L. En esta disposición cambia el enfoque del diseño escenográfico, pues el punto de vista del espectador cambia también. La disposición conocida como *hanamichi* es una variante utilizada en el teatro japonés de la disposición en “H” y en “T”. Consiste en un frente muy amplio de escena paralelo a la sala que se complementa con una pasarela perpendicular que también se utiliza como escenario, de modo que cuando los actores ocupan esta zona, la relación con el espectador es más directa y cercana. La siguiente disposición es en “X” o en “O” *invertida*, se basa en la localización de la zona del público en el centro pero esta vez está rodeada de múltiples escenarios en puntos opuestos de dos en dos, de modo que el espectador solo puede percibir parte del espectáculo, ya que se actúa en los diversos escenarios simultáneamente. Y por último se encuentran las disposiciones denominadas “experimentales”, las cuales se pueden englobar dentro de algunas de las clasificaciones anteriores.

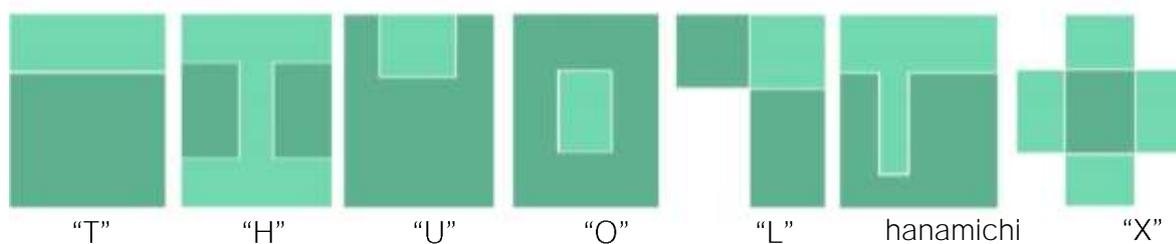


Imagen 3.1.3. Diferentes disposiciones del espacio de representación –claro- según la ubicación del público - oscuro-, por la autora.

COLOR Y COMPOSICIÓN. El punto crucial del arte del escenógrafo.

Una vez hecha la investigación y elegido el espacio de representación, el siguiente paso es componer el espacio de la obra. El escenógrafo es el encargado de jugar con todas las dimensiones del espacio y con el color, al igual que con los elementos y los objetos escénicos, los cuales no hablan por sí mismos sino que tienen que estar localizados en relación con el espacio para conseguir su significado. Éstos, los muebles, los objetos, la ropa, etc., hablan de ocupación, de condiciones de vida, del tiempo, se expresan a través de sus telas, de sus patrones y de las decoraciones, iluminan la historia y el contexto del drama. Una vez conseguido ese significado, se convierten en el emblema

de las palabras escondidas del texto, esas que se han descubierto en la investigación. La composición se debe realizar tanto de forma individual, es decir, de cada una de las escenas, como de forma general, con todas las escenas, para conseguir la unidad de la obra. Aunque esto al final depende también de la trama de la obra y de la forma elegida para contarla, siempre formará una unidad. En la composición, además de los elementos escenográficos y los objetos, se tienen en cuenta los actores sobre todo en lo relativo al vestuario y a sus movimientos puesto que ayudan a transmitir la esencia de la obra.

Imagen 3.1.4. Ejemplo de composición del espacio de representación para "The Marriage" ópera cómica



con escenografía de Pamela Howard. Muestra de un lado a otro las diferentes estancias que forman la composición. Fuente: www.pamelohoward.co.uk

Al igual que en los espacios efímeros, la escenografía permite la utilización de materiales, mecanismos y elementos que no se asocian directamente a la construcción, permite su descontextualización y una forma más creativa de utilización. La elección del color en una composición pictórica es igual que la elección de un compositor de música al elegir la escala, la cual define todos los elementos. El color guía el ojo del observador a los puntos focalizados, al igual que la luz, y saca el significado de la composición⁶⁴ a través de su localización en el espacio. El color también se puede utilizar, como la música, para evocar el sentido emocional de la obra, para resumirlo y acompañarlo. La resonancia en la música, son las notas que se oyen pero no se tocan. Del mismo modo, se puede utilizar una paleta de colores para crear una resonancia de la parte emocional de la obra, es decir, una paleta emocional⁶⁵, así, la composición pictórica narra el tono de las palabras del texto. Igualmente, el objetivo es crear imágenes que fascinen al espectador por lo que no hay que dejar de lado la belleza. El color no solo hace hablar a los objetos junto con su localización y dentro del conjunto, no solo guía la atención y la mirada, no solo acentúa los objetos, también se puede utilizar para conseguir una unificación del espacio, sobre todo si se trata de un espacio teatral no tradicional.

⁶⁴ AÑÑOS, Elene *et al.* *Psicología y comunicación publicitaria*, Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008. pp. 41-58.

⁶⁵ FRATICOLA, Paola L. "La comunicación y el simbolismo del color" en *Actas del diseño n°8*. Palermo: Facultad de Diseño y Comunicación, 2009. pp. 229-230.

LOS ACTORES. El vestuario.

El actor es el elemento escénico más poderoso del espacio de representación. Se puede realizar una obra sin escenario que se comprenda, pero siempre hay al menos un actor, y este tiene que llevar ropa, por lo tanto, el atuendo es una extensión del actor en el espacio. Como escenógrafo, diseñar la indumentaria significa ir más allá de la creación de una imagen atractiva, consiste en observar la evolución de los ensayos, entender cómo evoluciona la obra, y descubrir cómo el entorno del escenario y la vestimenta trabajan juntos para realzar la interpretación del actor. Éste tiene que conseguir no solo llevar puesto el vestuario, sino tratarlo como una segunda piel. Como se ha dicho anteriormente, es necesario observar los ensayos, para comprobar si es compatible con los movimientos de los actores, además, el escenógrafo, al igual que el director, ha de ser consciente del volumen que ocupa el cuerpo humano, del espacio que necesita para desenvolverse, y de cómo la indumentaria lo modifica o no. La posición corporal complementa su narración, y a veces, es causada por el mismo, por ello hay que controlar su peso, el de las pelucas, el ajuste de los corpiños... porque la postura transmite información sobre la edad, la ocupación o el estatus y junto con la ropa forman el medio artístico que transmite clase, historia y personalidad, incluso pueden crear la atmósfera escénica al completo. El lenguaje de la ropa y los materiales revela procedencia, clase, edad y gusto. El escenógrafo posee la habilidad de aislar las características que le interesen para la escena, y traducirlas en texturas y telas. En cambio, el color en este caso no tiene un significado definido, sino que según el contexto, la pieza de la ropa de que se trate y del personaje que la lleve variará de significado.

Existen disposiciones de escenario que no permiten la utilización de elementos escenográficos como fondos para definir la atmósfera de la obra. En estos casos, el movimiento de los actores cobra mayor importancia, pues es el encargado de hacer entender el espacio al espectador. Lo que significa que la indumentaria se convierte en el único elemento visual narrativo y crear una composición sin ella es narrar la obra de una forma incompleta. En definitiva, el atuendo forma parte de la composición y describe silenciosamente la obra.



Imagen 3.1.5. Vestuario para la producción de "La Excursión de Mr Boucek a la luna". Fuente: www.pamelahoward.co.uk

EL DIRECTOR. En relación con el escenógrafo.

El director es el encargado de conseguir la unidad en el trabajo de los artistas creativos: el escritor, el escenógrafo, el coreógrafo, el diseñador de iluminación y el suyo propio. Esta unidad la consigue partiendo de su visión unitaria gracias a la cual, logra una producción coherente mediante un trabajo multidisciplinar y colaborativo. No obstante, como en todo equipo de trabajo, hay una voz que se escucha más fuerte en caso de debate, duda o falta de acuerdo y en el mundo del teatro ésta es la del director. Para conseguir esta unidad, no es suficiente con una dirección adecuada, también se necesita que cada creativo entienda el trabajo de sus compañeros y hasta qué punto influye en el suyo propio. Además, todas las ideas se deben de analizar desde todos los puntos de vista, conceptual, estético y práctico para conseguir la unidad. En el primer encuentro entre el director y el escenógrafo se concretan las bases del trabajo, el escenógrafo escucha las razones de elegir esa obra en concreto, en ese tiempo en concreto, su contexto, las acciones que sucederán, y la dirección que el director quiere que lleve la obra. También se decide que se desea remarcar de la misma, que se pretende que el público comprenda y que se deja de lado, y bajo esta idea se toman todas las decisiones artísticas. Es importante que los creativos se pongan en el lugar del espectador y hagan un esfuerzo por comprender si todo el trabajo que ellos han realizado verdaderamente puede ser comprendido por una persona que no ha estudiado la obra a fondo y que toda la información se le suministra en un espacio de entre dos y tres horas. Se trata de un paso muy productivo si se realiza correctamente pues necesita la capacidad de crítica del propio trabajo.

El escenógrafo "*arquitecto del espacio dramático*"⁶⁶, forma parte de la *mise en scène* y se expresa a través del color y de la composición en la escritura del espacio escénico, es decir, su lenguaje genera la imagen visual de la producción. La mayoría de sus colaboradores no suelen estar familiarizados con la lectura gráfica, por lo que debe dar tiempo y explicar a sus compañeros el significado de los diferentes bocetos, dibujos, collages, etc., realizados para comunicar las ideas, sobre todo con el director que es con quién más comunicación gráfica intercambia. Además, con su ayuda el escenógrafo crea la iconografía del escenario con la que resume la intención y el carácter distintivo de la producción.

EL PÚBLICO. El gran misterio.

La magia del teatro solo acontece cuando éste es observado por el público. En entonces cuando se comprueba el resultado del trabajo de la producción y cuando verdaderamente se ve si es tan fácil de comprender como se pretendía en su montaje. Al sentarse entre los espectadores, la obra se observa desde una perspectiva diferente, además, se ve y se oye cómo el público juzga las ideas del texto, la búsqueda, el color, la composición, la dirección y el trabajo de los actores. Cuando aparece la audiencia, todo el trabajo del equipo se pone a prueba, por lo que es necesario comprobar que se comprende la visión y la intención de la obra. Los espectadores deben poder ver y

⁶⁶ HOWARD, Pamela. *What is scenography?* New York: Routledge, 2009. p.129.

escucharla, ver la cara de los actores y poder seguir su línea visual, si esto no se cumple, la audiencia pierde su concentración, empieza a toser, a murmurar, a hacer sonidos y a hablar con sus vecinos, por lo que se tiene que tener en cuenta desde el inicio de la producción. Se deben verificar los diferentes puntos de visión y de audición desde todas las localidades para evitar en la medida de lo posible, vender aquellos en los que no se ve u oye adecuadamente. Por ello, lo mejor es una buena preparación de toda la producción, de modo que el espectador no perciba el gran esfuerzo que conlleva porque se le ha brindado la forma más clara de ver lo que debe ser visto y todo parezca sencillo. Asimismo es importante preguntarse qué es lo que se quiere que el espectador entienda de cada parte de la obra. Además, se considera la memoria y el reconocimiento del público al elegir, seleccionar y localizar los diferentes elementos que forman parte de la composición visual, porque generan ideas asociadas sobre el uso de los objetos y la comprensión de la obra. De igual manera, se debe de hacer un análisis del público objetivo al que va dirigida para delimitar todas estas nociones sobre el diseño de forma que se consiga el objetivo de la producción que, como en todas las artes comerciales, es agradar al público y tener éxito.

4. El Diseño Escenográfico para la Representación de la Comedia Musical *Cabaret*

Proceso Creativo

Willkommen, bienvenue, welcome
Im Cabaret, au Cabaret, to Cabaret

4.1. Análisis de los textos.

Para extraer la materia implícita en el libreto: las intenciones, la temática, etc. no es suficiente con una única lectura del texto, aunque sea a conciencia. Por eso se realizan varias y de cada una se extrae un tipo de información. Primero se aborda como un lector de ocio para introducir la historia, los personajes que la llevan a su fin y su intención. Ya en esta lectura inicial es de mucha ayuda “oír” el “sonido” de las palabras, la música de las frases, las diferentes intensidades, los *crescendos* y los diferentes ritmos de los discursos, pues al igual que al componer música, da pistas sobre cómo plantear el diseño. Por ejemplo, si al leer el texto se percibe una situación melancólica o trágica, su música se compone en una tonalidad menor. Del mismo modo, se puede aplicar este método al color, y en una historia melancólica o trágica abandonar los tonos vivos y utilizar los grisáceos. Este sentido musical es muy importante porque revela al escenógrafo las claves del color de la composición.

Seguidamente se realizará otra lectura, esta vez para extraer las referencias geográficas y crear un mapa imaginario de la obra que visualice el mundo ideal del autor. Esta tarea es de gran interés para todos los componentes que intervienen en la producción porque ayuda a conseguir una comprensión completa de la obra y de los movimientos que acontecen en la misma en todos ellos. La siguiente lectura se realiza junto con los actores y el director, para que no quede nadie con algo por entender sobre la obra. Además, ésta se sintetiza al máximo, en pequeñas frases comprensibles denominadas “en las que” con la siguiente estructura: en las que una *persona* hace *algo* *al/con/para alguien* y una *acción* resultante. Es decir, unas frases mínimas en las que se simplifica la acción, así se crea la estructura básica de la obra.

El siguiente paso es crear un diagrama sencillo de la forma general de la obra, para ello se hace una cuadrícula en cuya columna izquierda se ponen los nombres de todos los personajes, y en la fila superior cada una de las escenas, con ello, se marca qué personaje está en cada escena. Gracias a esta tabla, se puede ver el recorrido de cada personaje a través de las distintas escenas, cuántos se requieren en cada una de ellas, los cambios que acontecen, el tiempo entre escenas que tienen los personajes, sus salidas y entradas para realizar los cambios de vestuario acordes con ello, y descubrir las escenas clave de la obra. Es importante conocer cada personaje a la perfección para diseñar su vestuario, por eso se realiza una nueva lectura. Esta vez se sigue la pista de cada personaje, se anota qué dicen de sí mismos y qué dice el resto de ellos, además de sus características físicas, psíquicas y sociales.

Una vez tenemos toda esta información, se dibujan los primeros bocetos de las diferentes escenas. En este momento no es necesario tener en cuenta las restricciones del espacio elegido, es más, es recomendable tener libertad absoluta para ser lo más creativos posible y tener libertad para introducir diferentes ideas que capturen la esencia de las escenas. Lo importante de este proceso de esbozo es que sea un proceso libre en el que se experimente e investigue. Es el momento donde la imaginación fluye libre, se desentiende de aquello lógico, razonable, y la mente sin restricciones hace diferentes

conexiones entre las palabras del libreto y la visión. El escenógrafo libera visualmente el libreto y muestra la historia que se oculta tras el mismo. Crea un mundo en el que juega con los recuerdos de los espectadores y consigue que el subconsciente de la audiencia cree ese cosmos gracias a sus recuerdos, los cuales tienen la propiedad de ilustrar más que las palabras.

Esta metodología general, se adapta a cada tipo de texto, ya sea una novela, un guion o un libreto entre otros, y se convierte en un procedimiento concreto al añadir o eliminar pautas. De este modo, se genera un método único para cada obra, el cual siempre ha de ser el mejor para cada caso. A continuación, se van a analizar los dos textos que se han considerado más importantes para este musical. Ellos son la novela de Christopher Isherwood *Adiós a Berlín* y el libreto *Cabaret* de Joe Masteroff. Para cada uno de ellos, se parte de la misma base metodológica pero se integran variaciones que adecúan el procedimiento a cada género literario.

4.1.1. Obra literaria *Adiós a Berlín* de Christopher Isherwood: el origen.

4.1.1.1. Sobre el autor.

Christopher Isherwood fue un novelista, dramaturgo, guionista cinematográfico, autobiógrafo y diarista inglés que nació en *High Lane*, en el condado británico de *Cheshire* al norte de Inglaterra en 1904. A los ocho años, comenzó una obra literaria prematura que escribió junto a sus amigos del colegio Wystan H. Auden (1907-1973) y Edward Upward (1903-2009). Más tarde, en la Universidad de Medicina de Cambridge volvió a formar equipo con Upward, al que se unió Stephen Spender (1909-1995), hasta que en 1925 le invitaron a abandonar la universidad, lo que supuso su liberación de las ambiciones de su madre. En esta época, escribió sus



Imagen 4.1.1.1.1. Wystan H. Auden, Stephen Spender y Christopher Isherwood en 1935, desde la izquierda. Fuente: www.isherwoodfoundation.org

dos primeras novelas: *Todos los conspiradores* (1928) y *El Monumento* (1932). Después, en 1930 se trasladó a Berlín donde fue profesor de inglés y exploró el comunismo y su homosexualidad. Entre las amistades que le otorgó este viaje, destacan la de Gerald Hamilton, que inspiró el personaje Mr. Norris; y la de Jean Ross, que inspiró el personaje Sally Bowles en las novelas *Mr. Norris cambia de tren* (1935) y *Adiós a Berlín* (1935), respectivamente.

En una entrevista realizada en 1992 a su amigo Spender, éste comenta de Christopher:

“Lo triste y fascinante de él es que creaba una personalidad a medida para cada uno, que era siempre una exageración de nuestra propia personalidad. Esto era muy halagador, claro, pero lo incómodo para cada uno es que podíamos terminar creyendo que en realidad éramos lo que él fabricaba para nosotros (...) Como lo hizo con Jean Ross, una muchacha que ambos conocimos en Berlín, a quien él llama Sally Bowles en la novela “Adiós a Berlín”. Al final hizo que Jean Ross se pareciera más a Sally Bowles de lo que Jean Ross se parecía a Jean Ross. Esto tuvo un efecto devastador para ella, porque fue dándose cuenta de que hiciese lo que hiciese, lo hacía en el rol de Sally Bowles. Sally Bowles era, fundamentalmente, frívola y divertida. Pero en cierta etapa, Jean Ross se convirtió en una comunista que se tomaba el comunismo muy en serio. Cuando hizo esa conversión pasó a ser muy aburrida, porque dejó de ser el personaje de Christopher Isherwood. La transformación le afectó mucho (...)”⁶⁷.

⁶⁷GRAHAM-YOOLI, Sir Andrew. “Christopher Isherwood en Berlín 1929-1933”. En: <www.grupointramuros.com/revista/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=26> (Fecha de consulta: 01/04/2014).

Tras esta etapa, emigró a los E.E.U.U., se instaló en Hollywood y empezó a trabajar como guionista cinematográfico para la Metro Goldwyn Mayer; escribió el drama expresionista *Viaje a una guerra* (1939) en colaboración con su amigo Auden; se convirtió en discípulo del monje Ramakrishna Swami Prabhavananda (1893-1976), director de la Sociedad Vedanta de California del Sur; y después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) vivió en el monasterio de Hollywood como aprendiz de monje, aunque decidió no tomar los votos monásticos. En 1945 publicó *La Violeta del Prater*, tras la cual se convirtió en ciudadano estadounidense en 1946 y tras la que comenzó una relación amorosa bastante destructiva con el fotógrafo William Caskey, quien realizó las fotografías para su libro *El Cóndor y el Vacas* (1947). Como consecuencia de un reto entre sus amigos dramaturgos Dodie Smith (1896-1990) y John Van Druten (1901-1957), en 1951 la novela *Adiós a Berlín* fue llevada al teatro de Broadway por el último de ellos, y convirtió a Julie Harris (1925-2013) en una estrella por su papel como Sally Bowles. Tras el éxito de la obra teatral, nació la película *Soy una cámara* en 1955 dirigida por Henry Cornelius (1913-1958). En 1966 surgió el musical *Cabaret* producido y dirigido por Harold Prince (1928-) el cual ganó ocho premios Tony y realizó 1165 funciones. Por último, nació la película del musical en 1972 dirigida por Bob Fosse (1927-1987), la cual ganó ocho premios de la Academia y convirtió a Liza Minnelli (1946-) en una estrella del momento.



Imagen 4.1.1.1.2. Don Bachardy y Christopher Isherwood, fotografía de Florence Homolka, en 1962. Fuente: www.isherwoodfoundation.org

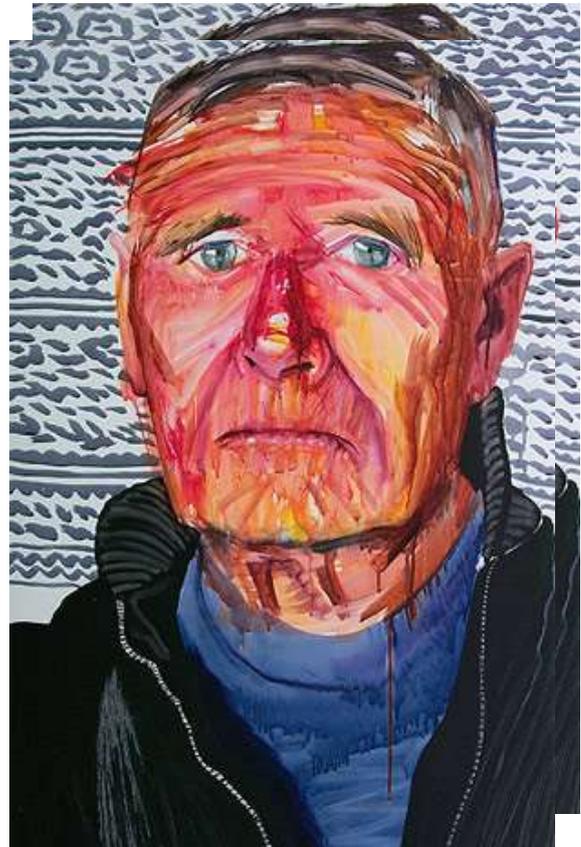


Imagen 4.1.1.1.3. Retrato de Christopher Isherwood por Don Bachardy, 22 febrero del 1983. Fuente: www.isherwoodfoundation.org

Siguió con su sexta novela, *El Mundo de la Noche* (1954) cuyo éxito fue menor que los anteriores. En 1961 publicó *Abajo hay una visita* cuya estructura consta de cuatro episodios que reflejan posibles modos de vida. Tres años más tarde, nació su obra maestra *Un Hombre Soltero* (1964). Junto con Don Bachardy (1934-) escribió varios guiones para el escenario y para películas, como el guion de la película *Frankenstein: La verdadera historia* (1973) y en 1983 publicaron unos diarios de Isherwood ilustrados por Bachardy, *Octubre*. Seis años más tarde, creó *Una Reunión por el Río* (1967) que trata sobre dos hermanos: uno quería tomar los votos como monje Ramakrishna, y otro que intenta hacerle cambiar de idea. En 1971 escribió *Kathleen y Frank*, para la que utilizó las cartas y diarios de sus padres como inspiración. Cinco años después publicó la novela *Christopher y su especie* (1976) en la que un



Imagen 4.1.1.1.4. Imagen de Christopher Isherwood, fotografía de Steven Sterwart en 1985. Fuente: www.isherwoodfoundation.org

homosexual confiesa públicamente su identidad sexual en el Berlín de los años treinta, gracias a la cual se convirtió en el héroe de la liberación gay. En 1980 escribió la que fue su última novela, *Mi Gurú y su Discípulo* sobre su conversión al hinduismo y devoción por Swami Prabhavananda. Finalmente murió en Santa Mónica, California en 1986 a causa de una enfermedad, durante la cual, Don Bachardy le dibujó y pintó la mayoría de los días, incluso después de morir. Gracias a ese material en 1990 publicó una selección de sus retratos bajo el título *Los Últimos Dibujos de Christopher Isherwood*. Tras su muerte, se lanzó el documental *Chris y Don. Una Historia de Amor* (2007) basado en su romance, y en 2009 se produjo la película *Un Hombre Soltero* dirigida por Tom Ford (1931-) y basada en su novela de 1964.

4.1.1.2. Contexto histórico, político y social de la obra.

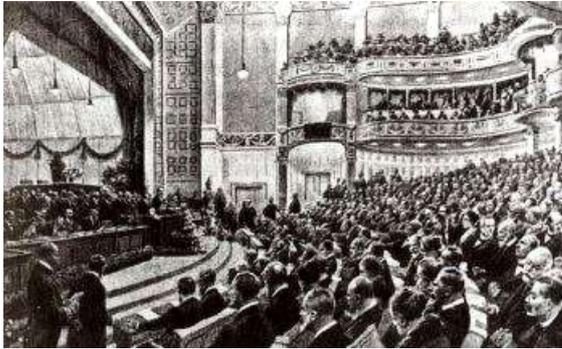


Imagen 4.1.1.2.1. Apertura de la Asamblea Nacional en la República de Weimar el 6 de febrero de 1919. Fuente: www.urmel-dl.de



Imagen 4.1.1.2.2. Ciudadanos ante la Bolsa de Nueva York el 24 de octubre de 1929, día del "Crack". Fuente: www.elmundo.es



Imagen 4.1.1.2.3. Brandenburg Tor el 30 de enero de 1933, tras la subida al poder de Hitler. Fuente: www.all-that-is-interesting.com

La novela *Adiós a Berlín* acontece entre los años 1930 y 1933 en Berlín, capital de Alemania. En el 1930 el país estuvo gobernado bajo la República de Weimar (1919-1933) cuyo comienzo se debió a la derrota sufrida tras la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y tras la que desapareció el régimen monárquico. Después de las penurias de la post-guerra, en 1924 llegó una buena época en la que se disfrutó de un auge científico, artístico y literario, en donde reina la prensa libre. Es lo que se conoce como *los dorados años veinte* gracias a los innumerables teatros, cabarés y clubs nocturnos donde se reunía la gente vinculada con estos apogeos. Sin embargo, por el 1929 la burguesía se empobrece, aparece una crisis económica, la inflación y una situación de malestar que culmina en el *Crack* de la bolsa de Wall Street de Nueva York ese mismo año. Con ello, los préstamos que procedían de América dejaron de realizarse, y como consecuencia, se produce un desempleo masivo, con lo que la población comienza a sufrir penurias económicas. Bajo esta situación, el Partido Nacionalista Trabajador Alemán (NSDAP) liderado por Adolph Hitler (1889-1945) se convierte en una gran fuerza política que va ganando aliados, simpatizantes y votantes, hasta que el 30 de enero de 1933 Hitler es nombrado canciller. Ya en el poder, redacta la Ley de Autorización que supone la anulación del Parlamento como órgano democrático y le cede toda la capacidad legislativa. Tras lo cual comienzan una serie de acciones

contra la política comunista, la socialdemócrata y cualquier otra que no sea la suya propia, con lo que la idea de democracia se neutraliza y comienza una época de dictadura totalitaria. La persecución política que genera, va acompañada de una locura racista con la pretensión de *purificar la raza "nórdica"* que acaba con la vida de más de seis millones de personas: judíos, gitanos, minusválidos y supuestos enemigos del gobierno, los cuales son perseguidos y asesinados brutalmente en los campos de concentración.



Imagen 4.1.1.2.4. Grupo de desempleados en Hanover, Alemania, durante la República de Weimar. Donde se ve escrito en la pared "Vote a Hitler" quien prometía la disminución del paro en su programa en 1930. Fuente: www.finmundo.net

Parte de estos sucesos, en concreto los que acontecen entre los años treinta a treinta y tres, son narrados en la novela a través de historias individuales, las cuales, al unir las, configuran el contexto histórico, político y social de estos años. Por ejemplo, en la obra un alumno le cuenta a Chris su infancia en los años de la guerra y la inflación. Cuenta como todo el mundo robaba el cuero de las ventanillas de los trenes para venderlo. También relata cómo los labradores y los carniceros sin apenas esfuerzo conseguían que la gente se rindiera a sus más despreciables caprichos a cambio de carne, y cómo los padres se dejaban humillar para dar de comer a sus hijos⁶⁸. Un conocido también le confiesa que es ladrón de grandes almacenes y que vive de eso⁶⁹. Otro suceso, el del empobrecimiento de la burguesía, lo sufre Fräulein

⁶⁸ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. pp. 205-206.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 134.

Schroeder, la cual “antes de la guerra y la inflación, tuvo algún dinero, iba a veranear al Báltico y podía pagarse una criada que hiciera las faenas de la casa”⁷⁰ y como ella misma dice: “hace veinte años, si alguien me llega a decir que tendría que fregarme los suelos de mi casa... Pero una se acostumbra. Una se acostumbra a todo. Vaya, si me acuerdo que en aquellos tiempos me hubiese cortado la mano antes de vaciar este orinal... Y ahora, ¡bueno! No me importa más que si estuviese vaciando una taza de té”⁷¹. Además, ha pasado a alquilar todas las habitaciones de su casa, mientras ella duerme en la sala de estar tras un biombo.

El espíritu de “los dorados años veinte” y la vida neurótica de la postguerra alemana con su auge científico, artístico y literario es representado y vivido por Sally, con su espíritu bohemio, soñador y alocado que pasea por todos los cabarés y pubs de la ciudad. La pobreza de la población nativa aparece con la familia Nowak, de 5 miembros que viven en una buhardilla con una habitación, un salón y una cocina, todo lleno de humedades, y un baño compartido por cada cuatro apartamentos, en la que la madre, pese a estar enferma no puede parar de trabajar. También acontecen



Imagen 4.1.1.2.5. Una multitud se reúne a las puertas de las oficinas del banco Darmstädter und National después de que suspendiese los pagos en 1931, lo que desató la crisis financiera alemana. Fuente: www.theguardian.com

persecuciones de los nazis a los judíos, como le ocurre a Bernhard Landauer, el cual recibe amenazas de los nazis entre tres y cuatro veces por semana: “Bernhard Landauer, ve con cuidado. Vamos a ajustar cuentas contigo, tu tío y todos los asquerosos judíos. Os damos veinticuatro horas para dejar Alemania. Si no, sois hombres muertos.”⁷², a lo que Chris comenta: “Esta carta puede ir en serio... Los nazis escriben como colegiales, pero son capaces de todo. Precisamente por eso son tan peligrosos. La gente se ríe de ellos y luego será demasiado tarde...”⁷³. E Isherwood tuvo razón, pues más tarde se enteró de que había muerto de un ataque al corazón, que cómo dice el hombre al que oyó: “cualquiera puede tener un ataque al corazón si le meten una bala dentro”⁷⁴. En la novela, también se aprecia la evolución de los nazis con Lothar Nowak, cuya madre comenta de él: “Supongo que va a

⁷⁰ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. p 7.

⁷¹ *Ibidem*, p. 8.

⁷² *Ibidem*, p. 193.

⁷³ *Ibidem*, p. 194.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 200.

reunirse con sus amigos nazis. A menudo pienso que ojalá no se hubiera metido con ellos. Le meten toda clase de locuras en la cabeza y después está tan inquieto. Desde que se apuntó con ellos ha cambiado de modo de ser...”⁷⁵. Asimismo, al principio de la misma se comenta como los miembros de las SA entran en los locales con sus huchas y la gente no les da dinero o se burlan de ellos. En cambio, cuando Hitler acaba de subir al poder, Chris comenta: “Casi diariamente los miembros de las S.A. aparecen por el café. A veces es una colecta y todo el mundo se siente obligado a dar algo. Otras es una detención. La otra tarde un escritor judío corrió a la cabina telefónica para avisar a la Policía. Los nazis le sacaron a rastras y se lo llevaron. Nadie movió un dedo.”⁷⁶. Además la gente no los tomaban en serio: “Schleicher ha dimitido. Los tipos del monóculo y la camisa dura se salieron con la suya y Hitler ha formado Gobierno con Hugenberg. Nadie cree que pueda durar mucho.”⁷⁷.



Imagen 4.1.1.2.6. Joseph Goebbels ministro de propaganda nazi llamando a un boicót económico contra los judíos, 1 de abril de 1933 en Berlín. Fuente: www.yadvashem.org

⁷⁵ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. p. 121.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 220.

⁷⁷ *Ídem*.

4.1.1.3. Análisis del texto de la obra literaria.

- Una breve descripción de la novela.

Adiós a Berlín, es un trabajo autobiográfico que forma parte de las conocidas crónicas berlinesas de Christopher Isherwood. Éstas cuentan la estancia del autor en el Berlín de los años 30 durante los últimos años de la República de Weimar y el comienzo y desarrollo del partido nazi liderado por Hitler, y forman parte de *Los Perdidos*, una novela que no concluyó. Está narrada en tono periodístico, casi como si se tratara de un libro de memorias. Se divide en seis capítulos que aunque se pueden leer independientemente y la única relación aparente entre los mismos sea el mismo Isherwood, generan una unidad, sobre todo ambiental. En ésta, más importante que las historias relatadas es el boceto histórico, social y político de cambio que dibujan. Se describe una decadencia que no se ve en los grandes acontecimientos políticos, sino en la vida cotidiana de los ciudadanos. Cuenta “*cómo fue posible que un país, con una cultura de fabuloso valor, se convirtiera en el escenario del más espantoso experimento social, político y cultural de los tiempos modernos*”⁷⁸.

El personaje que sirve de hilo conductor entre las diferentes historias y que las vincula es Christopher Isherwood, un escritor inglés que viaja a Berlín para escribir una novela mientras se gana la vida dando clases de lengua inglesa, que por lo general, prefiere observar a su alrededor en vez de participar en la acción. Como se describe él mismo: “*Yo soy como una cámara con el obturador abierto, pasiva, minuciosa, incapaz de pensar. Captó la imagen del hombre que se afeita en la ventana de enfrente y la de la mujer en kimono, lavándose la cabeza. Habrá que revelarlas algún día, fijarlas cuidadosamente en el papel*”⁷⁹. El personaje al que dedica más páginas es a Sally Bowles, una actriz inglesa alocada y poco común que se gana la vida como puede: cantando en el *Lady Windermere*, un bar bohemio y sofisticado; acostándose con hombres ricos a cambio de favores; y con la paga que recibe de sus padres. Tiene una personalidad excéntrica y extravagante, como su forma de vestir, de entender y de vivir la vida. Actúa constantemente “*como si estuviera en escena*”⁸⁰. Le gusta charlar con todo el mundo e impresionarles, se deja seducir por el dinero y le es fiel. La importancia de este personaje se debe a su oposición al resto de miserias que acontecen, pues las compensa con su alegría y vistosidad, porque es una muchacha con una idea casi infantil del placer sexual y con una gran incompetencia como actriz y cantante, lo que la convierte en un

⁷⁸ ALFAYA, Javier. “El Reencuentro con Isherwood “. En: <www.elmundo.es/elmundolibro/2002/10/31/anticuario/1036005225.html> (Fecha de consulta: 15-01-2014).

⁷⁹ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. p. 5.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 28.

personaje delicioso y explosivo. Y también se debe a que refleja “*una mentalidad muy de la época: ese sentido bullicioso de la vida*”⁸¹.

La vida del resto de personajes están muy bien descritas, en especial la de Bernhard Landauer, un millonario judío que se percata del cambio de situación respecto a sus creencias, y que aun así permanece en el país. Sin embargo, la mejor descripción es la que dedica al ambiente berlinés de esos años a lo largo de toda la novela, “*aquella mezcla de riqueza creativa, libertinaje desenfrenado y barbarie política*”⁸², lo que le “*proporciona al libro un encanto sobre el que no ha pasado el tiempo*”⁸³.

- **Aparición cronológica de los personajes: descripción física y psicológica.**

Christopher Isherwood, autor y narrador de la novela, es un escritor inglés que se traslada a Berlín y da clases de lengua inglesa para ganarse la vida. Se trata de una persona muy callada y discreta que cuida del resto de sus amigos. Siempre les comprende, les aconseja y les deja hacer, les apoya en todo. No habla mucho de sí mismo pero por sus acciones se extrae que es un apersona amable y considerada.

Fräulein Schroeder, la matrona del hostel, es una mujer mayor, una rica venida a menos por la situación del país. Ha pasado de tener criados a utilizar su propia casa como hostel para salir adelante. Es muy atenta con sus huéspedes, casi como una madre y se interesa mucho por ellos. También es algo cotilla y quiere enterarse de todo, no obstante siempre está dispuesta a ayudar.

Bobby es un joven pálido, de expresión preocupada, pelo negro y lacio, que trabaja de barman en el Troika y vive en la pensión de Fräulein Schroeder con la que tiene una gran familiaridad, de hecho siempre están picándose y haciéndose bromas.

Fräulein Kost es una prostituta joven, sonrosada y rubia, de ojos azules, cándidos y grandes, rolliza pero con buen cuerpo. Vive en el hostel de Fräulein Schroeder y lo usa como lugar de trabajo, aunque por poco tiempo debido a su descaro.

Fräulein Mayr es una joven artista de variedades nazi de brazos grandes, pelo áspero y de color cáñamo y habla agresiva, que vive en el hostel de Fräulein Schroeder con la que le gusta echarse las cartas a diario. A la menor ocasión muestra su odio contra los judíos de forma violenta, sin embargo, cuida mucho de la gente del hostel, sobre todo de la matrona.

Fräulein Hippi Berstein es una joven de diecinueve años, guapa, gruesa, con el pelo castaño y sedoso, dientes sanos y ojos grandes, de familia judía. Asiste a las clases de inglés de Chris, de hecho es su primera alumna, aunque no tiene ningunas ganas

⁸¹ ALFAYA, Javier. “El Reencuentro con Isherwood”. En: <www.elmundo.es/elmundolibro/2002/10/31/anticuario/1036005225.html> (Fecha de consulta: 15-01-2014).

⁸² Ídem.

⁸³ Ídem.

de trabajar. Se pasa las clases jugando con sus familiares con los telefonillos de casa, ofreciéndole comida y haciéndole su particular interrogatorio.

Fritz Werfel es un hombre de negocios amante del café puro, que cada dos años aproximadamente vive un gran amor.

Sally Bowles es morena con una cara alargada y delgada que siempre lleva pintada con polvos blancos. Tiene los ojos grandes y castaños y los labios pintados de cereza. Se trata de una joven cantante de diecinueve años, aunque aparenta veinticinco, que sueña con ser una gran actriz a pesar de sus escasas virtudes vocales. Procede de una familia acomodada inglesa, sin embargo es algo especial y para conseguir su gran sueño, hizo que la expulsasen del colegio al fingir un falso embarazo, para que después su padre la autorizase a ir a Londres a estudiar la profesión. Está convencida que para ser una buena actriz tiene que tener mucha experiencia en el amor y por eso vive para él. Continuamente está en búsqueda activa de un mecenas con mucho dinero para que se case con ella y lance su carrera. A cambio por supuesto, ella le sería siempre fiel. Tiene una gran cantidad de amantes, de los cuales siempre pretende sacar algún provecho y de los que habla con todo el mundo. Vive de la paga que le mandan sus padres y de lo poco que trabaja. Es una chica bohemia y extravagante que se arregla mucho para salir a cualquier parte por si casualmente conoce a alguien del mundillo y en todas las ocasiones llega muy tarde a los sitios. Muy activa, divertida y habladora. Actúa como si estuviera realizando una interpretación constante, como si estuviera en escena. Sin embargo, y a pesar de su punto de locura, se muestra sensata en los momentos más duros.

Klaus Linke es un joven rubio con el pelo ondulado y muy guapo, que acompaña a Sally en sus actuaciones en el *Lady Windermere* al piano. Se trata de un muchacho enamorado que ha estado con pocas mujeres porque lo primero para él es el trabajo, siempre mira primero por su propio interés y no duda en sus decisiones.

Clive es un hombre alto y corpulento, curtido en las relaciones, con mucho dinero que derrocha constantemente. Se pasa los días ebrio según él mismo porque es muy desdichado. Busca con quien beber todo el día y les trata como a reyes: les deja su limusina, les envía flores a diario y les hace regalos caros. Ha visitado muchos países y les promete a sus amigos llevarlos a algunos de ellos. Nunca se siente feliz, ni siquiera está seguro de cómo conseguirlo, sin embargo cuando bebe cree que lo es. Se trata de una persona insegura que siempre está preguntando a los de su alrededor si lo pasan bien con él. Los momentos en los que está más sereno de lo habitual, se pone melancólico, desaparece sin decir nada a sus amigos y comienza de nuevo.

George P. Sandars o *Paul Rakowski* o cualquier otro nombre, es un joven timador de dieciséis años, polaco, que se hace pasar por americano y cambia su nombre para cada timo.

Los policías son dos funcionarios con gafas y padres de familia, de pensamiento tradicional. El más mayor es más guasón y el más joven más serio.

Peter Wilkinson es un hombre inglés flaco, moreno y nervioso, que lleva gafas con montura de concha y es rico por herencia. Tiene problemas de salud desde pequeño por lo que estudió en casa. No se lleva bien con su padre y la relación es muy tensa. Sufre ataques de obsesión homicida por lo que acude a un psicoanalista. Prueba varios de ellos hasta que encuentra a Otto que le ayuda más que los profesionales. Se trata de una persona egoísta que quiere que Otto sea sumiso y haga lo que él quiera, y al no conseguirlo se pone furioso y muy celoso.

Otto Nowak es un chico alemán de dieciséis años que tiene la cara redonda, pelo rubio y espeso, unos ojos chispeantes de malicia y una sonrisa encantadora. Tiene la mitad superior del cuerpo corpulento, descompensado con la parte inferior. Está obsesionado con el ejercicio y cada vez que tiene un rato, hace músculos, es muy presumido y ágil, y le gusta salir a bailar por la noche. También muy risueño pues suele pasarse el día haciendo bromas y riéndose, aunque tiene mal genio cuando se enfada. Está con Peter por el dinero, y aunque se divierte no está del todo contento. En su casa es un holgazán que se pasa todo el día haciendo el vago, lo único que hace es salir todas las noches de marcha a la caza de otra u otro "Peter Wilkinson".

El cirujano es un veraneante de la Isla de Ruegen que se dedica a hacer operaciones. Se trata de un excomunista que se ha convertido al nazismo porque su profesión le ha demostrado que el comunismo es una enfermedad mental y que la población necesita mano dura. Es una persona muy vivaz y dinámica, también muy habladora y con un extraño afán de ofrecer sus servicios sin que se les requieran.

Frau Nowak es la madre de la familia Nowak que tiene una cara esquelética, congestionada, y la nariz grande. Está enferma del pulmón y se pasa todo el día trabajando. Sus hijos no le ayudan en casa por lo que siempre está discutiendo con ellos y malhumorada. Con el resto del mundo es una mujer muy alegre, buena y vivaz. Aunque malvive en una buhardilla con humedades y un baño por cada cuatro apartamentos, da gracias por lo que tiene porque sabe que hay gente que está peor.

Grete Nowak es la hija pequeña de la familia, de doce años, grande para su edad, guapa, con los hombros caídos y gorda, estudiante en el colegio. Está muy mimada por su padre con el que siempre está jugando.

Lothar Nowak es el hijo mayor de veinte años aunque con apariencia de hombre, la cara enjuta y huesuda, muy callado y serio. Estudia por las noches en una academia y siempre tiene un empleo u otro. Ha comenzado una relación con los nazis, quienes según su madre, le meten toda clase de barbaridades en la cabeza

Herr Nowak es el padre de la familia, un hombrecillo achaparrado, adusto, con bigotes puntiagudos, pelo al rape, cejas pobladas y dos o tres dientes mellados y

sucios de nicotina que se pasa el día borracho. Trabaja con una furgoneta de mudanzas y siempre está contando historias de forma muy teatral.

Muttchen, Erna y Erika son las compañeras de estancia de Frau Nowak en el sanatorio. Muttchen es la más vieja y siempre está con un álbum con fotos de su familia entre las manos. Erna es una mujer delgada, de cabello corto, con treinta y cinco años cuyo marido maltrataba. Y Erika es una joven de dieciocho años que está obsesionada con tener un hombre a su lado.

Natalia Landauer es la hija de dieciocho años de la familia judía Landauer, propietarios de los grandes almacenes "Landauer". Tiene el pelo oscuro, rizado, revuelto, muy abundante, unos ojos luminosos y una cara estrecha y alargada. Se trata de una joven vivaz y soñadora a pesar de que tiene la realidad política del país muy interiorizada, le encanta hablar de libros y cultura a todas horas y siempre está preguntando la opinión de los demás a cerca de cualquier cosa. Le gusta aparentar que es mayor a pesar de que se comporta como una niña, sus ideas comienzan a ser modernas pero no obstante en comparación con las de otros personajes como Sally, siguen siendo muy anticuadas. Además es simpática aunque tiene bastante mal genio.

Frau Landauer es la madre de la familia, grande, pálida y con un lunar en la mejilla derecha. Va con el pelo cepillado hacia atrás y recogido en un moño.

Herr Landauer es el padre de la familia y dueño de los almacenes. Se trata de un hombre vivaz de tez oscura y apegaminada, con muchas arrugas, los ojos pardos, redondos, pequeños y brillantes, y cejas espesas y negras. Se trata de un hombre que adora a su familia, culto, listo, espabilado, sobre todo en los negocios, y muy trabajador.

Bernhard Landauer es el sobrino de la familia y el responsable de los almacenes en la ciudad de Berlín, también judío como el resto de ellos. Se trata de un hombre alto, pálido, tranquilo y cortésmente enigmático. Habla en una ironía constante, es muy sarcástico, uno nunca sabe si le está hablando en serio o riéndose de él. Es muy guasón y siempre está bromeando. Su estado de ánimo parece alegre y feliz pero su rostro muestra un cansancio sin tregua. A causa de la Primera Guerra Mundial pasó una juventud algo dura por lo que prefiere la soledad de su apartamento, aunque en ocasiones le gusta estar rodeado de gente. También es muy trabajador y responsable. Le gusta mucho leer y habla de una forma precisa y limpia.

Hay algunos personajes que no aparecen descritos en este apartado porque no es posible realizarla. Sin embargo, si aparecen en el diagrama que relaciona los personajes con las escenas.

- Mapa imaginario, descripción física y ambiental.

El mapa ha surgido tras una vista previa de las localizaciones reales, no obstante, aunque la cartografía actual haya servido como punto de partida, el mapa es imaginario.

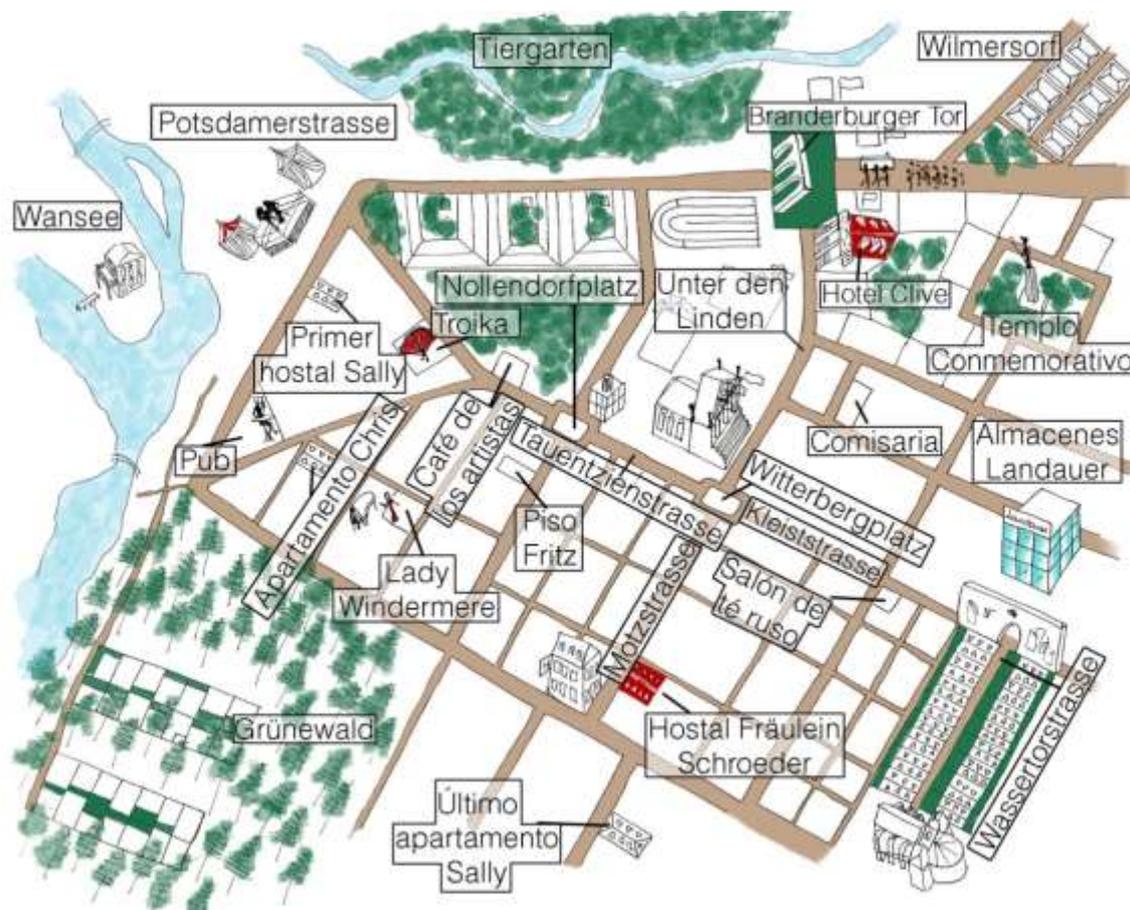


Imagen 4.1.1.3.1. Mapa imaginario de los lugares que aparecen en la novela, por la autora de la tesina.

El *hostal de Fräulein Schroeder* se localiza en un barrio en el que las calles están “flanqueadas de casas destartadas y monumentales como cajas fuertes, atestadas con las deslustradas joyas y el mobiliario de segunda mano de una clase media en bancarrota”⁸⁴. Bajo la ventana de la habitación de Chris, se ve “la calle pesada y pomposa [...] Tiendas en semisótanos donde las luces están todo el día encendidas, a la sombra de fachadas cargadas de balcones, frontis de estuco sucios, realzados con volutas y emblemas heráldicos [...] A las ocho en punto de la noche cerrarán tiendas y portales. Los niños cenan. En el pequeño hotel de la esquina, donde alquilan cuartos por horas, se enciende una luz sobre el timbre de la puerta. Y enseguida empiezan los silbidos de los golfos, que llaman a sus chicas. Plantados en el frío de la calle, silban a las ventanas encendidas de los cuartos tibios, en donde las

⁸⁴ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. p. 5.

*camas ya están preparadas para la noche. Quieren entrar. Sus llamadas resuenan en la hundida oquedad de la calle, voluptuosas, íntimas y tristes*⁸⁵.

Por otro lado, la habitación de Chris tiene un olor peculiar, “*cuando está encendida la estufa y cerrada la ventana; no del todo desagradable: una mezcla de incienso y bollos rancios. La voluminosa estufa de azulejos policromos, como un altar. El palanganero, como un sagrario gótico. El armario, gótico también, catedralicio, con ventanas en ojiva: Bismarck y el Rey de Prusia se miran frente a frente en los vitrales. La mejor silla podría servir de trono episcopal. En el rincón, tras falsas alabardas medievales (¿olvidadas por alguna compañía de teatro?) forman enlazadas un perchero. [...] Todo es así en este cuarto: innecesariamente sólido, anormalmente pesado, peligrosamente puntiagudo. Aquí, sobre la mesa de escribir, me amenaza un ejército de objetos metálicos: un par de candelabros en forma de serpientes entrelazadas, un cenicero del cual emerge una cabeza de cocodrilo, una plegadera que imita una daga florentina, un delfín de bronce cuya cola sirve de pedestal a un reloj estropeado*”⁸⁶. El resto de habitaciones se reparten del siguiente modo: “*En el cuarto grande de delante, junto al mío, está Fräulein Kost. En el de enfrente, que da al patio, Fräulein Mayr. Al otro lado del cuarto de estar, en la parte trasera de la casa, está Bobby. Y detrás de la habitación de Bobby, en lo alto de una escalerilla, encima del cuarto de baño, hay un altillo diminuto*”⁸⁷. Fräulein Schroeder no tiene habitación, sino que duerme “*en el cuarto de estar, detrás de un biombo, en un sofá con los muelles rotos [...] nuestro cuarto de estar comunica la parte delantera de la casa con la parte posterior. Para ir al baño, los huéspedes que viven del lado de la calle, tienen que pasar por allí*”⁸⁸.



Imagen 4.1.1.3.2. Boceto del hostal de Fräulein Schroeder, por la autora de la tesina.

⁸⁵ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. p. 5.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 6.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 11.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 7-8.

El *Troika* es un local nocturno del distrito oeste en el que Bobby trabaja como barman. El establecimiento intenta crear una atmósfera adecuada para pasarlo bien concebida por personal contratado que no comienza a “trabajar” hasta que entran los auténticos clientes: *“Tres chicas atractivas y bien vestidas estaban en la barra. La de más cerca, muy elegante, tenía un cierto aire extranjero [...] En el rincón, el botones vestido de chaquetilla blanca hablaba con la vieja encargada de los lavabos [...] Los tres músicos del estrado charlaban entre ellos, dispuestos a no empezar hasta que tuviesen un público que valiera la pena [...] Se abrió la puerta y entraron dos parejas. Las mujeres, ya de edad, vestidas con trajes de noche caros, llevaban el pelo corto y tenían las piernas gruesas. Los dos hombres, probablemente holandeses, eran pálidos y parecían adormilados. Indiscutiblemente, aquí estaba el dinero: en un instante el Troika se transformó. El encargado, el chico de los cigarrillos y la mujer de los lavabos se levantaron a la vez. La mujer de los lavabos desapareció. El encargado, en voz baja y furiosa, le dijo algo al chico de los cigarrillos, que desapareció también. Se adelantó entonces hasta la mesa, todo él sonrisa y reverencias, y dio la mano a los dos hombres. El chico volvió a aparecer, con su bandeja, seguido por un camarero con la lista de bebidas. La orquesta rompió a tocar. En la barra, las tres chicas se volvieron hacia la sala con una sonrisa discretamente invitadora. Los gigolos se acercaron como si no las conocieran, se cuadraron cortésmente y con voz educada las sacaron a bailar [...] Los bailarines evolucionaban con la gravedad absurda y solícita de quien toma parte en una representación. Y el saxofonista, con el instrumento colgando del cuello, avanzó hasta el borde del tablado [...] Cantaba en tono de sobreentendido, como incluyéndonos en una conspiración, la voz velada de insinuaciones, poniendo los ojos en blanco en una especie de pantomima epiléptica de la felicidad. [...] Los dos lacios clientes hablaban entre ellos, probablemente de negocios, sin echar un vistazo a toda aquella animación por ellos suscitada, ni tampoco a sus mujeres, sentadas en silencio, azaradas, incómodas y mortalmente aburridas”*⁸⁹.

Grünwald es el barrio donde vive Fräulein Hippi Bernstein. Se trata de una zona donde viven las familias ricas de Berlín, *“sus villas, que abarcan todas las variedades conocidas de la fealdad cara, desde la excéntrica folie rococó hasta el funcionalismo del cubo de acero y cristal, se apelonan en ese pinar deprimente y húmedo. El precio del terreno es fabulosamente caro y muy pocos pueden permitirse el lujo de un jardín grande, la mayoría no tienen otra vista que el jardinillo trasero del vecino, cerrado por una alambrada y guardado por un perro de presa. Viven sin sol ni intimidad, el barrio es un auténtico suburbio de millonarios”*⁹⁰. Su casa está construida casi enteramente de cristal, *“el vestíbulo de los Bernstein tiene puertas con guarnición metálica y un reloj de barco sujeto a la pared con pernos de metal. Las lámparas son modernas, imitando manómetros, termómetros y cuadros de mandos. Pero los muebles se despegan de la casa y sus instalaciones: la habitación parece una central eléctrica en donde los ingenieros han intentado acomodarse con las sillas*

⁸⁹ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. pp. 17-18.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 19.

*y las mesas de una casa de huéspedes respetable y pasada de moda. De las austeras paredes metálicas cuelgan gruesos marcos dorados con paisajes decimonónicos cuidadosamente barnizados. Probablemente Herr Bernstein encargó la villa a un famoso arquitecto de vanguardia en un momento de temeridad, le horrorizó el resultado y trató de arreglarlo en lo posible con los viejos muebles familiares*⁹¹.

El *Lady Windermere* es donde canta Sally. Es un bar “*bohemio y sofisticado, al lado de la Tauentzienstrasse, donde el propietario se había esforzado en crear una atmósfera de Montparnasse. Las paredes estaban adornadas con menús cubiertos de dibujos, caricaturas y fotografías dedicadas de actrices y actores [...] Un abanico gigantesco presidía la barra y en el centro del local, sobre un estrado, había un gran piano*”⁹².

En *otro pub* cuyo nombre no se especifica, había unas muchachas que “*hacían cuadros vivos detrás de un tul y una inmensa sala de baile con teléfonos en las mesas. Tuvimos las habituales conversaciones: “Perdón, señora, pero su voz me hace sospechar que es usted una rubita fascinadora con largas pestañas oscuras – justamente mi tipo. ¿Qué cómo lo sé? ¡Ajajá, ese es mi secreto! Sí. Exacto. Soy alto, moreno, ancho de hombros, con aspecto militar y una sombra de bigote... ¿Qué no se lo cree? ¡Venga a verlo usted misma!” Las parejas bailaban abrazadas, hablándose a gritos, chorreando sudor. La orquesta, en traje tirolés, jaleaba, bebía y sudaba cerveza*”⁹³.

El último apartamento de Sally se localiza cerca de la plaza *Breitenbachplatz*. Es un “*bloque de viviendas de tres habitaciones construido para colonia de artistas [...] saloncito. Una gran ventana ocupaba toda la pared. El mobiliario de madera estaba pintado de color cereza y había un diván muy bajo con almohadones de colores vivos*”⁹⁴.

La *Isla de Ruegen* se localiza en el Báltico. Allí Chris comparte una casa con Peter y Otto, desde la que se ve un bosque de abedules con conejos, culebras y cuervos a mano izquierda, en el que se esconde un pueblo, Babee, compuesto “*casi exclusivamente de pensiones y hoteles, en los varios estilos de arquitectura veraniega –morisco, bávaro, Taj Mahal, y casitas rococó con historiados balcones pintados de blanco*”⁹⁵. Hay un camino arenoso, surcado de rodaduras, que va al pueblo por el bosque y un lago bordeado de una hilera de árboles. “*Detrás del bosque está el mar. Se puede ir sin atravesar el pueblo, por un sendero en zigzag que desemboca bruscamente al borde de unas escarpaduras arenosas, con la playa abajo y el Báltico tibio y poco profundo [...] Este extremo de la playa está bastante*

⁹¹ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. pp. 19-20.

⁹² *Ibidem*, p. 30.

⁹³ *Ibidem*, p. 42.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 65-66.

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 86-87.

*desierto: los baños están del otro lado del promontorio*⁹⁶. “La playa de los baños, junto al malecón, con su despliegue de gallardetes, empieza a tener aspecto de un campamento medieval. Cada familia posee una de esas enormes sillas playeras de mimbre que parecen garitas y cada silla despliega un gallardete. Están las banderas de las ciudades alemanas –Hamburgo, Hannover, Dresde, Rostock y Berlín- y también los colores nacionales, los republicanos y los nazis. Cada silla se rodea de un parapeto de arena, sobre el cual los ocupantes dibujan inscripciones con piñas: Waldesruh. Familie Walter. Stahlhelm. Heil Hitler! La cruz gamada decora también muchos fuertes”⁹⁷.

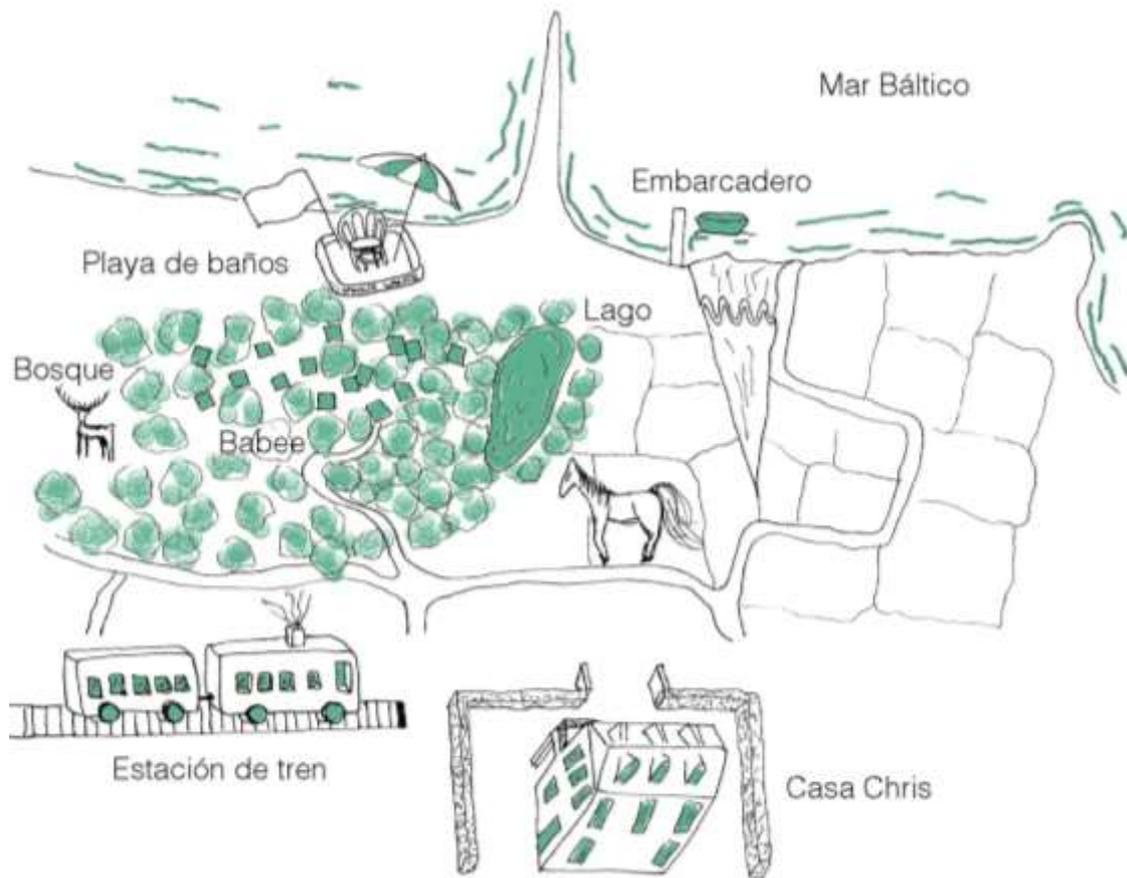


Imagen 4.1.1.3.3. Boceto imaginario de la Isla de Ruegen, por la autora de la tesina.

La *Wassertorstrasse* es la calle donde vive la familia Nowak, a la que se entra “por un gran arco de piedra, pintarrajeado de hoces y martillos y cruces gamadas y empastado con desgarrados carteles anunciadores de subastas o de crímenes. Era una calle empedrada, destartalada y honda en la que se revolcaba un ejército de chiquillos llorones, Muchachos con jerséis de lana circulaban en bicicleta, haciendo eses y jaleando a las chicas que pasaban con sus cántaras de leche. El pavimento estaba marcado con tiza para jugar al aeroplano. Al final de la calle, como una

⁹⁶ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. pp. 86-87.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 96.

*herramienta oxidada, larga y peligrosamente aguda, se levantaba una iglesia*⁹⁸. Viven en el quinto piso de un edificio, en una buhardilla diminuta y repleta de humedades. Se entra directamente a la cocina que es diminuta. Además, hay una sala de estar con el techo inclinado y manchado de humedad, con “una mesa grande, seis sillas, un aparador y dos camas de matrimonio. La habitación estaba tan atestada de muebles que uno tenía que andar de costadillo”⁹⁹. Está “atestanda y llena de goteras, olía a cocina y a desagües atascados. Si la estufa del cuarto de estar estaba encendida, casi no se podía respirar; si estaba apagada, nos helábamos”¹⁰⁰. No hay cuarto de aseo, sino que se comparte uno por cada cuatro apartamentos. El patio delantero está lleno de “cubos rotos, ruedas de coche de niño y tubulares de bicicleta esparcidos en el suelo”¹⁰¹ y los músicos callejeros suelen ir a cantar con mandolinas y acordeones. Hay un vecino conocido por todos que es un sastre judío que vende ropa a plazos y disfrutaba de una respetabilidad envidiable.

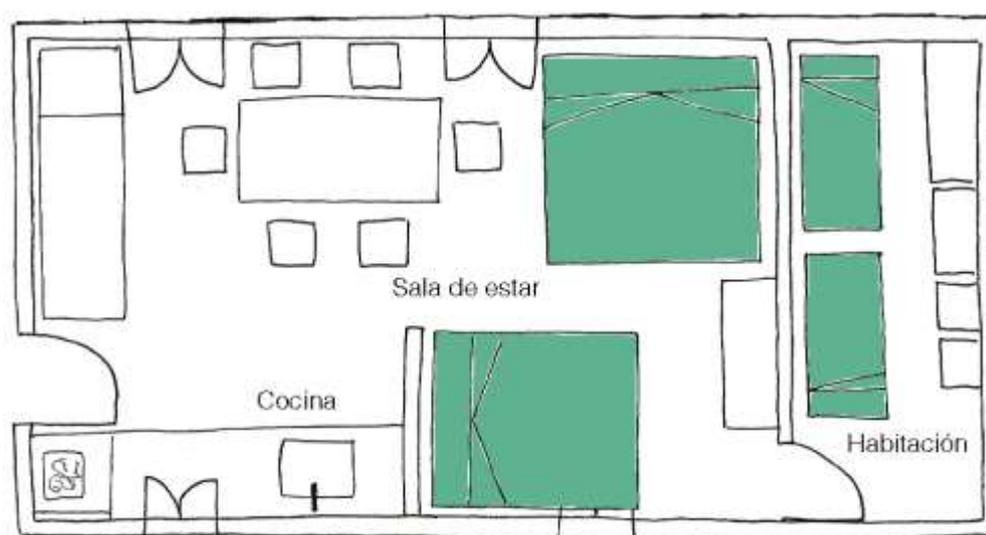


Imagen 4.1.1.3.4. Boceto de la buhardilla donde viven los Nowak, por la autora de la tesina.

El *Casino Alexander* se localiza al final de la calle Wassertorstrasse, en un sótano. Para acceder, se bajan “cuatro escalones y luego había una puerta y una pesada cortina de cuero que servía de defensa contra las corrientes de aire. El salón era largo, bajo de techo y oscuro, alumbrado por unos farolillos chinos de color rojo y festoneado de polvorientas banderitas de papel. A lo largo de las paredes, se extendía una serie de mesas de mimbre y divanes sucios, parecidos a los de los vagones de terciena en Inglaterra. Al fondo, había una galería de palcos enrejillados con falsas flores de cerezo que fingían trepar entre los alambres. El lugar entero olía a humedad y a cerveza”¹⁰²

⁹⁸ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. p. 112.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 113.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 136.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 116.

¹⁰² *Ibidem*, p. 129-130.

La *vivienda de Bernhard Landauer* se encuentra en una calle tranquila cercana al *Tiergarten* –“un bosquecillo negro y húmedo”¹⁰³–, en un edificio con portero y mucha protección: “un portero con cara de gnomo se asomó a mirarme por una ventanilla del sótano y me preguntó que a quién quería ver; finalmente, después de examinarme durante unos segundos con profunda desconfianza, apretó un botón. La puerta era tan pesada que tuve que empujarla. Luego se cerró tras de mí con un pesado estampido, como un cañonazo. Seguían dos puertas más hasta el patio, después, la de la *Gartenhaus*, después, cinco tramos de escalera, después la puerta del piso. Cuatro puertas para proteger a Bernhard Landauer del mundo exterior”¹⁰⁴.

Los *almacenes Ladauers* es un edificio grande de acero y cristal, con “secciones de ropa interior, sastrería, electrodomésticos, deportes y baterías de cocinas [...] los despachos de ventas, compras y viajeros y la pequeña oficina de Bernhard. Un portero me llevó hasta la salita de espera, con los muros revestidos de madera barnizada, una suntuosa alfombra azul y una vista de Berlín en el año 1803 [...] ni él ni su tío permitían la venta de juguetes de guerra y pistolas”¹⁰⁵.

Wannsee es la zona donde se localiza la mansión de Bernhard construida en 1904, cuyo acceso está flanqueado por árboles. En el jardín, tras bajar unos peldaños de piedra, se accedía a un embarcadero del lago. Por dentro, la mansión era todo lujo, con criados, grandes dormitorios, alfombras suntuosas, grabados enmarcados y edredones de seda.

El *Templo Conmemorativo* es un monumento alrededor del que se localiza un “enjambre de hoteles caros, bares, cines y tiendas”¹⁰⁶

Unter den Linden es una calle alrededor de la cual hay un gran conjunto de “edificios públicos cuidadosamente dispuestos [...] copias de copias de todos los grandes estilos, indicativos emblemas de nuestra dignidad de capital: el parlamento, un par de museos, el bando nacional, la catedral, la ópera, una docena de embajadas, un arco triunfal”¹⁰⁷.

- **Estructura narrativa.**

La estructura interna de esta obra no corresponde a la comúnmente conocida organización de introducción, nudo y desenlace, sino que la novela consiste en un texto descriptivo que da respuesta a cómo fue el contexto en el que se originó el gran cambio acontecido en Berlín entre el 1930 y el 1933, el paso de la República de Weimar a la Dictadura de Hitler y la desaparición de su democracia. Su intención es contar cómo fue ese contexto mediante pequeñas historias individuales que en su independencia, sirven al objetivo común del texto, es decir, a la definición del

¹⁰³ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. p. 203.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 168.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 170-171.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 202.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 203.

contexto. No narra una historia, sino que describe unos hechos que ilustran una época, un lugar y unas gentes con su manera de pensar y de actuar. Además, no sigue una estructura lineal ni cronológica, sino externa, es decir, su ordenación es por partes las cuales corresponden a la relación del autor/protagonista con los diferentes personajes, de los que el autor se ayuda para tratar los temas que le interesan. Se trata de una historia que acontece en un lugar, una época y un contexto reales que se representan de forma objetiva por el autor, el cual narra desde dentro la historia, solo cuenta lo que ve, y es protagonista de los hechos.

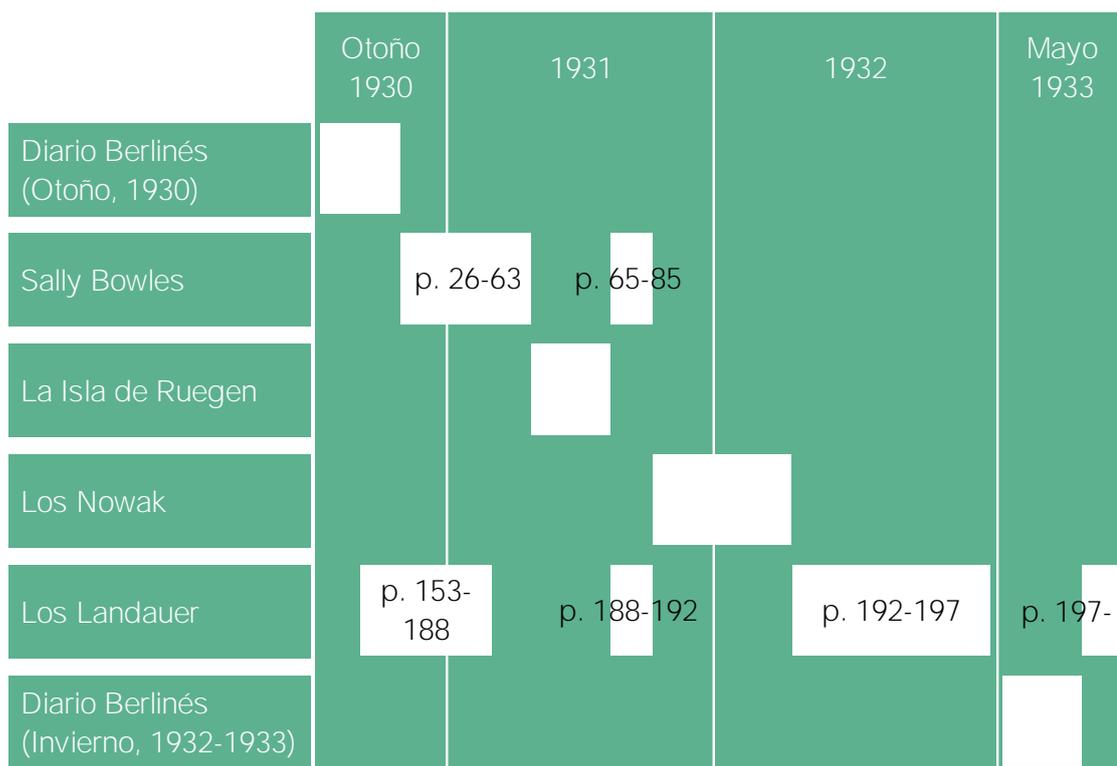


Imagen 4.1.1.3.5. Diagrama de relación cronológica de las distintas partes de la novela, por la autora.

- **Matriz temática por capítulos y general.**

En el primer capítulo *Diario Berlínés (Otoño 1930)*, el autor hace una descripción general del lugar. Detalla el barrio donde vive en Berlín, su vivienda de alquiler, la matrona de la misma, el resto de los huéspedes, y su primera alumna. Además, comienza a introducir al lector en el contexto con la historia de Fräulein Schroeder, la matrona, cuya situación económica ha cambiado de un extremo a otro¹⁰⁸, y con el percance entre Fräulein Mayr que es nazi, y la vecina judía del piso de abajo¹⁰⁹.

El segundo capítulo es el dedicado a *Sally Bowles*. Con la ayuda de este personaje y mediante la presentación de su vida –al igual que hace con el resto de personajes–, Isherwood trata el tema del libertinaje desenfrenado de esta época en Berlín, en la

¹⁰⁸ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. pp. 7-8.

¹⁰⁹ Ibidem, pp. 14-16.

que acostarse con cualquiera ya sea de diferente sexo o del mismo, salir por las noches a un cabaret o un club y la consumición de alcohol forman parte del día a día. Otro personaje que aparece en este capítulo es Clive, un millonario que pasa la mayor parte del tiempo ebrio. Con este personaje, el autor trata el tema de la manutención de gente con pocos recursos por parte de los más ricos a cambio de algún tipo de relación. En este caso, la relación parece únicamente amistosa. Como acontecimientos histórico-políticos relevantes, comenta el entierro de Hermann Müller (1876-1931), un político social demócrata alemán que fue canciller durante la República de Weimar, entre los años 1928-1930, cuya dimisión se debió al desacuerdo entre los socios del gobierno a la hora de aprobar una política para disminuir el desempleo de la época; y el cierre del banco *Darmstädter und National* que desató la crisis financiera alemana (imagen 4.1.1.2.5.).

El tercer capítulo se titula *En la Isla de Ruegen*. En él aparecen dos personajes importantes: Peter Wilkinson, un inglés adinerado con trastornos psicológicos, y Otto Nowak, un chico obrero alemán de dieciséis o diecisiete años. Con estos personajes, Isherwood sigue tratando el tema de la manutención de gente con menos recursos por otra más adinerada. Además del tema de la homosexualidad y la naturalidad con la que se convive con esta condición sexual, pues esta relación, a pesar de que no se explicita claramente, parece más íntima que la propia de amistad:

“Me gustaría saber hasta cuándo puede durar esto...”

“Lo que tú quieras que dure, me figuro”

“Sí... No parece que nuestra relación pueda llegar más allá, ¿no crees? Supongo que no hay ninguna razón especial para que Otto y yo dejemos de comportarnos el uno con el otro exactamente igual que ahora...” Hizo una pausa y luego añadió: “A no ser, claro, que yo deje de darle dinero”

“¿Qué crees que haría entonces?”

Peter removía distraídamente el agua con los dedos. “Me dejaría”

El bote seguía a la deriva y yo pregunté: “¿Crees que no le gustas nada?”

“Al principio, puede que sí... Ahora no. Lo único que hay entre nosotros es mi dinero”¹¹⁰

El cuarto capítulo está dedicado a la familia de *Los Nowak*. Con su ayuda, el autor retrata la situación de pobreza que sufre la mayor parte de la población. También dibuja el comienzo afable del nazismo y como éste influye y comienza a cambiar a las personas, como Lothar Nowak, cuya madre comenta: “Supongo que va a reunirse con sus amigos nazis. A menudo pienso que ojalá no se hubiera metido con ellos. Le meten toda clase de locuras en la cabeza y luego está tan inquieto. Desde que se apuntó con ellos a cambiado de modo de ser...”¹¹¹.

El quinto capítulo es el dedicado a la familia judía de *Los Landauer*. Con el primo Bernhard, director de los almacenes Landauer en Berlín, Isherwood narra la

¹¹⁰ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. p. 107.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 121.

evolución del nazismo, que ha pasado de ser un movimiento minoritario a convertirse en una fuerza política importante en Alemania, a protagonizar numerosos episodios de violencia y opresión, y a perseguir a los judíos constante y obsesivamente. Evolución que culmina con la proclamación de Hitler como canciller y con la desintegración del Parlamento. Como ejemplo se cita a Bernhard, quien recibe amenazas de los nazis diciendo que van a ajustar cuentas con él y con todos los judíos si no abandonan Alemania. Al no abandonar el país, muere de un “ataque al corazón” según una conversación que oye el autor a un grupo de personas sobre este suceso:

“Hay mucho ataque al corazón” dijo el gordo “en Alemania estos días”.

El austríaco asintió: “No puede creer uno todo lo que oye. Es verdad”.

“Si me lo preguntas” dijo el gordo “cualquiera puede tener un ataque al corazón si le meten una bala dentro”

El austríaco parecía muy incómodo: “Estos nazis...” empezó.

“Van a lo suyo” El gordo parecía divertirse poniendo la carne de gallina a su amigo.

“Fíjate en lo que te digo: van a limpiar Alemania de judíos. Completamente”.

El austríaco sacudió la cabeza: “No me gusta”.

“Campos de concentración”, dijo el gordo encendiendo un puro. “Los meten en ellos, les hacen firmar cosas y... luego les da un ataque al corazón”¹¹².

Como acontecimiento histórico-político importante, se narra el incidente que tuvo lugar en octubre de 1930 en Berlín un mes después de las elecciones en las que el Partido Nazi pasó de ocupar la novena posición a la segunda. En el mismo, *“unas escuadras de camorristas nazis salieron a manifestarse contra los judíos. Maltrataron a algunos transeúntes de nariz larga y cabello oscuro y destrozaron los escaparates de todas las tiendas judías. En sí, el incidente no fue muy notable. No se produjeron muertes, apenas algún disparo y no se practicaron más de dos docenas de detenciones”^{113 114}.*

El sexto y último capítulo se titula *Diario Berlínés (Invierno, 1932-1933)*. En él, mediante la interacción de varios personajes, Isherwood narra la vida política de Berlín entre finales del 1932 y principios del 1933. Por una parte, el autor presenta el crecimiento y la evolución del nazismo, el cual invade poco a poco todos los lugares y hace suya la ciudad. Esto ocurre el Domingo de Navidad en el que las calles principales están llenas de gente de compras y *“miembros de las S.A. uniformados hacen sonar sus huchas. En las calles laterales hay apostadas camionetas llenas de policías, porque cualquier multitud, hoy en día, puede convertirse en una manifestación política. El Ejército de Salvación ha instalado un inmenso árbol iluminado en la Wittenbergplatz, con una estrella azul, luminosa”¹¹⁵*. Asimismo, el

¹¹² ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. p. 200.

¹¹³ *Ibidem*, p. 153.

¹¹⁴ No se trata de “La Noche de los Cristales Rotos” la cual aconteció la noche del 9 de noviembre de 1938 y consistió en una serie de ataques combinados y linchamientos multitudinarios realizados por las tropas de asalto de las S.A. y por la población civil.

¹¹⁵ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. p. 216.

aumento del ataque hacia los judíos o a cualquiera que esté en su contra. Por ejemplo, el incidente que ocurre cuando dos judíos intentan ligar con dos alemanas: *“los judíos, según parece, recorrían la calle a poca velocidad, en busca de plan, y habían invitado a las chicas a subir al coche. Las chicas aceptaron. Pero en ese momento se había interferido un tipo rubio. Era nazi, nos dijo, y se consideraba en la obligación de defender el honor de las mujeres alemanas contra la obscena amenaza “antinórdica”*¹¹⁶.

Por otro lado, expone que una amplia parte de la población nativa, se adapta a la situación política de cada momento porque tienen que vivir en la ciudad pase lo que pase, como le ocurre a Fräulein Schroeder, de quien Isherwood comenta: *“Ha empezado a adaptarse al nuevo régimen, lo mismo que siempre se adaptará a cualquier otro. Esta mañana incluso la oí hablar respetuosamente del “Führer” con la portera. Si alguien le recordase que en las elecciones de noviembre votó comunista lo negaría furiosa, y con perfecta buena fe. Sumisa a una ley natural, como el animal que pelea en invierno, Fräulein Schroeder se aclimata. Miles de personas como Fräulein Schroeder están aclimatándose. Al fin y al cabo, gobierne quien gobierne, están condenados a vivir en esta ciudad”*¹¹⁷. También, un grupo de comunistas que ignoran la fuerza del nazismo, mientras se enfrenta al capitalismo con un levantamiento obrero que intentan conseguirlo con mítines improvisados entre otras cosas, como un amigo del autor que organizó *“una manifestación en la Lonja del Trabajo, en Neukölln. Yo tenía que hablar y los otros vigilaban para que no me interrumpieran [...] me encaramé a una mesa. Me puse a vocear y no sé lo que dije, lo primero que me vino a la cabeza. El caso es que les gustó... En cosa de medio minuto estaban todos tan excitados que llegué a asustarme. Tenía miedo que se colaran en las oficinas y linchasen a alguien. ¡Te digo que aquello era un verdadero motín! [...] el capitalismo no puede durar mucho más. ¡El proletariado está en marcha!”*¹¹⁸. Asimismo presenta además de los ciudadanos que condenan el nazismo simplemente como población, como ocurrió el 22 de enero en una manifestación organizada por los nazis en la plaza *Büllowplatz*, en la que Isherwood se dio cuenta de que *“los verdaderos amos de Berlín no son los policías, ni el Ejército, ni tampoco los nazis. Los amos de Berlín son los obreros –a pesar de toda la propaganda que he escuchado y he leído, a pesar de todas las manifestaciones a que he asistido, hasta hoy no me había dado verdadera cuenta. De los centenares de personas que poblaban las calles próximas a la Büllowplatz relativamente pocas debían ser comunistas decididos, y sin embargo, uno tenía la impresión que todas ellas estaban en contra de la manifestación. Alguien rompió a cantar la Internacional y, en un instante, todos la corearon –incluso las mujeres asomadas a las ventanas de los pisos altos, con sus críos en brazos”*¹¹⁹. Y por último, algunos entre los que se encuentra el propio autor, abandonan Alemania mientras *“docenas de amigos míos –*

¹¹⁶ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996, p. 207.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 223-224.

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 216-217.

¹¹⁹ *Ibidem*. p. 219.

*mis alumnos del Liceo de Trabajadores, los hombres y las mujeres con quienes me encontraba en la I.A.H. - están presos, si es que no están muertos*¹²⁰.

Una vez analizada la obra por capítulos, se puede determinar la totalidad de temas tratados a una suma de seis. El primero de ellos es la mala situación económica que sufre el país, que tras el crack del 1929, la inflación y el cierre de algunos bancos, aumentan gravemente el desempleo y consecuentemente la pobreza de la población nativa. El segundo es la aparición, desarrollo y evolución del nazismo, partido que poco a poco va consiguiendo simpatizantes y votantes con promesas como la bajada masiva del desempleo, hasta que el 1933 Hitler es nombrado canciller. El tercero es el antisemitismo, que aunque esté relacionado con el nazismo, tiene el suficiente peso como para clasificarse en uno tema diferente. Se trata del creciente odio hacia los judíos por varios motivos. El primero es porque creen que por su culpa Alemania ha perdido en la Primera Guerra Mundial. Otro es porque no son nórdicos y piensan que los extranjeros les están robando porque por ejemplo, todos los grandes almacenes de la ciudad del momento son judíos. Y también, porque creen que les están infestando la ciudad y ha surgido el deseo de conseguir la pureza de la raza nórdica¹²¹. El cuarto es el relativo a los modos de vida entre los que destacan el libertinaje desenfrenado, el sentido bullicioso de la vida mezclado con el alcohol, la promiscuidad y el aborto. El quinto es la manutención de gente con pocos recursos por los ricos a cambio de algún tipo de relación, como amistad, servicio o amorosa. Y por último, la homosexualidad, su aceptación por parte de la sociedad y su rechazo “científico” e ideológico por otra parte de la misma, porque se consideraba una enfermedad.

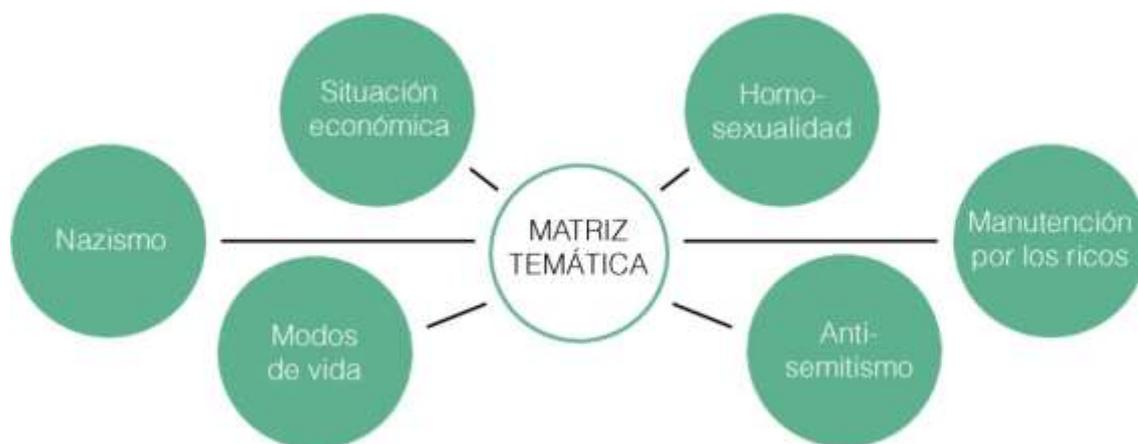


Imagen 4.1.1.3.6. Matriz temática de la novela *Adiós a Berlín*, por la autora de la tesina.

- **Argumento de la novela y mensajes que transmite.**

Como ya se ha visto anteriormente, no se trata de una novela que gira alrededor de una historia, sino de un conjunto de historias individuales que ilustran un contexto con

¹²⁰ ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. Barcelona: RBA Editores, 1996. p. 224.

¹²¹ *Ibidem*, p. 153.

su situación política, económica, con su gente, sus modos de vida y sus modos de entender. El mensaje que se extrae de esta obra literaria es la vivencia de una época bajo diferentes puntos de vista, representados por cada uno de los personajes, entre los que Isherwood es uno más. La conjunción de estas percepciones describe el contexto de esa etapa en su totalidad.

- **Lista de acciones por capítulos:**

Esta obra no sigue una estructura narrativa típica, es decir, introducción, nudo y desenlace, sino que está narrada como si se tratara de una columna de un periódico, con una historia cada día, por lo que no gira alrededor de un relato central. Como consecuencia, el listado de acciones no se encuentra ordenado cronológicamente, sino que como la novela, va dando saltos adelante y atrás porque se va a realizar por capítulos. Esta lista constituye una herramienta de trabajo muy valiosa para extraer al totalidad de las escenas que intervienen en la novela, por ello, al seguir la metodología empleada por Pamela Howart pero adaptada al texto que se está trabajando, está constituida por frases cortas que enumeran una acción.

1.- Diario Berlínés (Otoño, 1930).

- Fräulein Schroeder y Fräulein Kost se pelean por un supuesto robo de dinero a Fräulein Kost y como consecuencia ésta anuncia que deja su habitación a final de mes (escena: *El robo*).

2.- Sally Bowles.

- Fritz invita a Chris a tomar café puro a su casa y allí conoce a Sally (escena: *Sally y Chris*).
- Chris invita a Sally a tomar café a su hostel y los dos se sinceran sobre su relación (escena: *Sally y Chris*).
- Sally se disgusta con la matrona de su hostel y se traslada al de Chris (escena: *Fin de año*).
- Sally, Chris, Fritz y Bobby van al Troika en fin de año y Sally comienza una intensa relación amorosa con Klaus (escena: *Fin de año*).
- A las dos semanas Klaus se va a Inglaterra por un trabajo que le han ofrecido inesperadamente y al poco tiempo deja su relación con Sally por carta (escena: *Sally y Klaus*).
- Tras semanas de encierro en su hostel y paseando solos por la calle, Chris y Sally deciden que ya es hora de ver gente y se van al Troika donde conocen a Clive (escena: *Encierro*).
- Pasan todos los días con él, juntos o separados. Se han dejado corromper por su dinero (escena: *Clive*).
- Un día cualquiera van a verle a su hotel y descubren que Clive se ha marchado de repente a Budapest sin decirles nada, simplemente les ha dejado una nota, sus regalos y dinero (escena: *Clive*).

- A la mañana siguiente, Sally se encuentra muy mal, incluso se desmaya varias veces por lo que Chris y Fräulein Schroeder deciden llamar a un médico para que vaya al hospital a verla (escena: *El médico ve a Sally*).
- El médico le dice que está embarazada, Sally enseguida sabe que es de Klaus y le pregunta si él mismo puede realizarle un aborto, a lo que el médico se niega (escena: *El médico ve a Sally*).
- Con los contactos de Fräulein Schroeder consiguen otro médico que le realizará la operación legalmente pero a cambio de una gran cantidad de dinero, por lo que utilizan el que Clive les ha dado (escena: *Aborto de Sally*).
- Tras el suceso, Chris necesita un cambio de aire y se va desde primavera hasta mediados de julio al Báltico a escribir su novela que tiene abandonada desde navidades (escena: *Aborto de Sally*).
- Chris vuelve de su estancia en el Báltico y ve que Sally se ha mudado de hospital por lo que decide ir a verla (escena: *Reencuentro con Sally*).
- Una mañana Fräulein Schroeder despierta a Chris muy nerviosa para contarle que el banco *Darmstädter und National* ha cerrado y como consecuencia se crea un gran revuelo a la puerta de las oficinas del mismo (escena: *Cierre del banco*).
- Chris va a ver a Sally a su nuevo apartamento y la encuentra muy cambiada, con otro corte, otro peinado, más delgada y más elegante (escena: *Reencuentro con Sally*).
- En otra cita, Sally necesita la ayuda de Chris para escribir un artículo y éste se lo escribe, sin embargo Sally no queda satisfecha con el resultado y llama a otro amigo guionista suyo para que lo escriba, por lo que Chris se ofende, ambos tienen una gran discusión y dejan de hablarse (escena: *Discusión Chris y Sally*).
- Unos días más tarde, Chris recibe la visita de George P. Sandars que quiere que Chris le deje doscientos marcos para montar un negocio de éxito asegurado, pero Chris se niega (escena: *El timador*).
- Además, le pregunta por alguna actriz para venderle una crema muy famosa, y Chris le da las referencias de Sally a cambio de que no le diga a ella que se las ha dado él (escena: *El timador*).
- Unos días más tarde, Chris recibe una llamada de auxilio de Sally porque un hombre la ha timado (escena: *El timador*).
- Chris y Sally van a denunciar el suceso a la policía donde no la toman en serio.
- Unas semanas más tarde, la policía le pide a Chris que vaya a identificar al timador y le detienen (escena: *El timador*).
- Finalmente, Sally se va primero a París y luego a Roma y pierden definitivamente el contacto (escena: *El timador*).

3.- En la Isla de Ruegen.

- Chris va a la Isla de Ruegen y conoce a Otto Nowak y a Peter Wilkinson del cual se hace amigo enseguida (escena: *En la Isla de Ruegen*).

- Un día van los dos al pueblo a comer y Peter le cuenta la historia de su vida y su infancia (escena: *En la Isla de Ruegen*).
- Una noche Otto se va solo a un pub del pueblo a bailar y Peter piensa que es el principio del final de su relación (escena: *En la Isla de Ruegen*).
- Estando los tres en la playa, aparece un cirujano que les propone jugar con él, invitación que no tuvieron más remedio que aceptar por Otto, pero que provocó en Chris y en Peter el odio hacia el cirujano (escena: *El cirujano*).
- Desde entonces, éste último va todas las mañanas a invitarles a su zona de la playa, y aunque Otto siempre quiere ir, terminan no yendo (escena: *El cirujano*).
- En una conversación entre los cuatro, hablan sobre el comunismo y el cirujano comenta que para él es una enfermedad mental, lo que aumenta el enfado de Chris con él porque éste es comunista (escena: *El cirujano*).
- Volviendo un día solo de la playa, Chris se encuentra con el cirujano y no tiene más remedio que conversar con él (escena: *El cirujano*).
- El cirujano comenta que conoce muy bien a los tipos como Otto, refiriéndose a los gay, y que por su profesión sabe que no tienen solución (escena: *El cirujano*).
- Chris se enfada todavía más con el cirujano porque éste piensa que son muy admirables las intenciones de Peter de querer ayudar a Otto pero que no le van a dar resultado (escena: *El cirujano*).
- Otto comienza a salir todas las noches de marcha al pub, y Chris y Peter se van juntos al café del pueblo (escena: *La profesora*).
- Como consecuencia de esas salidas, Otto comienza una relación con una profesora con la que sale todas las noches (escena: *La profesora*).
- Una noche vuelve muy borracho a casa y discute con Peter al que amenaza con su regreso a Berlín (escena: *Discusión Peter Otto*).
- Al día siguiente, la situación ya está en calma, Otto deja a la profesora y se queda en la isla a cambio de que Peter le envíe dinero a su madre y que le compre un traje a él (escena: *Discusión Peter Otto*).
- Una mañana Peter y Chris van en barca al lago y hablan de lo que puede durar su relación con Otto, pues la ven terminada (escena: *Marcha de Otto*).
- Cuando vuelven a casa, Otto se ha marchado de vuelta a Berlín sin despedirse, solo con una nota que dice que no aguanta más la situación (escena: *Marcha de Otto*).
- Esa misma tarde Peter se vuelve a Inglaterra, y a los pocos días, Chris se vuelve también a Berlín porque se encuentra muy solo (escena: *Marcha de Otto*).

4.- Los Nowak

- Chris va a vivir con los Nowak (escena: *Los Nowak*).
- Chris lleva un ritmo de trabajo diferente al resto de la casa porque todos trabajan por la mañana y Chris suele hacerlo por la tarde, por lo que pasa

con Otto todas las mañanas porque este último no trabaja (escena: *Los Nowak*).

- Una mañana, Otto le enseña a Cris una caja secreta donde guarda las fotos y las cartas de las chicas y chicos con los que sale, incluso tiene un método para que cuando le envíen dinero su padre no se entere (escena: *Los Nowak*).
- Chris pasa casi todo el día fuera de casa porque tiene muchas alumnas (escena: *Los Nowak*).
- Chris comienza a salir todas las noches al casino porque no puede dormir y allí conoce a mucha gente con puntos de vista diferentes sobre la situación política (escena: *Los Nowak*).
- Chris comienza a odiar el ambiente de la casa que no le deja concentrarse en su trabajo y piensa que no hace más que estorbar, por lo que cuando deciden ingresar a Frau Nowak en el sanatorio, Chris abandona la casa y se muda (escena: *Los Nowak*).
- El día de su marcha, Frau Nowak le prepara una comida de despedida, en la que ella y Otto volvieron a discutir, y después Chris se encuentra a Otto en su habitación con un corte en las muñecas (escena: *Los Nowak*).
- Unos días más tarde, Chris va a verlos y solo se encuentra a Herr Nowak borracho jugando con Grete en la casa que está muy desordenada y sucia, y se entera de que Otto y Lothar apenas pasan por allí (escena: *Los Nowak*).
- Después, Otto visita a Chris en su nuevo apartamento en una zona acomodada y le comenta que ahora vive con una de sus conquistas adineradas y que posiblemente en poco tiempo se case con ella (escena: *Visita al sanatorio*).
- Antes de navidad, Otto y Chris van a ver a Frau Nowak al sanatorio donde conocen a las compañeras de su madre: Muttchen, Erna y Erika (escena: *Visita al sanatorio*).
- Con las dos últimas, durante la visita Chris y Otto, respectivamente, tienen un pequeño encuentro amoroso que termina cuando abandonan el sanatorio (escena: *Visita al sanatorio*).

5.- Los Landauer.

- Un mes después de las elecciones de 1930 de Berlín, en una manifestación que hacen los nazis contra los judíos, un grupo de camorristas destrozan los escaparates de las tiendas judías y maltratan a algún transeúnte, judío también (escena: *Manifestación*).
- Chris discute con Fräulein Mayr a causa de estos sucesos, lo cual origina en Chris un deseo de visitar a la familia judía Landauer con una carta de recomendación que trajo de Inglaterra y que aún no ha utilizado (escena: *Manifestación*).
- Tras la visita, coge amistad con la hija de la familia, Natalia, con la que comienza a salir muy a menudo (escena: *Los Landauer*).

- En ocasión de la llegada del padre de Natalia, invita a Chris a comer a su casa con toda la familia y con su primo Bernhard, el cual le invita a tomar algo a su casa otro día (escena: *Los Landauer*).
- Chris acepta la invitación, va a su casa y desde entonces se frecuentan mucho (escena: *Bernhard Landauer*).
- Tras gran cantidad de encuentros, Chris advierte que Bernhard es muy irónico y no le termina de gustar (escena: *Bernhard Landauer*).
- Un día, se le ocurre juntar a Natalia y a Sally en un almuerzo, pero son tan diferentes que el encuentro no termina bien, como consecuencia la relación entre Natalia y Chris se enfría, y tras unos pocos encuentros más, su relación termina finalmente (escena: *Sally y Natalia*).
- Chris se va a pasar un par de días con Bernhard a una mansión que tiene en el campo, allí descubre lo que representa ese lugar para Bernhard y sus demonios de la niñez, tras lo cual, no le ve en seis meses (escena: *En la mansión*).
- Cuando se vuelven a ver es en ocasión de una fiesta que celebra Bernhard en su mansión del campo. Chris se da cuenta de que está más feliz de lo normal, quizá porque coincide con la victoria del capitalismo (escena: *La fiesta*).
- Ocho meses después se vuelven a ver y le comenta las amenazas de muerte que le llegan de los nazis y le deja caer que no se puede ir de Berlín porque es el responsable de los almacenes en Berlín (escena: *Amenazas*).
- En otra ocasión, Chris va a verle a su apartamento y el portero con miedo le dice rápidamente que se ha ido, sin especificar, y luego cierra la portería de golpe (escena: *Amenazas*).
- Chris abandona Alemania, y estando en un café en Praga, casualmente se entera de que Bernhard ha muerto, y por la conversación que escucha intuye que lo han matado los nazis y lo han disimulado como un ataque al corazón (escena: *Ataques al corazón*).

6.- Diario Berlínés (Invierno, 1932-1933).

- Un comunista invita a Chris a ir a la oficina de los exploradores donde descubre como condicionan la mentalidad de los más jóvenes (escenas: *El café comunista* y *Los exploradores*).
- Chris coincide con la salida de un mitin nazi, tras el cual tres de los asistentes dan una paliza a un chico que pasa por allí de casualidad, por ello se da cuenta del cambio que está aconteciendo en Berlín decide volver a Inglaterra (escenas: *El mitin* y *Adiós a Berlín*).

4.1.2. Obra musical *Cabaret*, con guion de Joe Masteroff, música de John Kander y letras de Fred Ebb, 1966.

4.1.2.1. Sobre los autores.

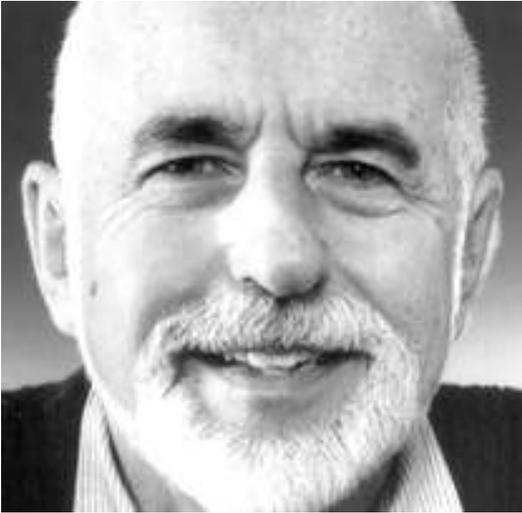


Imagen 4.1.2.1.1. Joe Masteroff. Fuente:
www.stage-entertainment.fr

Joe Masteroff (1919 -) es un dramaturgo americano que comenzó su carrera como actor a los treinta y cuatro años debutando en Broadway en *The Prescott Proposals* (1953) tras graduarse en Temple University y servir en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) en las Fuerzas Aéreas de los E.E.U.U. Tras una gira nacional, escribió su primera obra *The Warm Peninsula* (1959) y cuatro años más tarde, siguió con *She Loves Me* (1963).

En 1966, Harold (Hal) Prince (1928 -) que había conseguido los derechos de la obra *I am a camera* de John van Druten y de las novelas *The Berlin Stories* de Christopher Isherwood, le contrató para que creara el libro del musical, para el cual ya había descartado el trabajo de otro dramaturgo. Y así, junto con John Kander y Fred Ebb, nació el primer musical conocido como *Cabaret*. El cual realizó 1965 funciones y ganó un Tony al Mejor Musical, un éxito que ni él mismo se esperaba¹²².

Su siguiente proyecto fue *70, Chicas, 70* (1971), el cual tuvo muy poco éxito y cerró un mes después de su estreno. Su último trabajo ha sido una colaboración musical con el compositor Howard Marren para crear *Amante* basado en la obra *El Vals de los Toreros* (1951) de Jean Anouilh (1910-1987).

John Kander (1927 -) y *Fred Ebb* (1928 – 2004) son un compositor y libretista, respectivamente, que han formado equipo desde 1962, cuando su editor de música en común les presentó, hasta la muerte de Ebb de un ataque al corazón. Momento en el que estaban trabajando en el que fue su último musical *Curtains* (2006)¹²³. De su primera colaboración surgió *Golden Gate*, obra que nunca se ha llegado a producir porque “*Ebb y yo lo valoramos seriamente en varias ocasiones. Pero, para serle sincero, nunca confiamos en que llegara a funcionar. Golden Gate no fue concebido*

¹²² BRESLAUER, Ene. “A Veteran Returns to the Ring”. En: < www.articles.latimes.com/1998/sep/27/entertainment/ca-26880 > (Fecha consulta: 30/04/2014).

¹²³ GREEN, Jesse. “Kander without Ebb? Start Spreading the News”. En: <http://www.nytimes.com/2006/08/27/theater/27gree.html?pagewanted=all&r=0> (Fecha de consulta: 01/05/2014).

*para ser llevado a escena. La intención de los productores era comprobar cómo reaccionaríamos Ebb y yo al vértigo del papel en blanco*¹²⁴.



Imagen 4.1.2.1.2. El compositor John Kander y su colaborador el letrista Fred Ebb en 1987. Para "Curtains" el musical en el que trabajaban antes de la muerte de Ebb. Fuente: www.nytimes.com

Oficialmente, su primer trabajo fue en 1965 con *Flora the Red Menace*, en el que debutó "casi por accidente"¹²⁵ Liza Minnelli (1946 -), una joven promesa en la época, quien no necesitó ni realizar una audición porque cuando la vieron "cruzar el umbral de la puerta nos quedamos fascinados. Era una joven que no sólo irradiaba talento, sino que congenió enseguida con nosotros [...] Lo mejor de escribir para Liza era precisamente que no había que escribir para ella. Podía interpretar cualquier cosa que pusieras en el papel de la misma manera en que lo habíamos imaginado en las reuniones"¹²⁶.

Su mayor éxito llegó con *Cabaret* (1966), proyecto en el que colaboraron con el director Hal Prince, el dramaturgo Joe Masteroff y el coreógrafo Bob Fosse. Con este último volvieron a colaborar en su siguiente éxito, la película *Cabaret* (1972), en esta ocasión como director y coreógrafo. Su siguiente éxito fue *Chicago* (1975) en el que se lleva a escena la atmósfera criminal y sombría de los años veinte.

En 1998 les reconocieron sus contribuciones al teatro y a la música con el Kennedy Center Honors a este equipo. La relación del cual, era habitualmente malentendida como amorosa ya que durante sus cuarenta y dos años de colaboración, ninguno tuvo esposa, y además, sus apellidos se fundían en uno solo, en una entidad mundialmente reconocida, que ellos mismos llamaban "Kandernebb"¹²⁷.

¹²⁴ ROSADO, Benjamín G. "John Kander". En: www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/26197/John_Kander (Fecha de consulta 1/05/2014).

¹²⁵ Ídem.

¹²⁶ Ídem.

¹²⁷ GREEN, Jesse. "Kander without Ebb? Start Spreading the News". En: <http://www.nytimes.com/2006/08/27/theater/27gree.html?pagewanted=all&r=0> (Fecha de consulta: 01/05/2014).

4.1.2.2. Contexto histórico, político y social de la obra.

El contexto es el mismo que el descrito para la novela porque ambas obras se basan en la misma ambientación y en los mismos acontecimientos sociales y políticos. El propio dramaturgo, Joe Masteroff, habla de las temáticas y del contexto como sigue: *"We talked about things that just didn't seem appropriate, but that's what fit the story we were telling. It starts as a cheerful story and then little by little by little it changes. You don't see swastikas until the very end of the first act [...] When we first did it, there was no way the leading man in the show could be gay. He was never gay in the Isherwood stories or I am a Camera, and when we did it in 1966 he wasn't gay either. Cliff and Sally had a legitimate boy and girl love affair. There was no way the audience could have handled it. Little by little Cliff became gay as the years passed on and finally, in the Roundabout production, he actually kissed a guy on stage"*¹²⁸.



Imagen 4.1.2.2.1. Fotografías del libro "El hombre y el Sol" de Hans Surén, Best Seller homoerótico en los años 30 alemanes - no solamente no fue un libro censurado, sino que recibió una elogiosa crítica en la revista de las SS "Das Schwarze Korps" en la que los responsables de la línea editorial afirmaban: "Queremos una afirmación fuerte y alegre de las sensaciones del cuerpo, muy necesaria para la construcción de una sexualidad firme y confiada de nuestros jóvenes". Fuente: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/17/cultura/1308304164.html>

¹²⁸ BRESLAUER, Ene. "A Veteran Returns to the Ring". En: < www.articles.latimes.com/1998/sep/27/entertainment/ca-26880 > (Fecha consulta: 30/04/2014).

4.1.2.3. Análisis del libreto de la obra musical.

- Una breve descripción de la obra.

El libreto que se va a analizar es el de la producción musical original de 1966 escrito por Joe Masteroff, con música de John Kander y letras de Fred Ebb. El libro del que se ha extraído conmemora la reposición realizada en 1998 en Nueva York por el director de cine y teatro Sam Mendes (1965 -) quien utilizó el libreto original, aunque reinterpreto la puesta en escena. Pero para llegar a esta reposición, primero se va a relatar el camino recorrido.

Como se ha visto en el apartado anterior, el origen de este gran clásico que es *Cabaret* pertenece a la obra literaria *Adiós a Berlín* de Christopher Isherwood que trata de las vivencias de un joven escritor inglés en la Alemania prehitleriana, es decir, durante los últimos años de la República de Weimar y el primero de Hitler en el poder. De entre la gran cantidad de personajes que describe, destaca el de Sally Bowles por el potencial que la totalidad de los directores y dramaturgos de las diferentes producciones reconocieron en él. El primer dramaturgo que lo reconoció fue John van Druten, el cual creó una historia de amor alrededor de Sally en la obra teatral *I am a camera* estrenada en Broadway de 1951. En ésta, Julie Harris interpretó a Sally, papel que repitió para la producción filmica del mismo nombre de 1955, en la que Laurence Harvey interpretó a Cliff.

Once años después, apareció la primera producción musical titulada *Cabaret*, dirigida por Hal Prince, quien revolucionó la historia situando a Sally en un cabaré y convirtiendo este último en una metáfora de Alemania durante la República de Weimar. Además introdujo un nuevo personaje, el Maestro de Ceremonias (MC) interpretado por Joel Grey, quien da voz con sus canciones y bailes a temas como la promiscuidad, la prostitución, el aborto, el antisemitismo y el desarrollo del nazismo. Esta es la versión original para la que se escribió el guion de Joe Masteroff. En 1972 el director y coreógrafo Bob Fosse dirigió la versión filmica musical en la que Liza Minnelli interpretó a Sally Bowles, papel que la convirtió en una estrella y Joel Grey volvió a realizar el papel del MC. Esta producción no mantiene el libreto del musical, sino que modifica algunos aspectos, historias y personajes. Quince años después, en 1987 Hal Prince realizó una reposición de la versión escénica musical pero esta fracasó, algunos creen que fue eclipsada por la versión filmica¹²⁹, y pronto dejó de realizar funciones.

Más tarde, el director británico Sam Mendes reinterpreto la producción de 1966 con el guion de Masteroff y realizó el musical en un club nocturno de la época en 1993, en el que "*when you walk in the front door, you walk into their world. The rules are different*"¹³⁰. En esta producción realizada en el Donmar Warehouse de Londres fue la primera en la que la audiencia se sentó en mesas y a la que se le sirvieron comida y

¹²⁹ SUNSHINE, Linda. *Cabaret. The illustrated book and lyrics*. Nueva York, Newmarket Press, 1999. p. 12.

¹³⁰ Ídem.

alcohol con camareros. En 1998 esta producción se trasladó a Broadway, en este caso co-dirigida por Mendes y Rob Marshal, y en ella se mantuvo la revisión realizada por Mendes, en la que las chicas y los chicos del cabaré, tatuados, magullados y agujereados con pendientes, cantan, bailan y además, tocas un instrumento con lo que en determinados momentos la orquesta se duplica. La escenografía se redujo a lo mínimo, de modo que no se permitía que hubiese más de seis sillas de madera en el escenario. En la escena del ferrocarril, se reemplazó el decorado de tren automatizado que utilizó Prince en su producción por un único ventilador de techo. Además, no repartían los programas hasta que terminaba la función porque pensaban que el público se distraía de la atmósfera del club.



Imagen 4.1.2.3.1. Acto primero escena doce, en la fiesta de compromiso. De izquierda a derecha Sally, Cliff, Schultz y Schneider, protagonistas de las dos historias de amor. Fuente: SUNSHINE, Linda. Cabaret. The Illustrated Book and Lyrics. New York: Newmarket Press, 1999.

Esta versión, consiste en dos historias de amor superpuestas. La primera de ellas es la de Fräulein Schneider, la casera del piso de alquiler donde vive Cliff, y su pretendiente judío que vive en una de sus habitaciones alquiladas. Y la segunda es la que acontece entre Sally y Cliff de modo que la atención se vuelve a centrar en el personaje de Sally, el cual en esta ocasión, es una cantante inglesa con poco talento con una imagen pública, la de “*“Hello, darlings!” party girl*”¹³¹, y otra imagen privada, la de la drogadicta. Esta bipolaridad, se muestra en cuatro momentos en los que Sally se encuentra sola sobre el escenario enfatizando esta

diferencia. Estos momentos, corresponden a las canciones “*Don’t tell Mama*” y “*Mein Herr*” en contraposición a “*Maybe this time*” y “*Cabaret*”. Asimismo, se trata de un personaje trágico, sobre todo cuando decide deshacerse de su bebe y la vida que con él y Cliff había montado. Su decadencia como la del resto de los personajes, es narrada por el MC quien lo ve todo, y no solo dentro del cabaré, sino también en el hostel. Se trata de un personaje que cambia de condición en cualquier momento y delante de los ojos del espectador. Es un hombre, una mujer, incluso Hitler, habla todas las lenguas, se pavonea, mira lascivamente, se burla, lo ve todo. Y en el entreacto sube a algún miembro de la audiencia al escenario y baila con él. Este es otro modo en el que la producción supera la barrera de la cuarta pared, de la producción y el público, interactúa con ellos.

Esta producción tiene dos fases. Comienza predominando la broma y la perversión, hasta la canción “*If you could see her*” en la que el gorila cambia el humor de la sala a lo grotesco, grosero y de mal gusto. La intención es que el público no sepa cómo reaccionar, que se queden en shock, que intenten recordar de qué se estaban

¹³¹ SUNSHINE, Linda. *Cabaret. The illustrated book and lyrics*. Nueva York, Newmarket Press, 1999. p. 13.

riendo. En este punto, se convierte en una producción negra. La audiencia que estaba tan dispuesta a participar en el primer acto, no sabe cómo reaccionar. En ese momento "*the doors lock from the outside and the become prisoners. Suddenly, the music change tempo, drained of energy*"¹³². Este nuevo humor, continúa hasta el final de la obra, y los espectadores abandonan el club aturcidos, pensativos, intentando reaccionar. En palabras de Joe Masteroff: *At the end of the show, there wasn't a lot of applause because all these people were having a wonderful time and then suddenly weren't having such a wonderful time. We wanted people to think. That was our intention. It has always been true of Cabaret that it doesn't get a standing ovation at the end*¹³³.

- **Aparición cronológica de los personajes: descripción física y psicológica, bocetos.**

Algunos personajes no aparecen descritos en este apartado por no ser relevantes, sin embargo, sí aparecen en el diagrama que relaciona los personajes con las escenas porque es necesario saber la cantidad de actores requeridos en cada escena

El *Maestro de Ceremonias* (MC) es un personaje camaleónico que representa todas las conductas y todos los pensamientos del resto de los personajes, incluso del contexto. Hace representaciones de canciones que narran una situación paralela a la vivida por los personajes. Por ejemplo cuando Sally se queda embarazado y no sabe de quién es el padre porque se ha acostado con muchos hombres, el MC con tono de humor, libertinaje y picardía canta "*Two Ladies*" sobre la relación de un trío amoroso; cuando Ernst le advierte a Fräulein Schneider sobre su matrimonio con un judío, el MC canta con un tono retórico "*If You Could See Her*" sobre cómo les mira y les trata la sociedad por su relación amorosa con un gorila cuando no es judía; o en la escena en que Sally no sabe qué hacer si irse a América con Cliff o quedarse en Berlín, canta con tono melancólico y sombrío "*I Don't Care Much*" sobre el irse o el quedarse. Transmuta de piel constantemente, comienza siendo un chico, cambia a mujer y pasa por Hitler. En un momento puede mirar lascivamente y al siguiente estar afligido y nostálgico como en la última escena cuando comienza haciendo un *streptesse* quitándose la gabardina y acaba mostrando los ropajes de los prisioneros en los campos de concentración nazis. Su descripción física es compleja a causa de sus transformaciones, pero se trata de un joven de la *demi monde*¹³⁴ que se maquilla la cara, enseña su delgado que no corpulento cuerpo lleno de magulladuras.

¹³² SUNSHINE, Linda. *Cabaret. The illustrated book and lyrics*. Nueva York, Newmarket Press, 1999. p. 14.

¹³³ THEATRE COMPANY, Roundabout. "*Interview with Librettist, Joe Masteroff*". En: <www.broadwayworld.com/article/Interview-with-Librettist-Joe-Masteroff-20140313#.U2EZuvl_s1I> (Fecha de consulta: 30/04/2014)

¹³⁴ Demi monde: palabra utilizada entre el s. XVIII y principios del s. XX para denominar a la clase de mujeres desclasificadas que se diferencian de las honestas por el escándalo público y de las cortesanas por el dinero.

Las chicas del cabaré: *Rosie, Lulu, Frenchie, Tezas, Fritzie y Helga*, son las bailarinas, cantantes y miembros de la orquesta del Kit Kat Klub que cantan y bailan bastante mal, en lo que se refiere a la técnica propia de los profesionales. También pertenecen a la *demi monde* y se maquillan la cara en exceso, se visten enseñando su cuerpo delgado el cual también tienen lleno de magulladuras.



Imagen 4.1.2.3.3. El Maestro de Ceremonias con las chicas y la orquesta del Kit Kat Klub en la producción musical de 1966. Fuente: www.kabarett.it

Los chicos del cabaré: *Bobby, Victor, Hans y Hermann*, son los bailarines, cantantes y miembros de la orquesta con pocas dotes para el canto y el baile, al igual que las chicas. Pertenecen a la *demi monde* y la estética que siguen es la misma que la de las chicas.

Fräulein Sally Bowles es la estrella del Kit Kat Klub, que canta y baila en compañía de las chicas del cabaret, quién también canta bastante mal pero su personalidad y su apariencia la convierten en un imán. Tiene una doble personalidad, la pública y la privada. En la primera, es una chica fuerte, divertida, libertina, que no le preocupa nada y siempre está de fiesta en fiesta pasándose lo bien. En la privada es una chica frágil que necesita apoyo y consuelo, que cuando no está en un buen momento consume drogas. Tiene una personalidad extrovertida, extravagante, abierta y alocada pero a la vez sensible y diplomática. Es muy enamoradiza y presumida y piensa bien de todo el mundo por lo que a veces es un poco inocente. No le interesa para nada la política del país ni sus cambios e incidentes. Tiene muchas relaciones amorosas porque está convencida que para ser una gran actriz tienen que haberle destrozado el corazón muchas veces. La imagen que tiene de sí misma es la de una

fracasada que intenta agradar desesperadamente a los demás. Además, no le importa la condición sexual de sus conocidos ni su religión porque piensa que nadie tiene porqué dar explicaciones de nada.

Clifford (Cliff) Bradshaw es un novelista americano que va a Berlín en busca de algo sobre lo que escribir, tras intentarlo en Londres e Inglaterra. Pretende ganarse la vida dando clases de lengua inglesa pero cuando llega no tiene ni un centavo. Se trata de un hombre confiado, muy consciente de su situación económica y que enseguida hace amigos. Se fía mucho de la gente y les coge cariño pronto. Llega a Berlín sin conocer nada sobre su política pero una vez allí muestra interés en conocerla. Su sexualidad es indefinida, tiene relaciones tanto con hombres como con mujeres. Se fascina muy pronto con Sally y la deja corromperle para salir de fiesta todos los días, con lo que deja la escritura de su novela totalmente abandonada. Asimismo, es una persona muy educada e inocente, aunque en algunas ocasiones pierde los papeles.

Ernst Ludwig es un alemán nazi que se gana la vida haciendo contrabando entre París y Berlín, aunque no se especifica de qué, solo que es para los nazis. Además, es el primer amigo y alumno de Cliff con el que crece una gran amistad y de Sally y *Fräulein Schneider*, a quien ya conoce anteriormente. Es un hombre muy hablador, simpático y social. Está abiertamente en contra de los judíos, y aunque no va haciendo campaña, cuando ve que un amigo les trata, les advierte de lo desaconsejable de su relación.

Fräulein Schneider es la patrona del apartamento donde viven *Fräulein Kost*, *Herr Schultz*, Cliff y Sally. Es una mujer mayor a la que le ha cambiado su situación económica y ha pasado de tener una buena vida y veranear en el mar a alquilar las habitaciones de su propia casa a desconocidos. También ha sufrido el hambre pues de joven era gorda y ahora está delgada. No está de ningún lado en la política pero si es consciente de ella y vive según la misma. Ha pasado su vida sola, es una mujer que sobrevive a las adversidades de la vida, por lo que es fuerte e inteligente.

Fräulein Kost es una prostituta nazi que vive gracias a sus servicios con los marineros. Trabaja y duerme en una habitación del apartamento de *Fräulein Schneider* quien no está de acuerdo con que practique la prostitución en su casa.

Herr Schultz es un anciano judío alemán viudo, calvo y con acidez en el estómago, dueño de una tienda de fruta que está tremendamente enamorado de *Fräulein Schneider* a quien pretende casi a diario regalándose frutas exóticas de su tienda. Cree que como es nacido en Alemania no va a tener problemas con los nazis.

- **Estructura narrativa y argumento del libreto**

La trama gira alrededor de dos historias que se desarrollan de forma paralela y que en determinados momentos se superponen. La primera es la que involucra a Sally - una cantante inglesa de un club nocturno- y a Cliff -un novelista americano que acude a Berlín a buscar algo sobre lo qué escribir- quienes se conocen por

casualidad en el Kit Kat Klub tras una actuación de Sally. Al quedarse ésta sin su trabajo en el club, se traslada a vivir con Cliff al apartamento de Fräulein Schneider donde comparten habitación. A partir de entonces, se hacen amigos y salen de marcha todos los días y noches, con lo que Cliff no le dedica nada de tiempo a su novela. Tras contarle a su madre la mentira de que ya ha terminado la novela, ésta le da a Cliff un cheque para pagar el alquiler porque con el sueldo de las clases de lengua inglesa que da a particulares no tiene suficiente. Cuando vuelve al apartamento con el dinero, Sally le cuenta que está embarazada. No sabe quién puede ser el padre por su ritmo tan elevado de relaciones, por lo que decide abortar. Pero Cliff se da cuenta de que el bebé podría ser suyo, así que la convence de tener al niño y formar una familia los tres juntos, sea de quién sea el bebé. Entonces, éste se da cuenta de que necesita ingresos extra y se va a París a hacer uno de los negocios de contrabando de Ernst para ganar algo de dinero. Cuando Cliff vuelve del viaje, asiste a la fiesta de compromiso entre Fräulein Schneider y Herr Schultz. Allí ve a Ernst de quien descubre su ideología al ver la banda nazi en el brazo de su abrigo. Unos días más tarde Cliff está indignado porque Fräulein Schneider y Herr Schultz han roto su compromiso a causa de la conversación que tuvo Ernst con Fräulein Schneider sobre el gran problema que sería para ella que Herr Schultz sea judío. Entonces, es consciente de que el Berlín que tanto han disfrutado, en el que tanto han salido de fiesta y tan bien lo han pasado ha terminado, y como no le gusta lo que cree que va a suceder, decide que es el momento de marcharse lejos. Quiere llevarse a Sally con él, pero ella no está dispuesta a marcharse porque no entiende de qué habla cuando lo hace de política. Cliff no la escucha y se va a vender su máquina de escribir para comprar dos pasajes. Cuando vuelve, encuentra a Sally en el Kit Kat Klub donde la han vuelto a contratar por lo que discuten. Al día siguiente Sally vuelve a casa sin su abrigo porque se lo ha entregado a un doctor a cambio de que le practicara un aborto ya que quiere quedarse y continuar con la vida que llevaba hasta que se quedó embarazada. En ese momento la relación se rompe y cada uno va por su camino, Sally se queda en Berlín y Cliff se marcha a América, donde escribe una novela sobre sus vivencias en la ciudad con Sally.

La segunda historia se desarrolla alrededor del romance entre la patrona del apartamento, Fräulein Schneider, y uno de sus inquilinos, Herr Schultz, un judío propietario de la tienda de fruta de la plaza. Herr Schultz estuvo una época pretendiendo a Fräulein Schneider casi a diario, llevándole frutas exóticas de su tienda. El día que le regaló una piña, por fin la patrona cayó en sus redes y se acostaron juntos, pero justo al salir de la habitación, otra inquilina, Fräulein Kost -una prostituta con la que la patrona está enfrentada porque no le gusta que ejerza en su apartamento- les pilló. Entonces, a Herr Schultz se le ocurre contarle la mentira de que se van a casar para preservar la reputación de su amada, y tras pensarlo detenidamente, al final deciden hacer realidad la mentira. A la fiesta de su compromiso acude Ernst, un viejo amigo de Fräulein Schneider, quien al enterarse por Fräulein Kost de que su prometido es judío, decide prevenirla y decirle que reconsidere el matrimonio por su bienestar, porque él no es alemán y el enlace no es

aconsejable. A causa de esta advertencia, Fräulein Schneider decide romper el compromiso y termina su relación. Tras cancelarlo, Herr Schultz se muda de apartamento y cada uno sigue su camino por separado.

Como se puede apreciar, se trata de dos historias con un final trágico, al igual que la obra, la cual comienza con un humor divertido, de perversión y frivolidad, en el que todo es fiesta, pasarlo bien, emborracharse y ser feliz. Son los residuos de los dorados años veinte. Pero tras el número "If You Could See Her" en el que el MC hace un paralelismo entre la relación de la patrona y el judío con su romance con una gorila, la obra pasa a un humor negro en el que parodia temas moralmente tristes y de mal gusto, con lo que cambia completamente la atmósfera, que se mantiene hasta el final. Ésta es melancólica, oscura, cruel e injusta, en ella la sombra de los comienzos del nazismo se hacen presente.

- **Matriz temática por capítulos y general.**

En el trascurso de estas dos historias, se tratan una totalidad de cuatro temas. El más destacado de ellos por ser el que le da la vuelta al humor y la atmósfera de la obra, es el nazismo, pero dentro de este, el antisemitismo que se retrata con Herr Schultz, Ernst y Fräulien Kost. Ya que a causa de ambos nazis Fräulein Schneider rompe su compromiso con Herr Schultz quien ya ha sufrido ataques en su tienda de fruta. El segundo más importante en el relativo a los modos de vida. Entre ellos se encuentra la vida bulliciosa y tan activa que llevan Sally, Cliff y Ernst que salen juntos todas las noches; la promiscuidad de los mismos; el aborto que tiene Sally cuando decide quedarse en Berlín sola; y la prostitución relatada por Fräulein Kost. Este es el subtema que se superpone con la situación económica que sufre la población nativa del país, que Fräulein Schneider también vive, pues ha pasado de veranear en la playa a alquilar las habitaciones de su casa a gente desconocida para poder vivir. Y por último, la homosexualidad que se relata con la relación entre Cliff y Bobby.

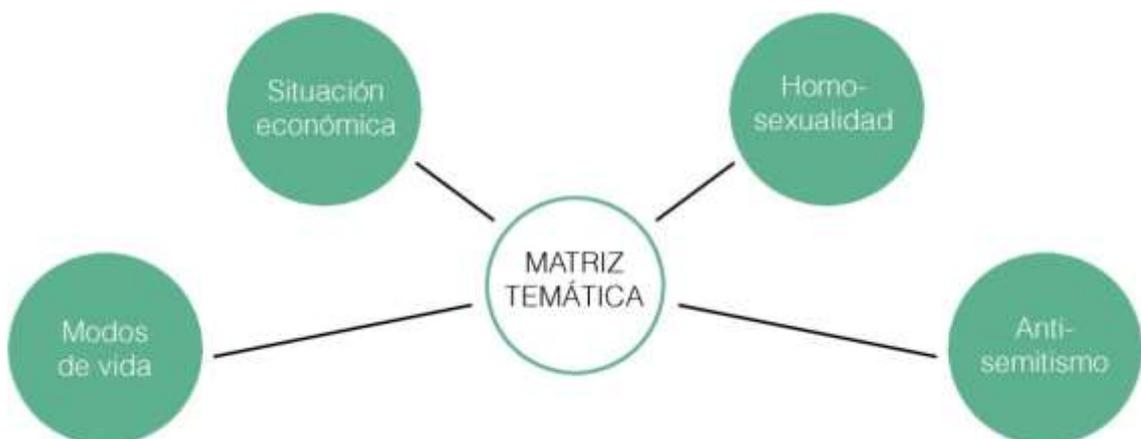


Imagen 4.1.2.3.5. Matriz temática del libreto *Cabaret*, por la autora de la tesina.

- **Mapa imaginario, descripción física y ambiental.**

La acción acontece alrededor de la plaza *Nollendorfplatz* donde se localiza el apartamento de *Fräulein Schneider*, la tienda de fruta, la estación de metro y el *Kit Kat Klub*. Estas son las únicas localizaciones en las que acontece la trama, que en comparación con la novela, son muchas menos.

En lo respectivo al *apartamento de Fräulein Schneider*, de su situación personal se desprende que a su vivienda le ha acontecido lo mismo. Es decir, se trata de un apartamento localizado en una buena zona porque cuando lo compró tenía dinero, por lo que además es amplio y grande. Sin embargo, ahora estará amueblado con los mismos muebles que cuando lo compró, por ello serán grandes, pesados, viejos y desgastados. Además, en el libreto, la patrona comenta que está escasamente amueblado. Con estas pautas, podemos hacernos una idea de cómo puede ser.

En cuanto al *Kit Kat Klub*, se trata de un cabaré cutre que incluso tiene bombillas rotas. Los artistas no son buenos, ni cantan ni bailan bien. Todas las mesas están comunicadas con teléfonos para facilitar la comunicación entre mesas y desconocidos. No limpian el local, de hecho dicen que cuando lo limpian la clientela se queja, no es nada atractivo.

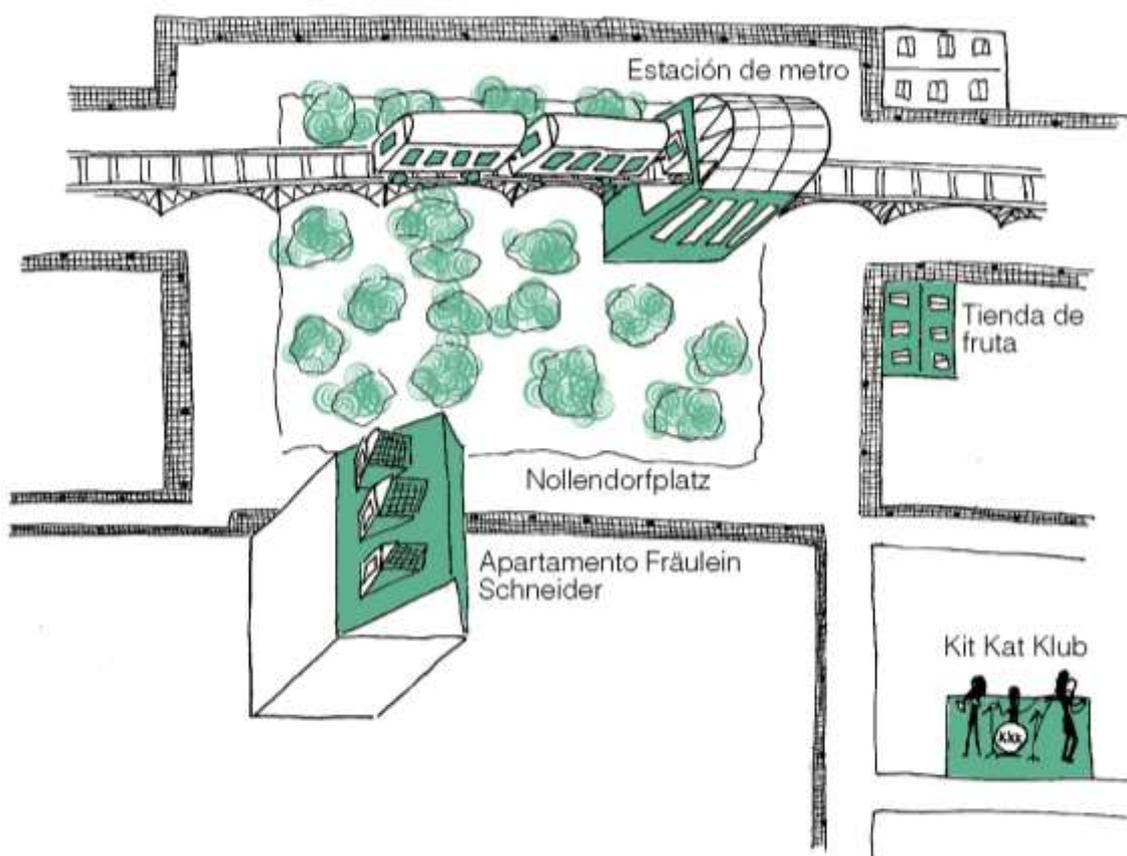


Imagen 4.1.2.3.5. Mapa imaginario de los lugares que aparecen en el libreto, por la autora de la tesina.

- **Lista de acciones por actos y escenas.**

ACTO 1

Escena 1

- En el cabaré, aparece el MC sobre el escenario, da la bienvenida a todos los asistentes y presenta a los componentes del espectáculo con la canción "*Willkommen*".

Escena 2. En el vagón del ferrocarril.

- Cliff está en el tren llegando a Berlín y un hombre le pide sentarse a su lado y conoce a Ernst.
- Cuando llega el revisor de aduanas, Ernst le oculta un maletín y consigue pasar el control.
- Ernst le pasa el contacto a Cliff del apartamento de Fräulein Schneider y va a buscar alojamiento.

Escena 3. Una habitación en el apartamento del Fräulein Schneider.

- Fräulein Schneider le enseña una habitación libre a Cliff, este le regatea el precio y al final la consigue más económica.
- Fräulein Schneider le cuenta el gran cambio económico que ha sufrido desde su juventud y que por ello ahora se conforma con lo que le ofrecen y tiene con la canción "*So What*".
- Fräulein Kost entra en la habitación y les interrumpe porque no hay agua caliente, luego se presenta.
- Herr Schultz llama a la puerta para hablar con Fräulein Schneider y conoce a Cliff, quien descubre que es judío.
- Tras rechazar la invitación de Herr Schultz, Cliff decide ir al Kit Kat Klub a pasar la noche de fin de año.

Escena 4. El Kit Kat Klub.

- El MC presenta a Sally, quien aparece junto con las chicas del cabaré para cantar "*Don't Tell Mama*", canción que muestra la parte alocada y vivaz de su personalidad y su vida.

Escena 5.

- Sally llama a Cliff por los teléfonos del club, se conocen y le invita a una copa.
- Bobby llama a Cliff y quedan un rato después en el *backstage*.
- El MC canta las campanadas del año nuevo.
- Sally intenta razonar con Max pero éste le despide y Sally se droga.
- Cliff llama al camerino y se encuentra con Sally, quien le invita a una copa mientras se retoca, le pide su número de teléfono y se va.

- Bobby y Víctor entran al camerino, hablan con Cliff y éste y Bobby se besan (imagen 4.1.2.3.6.).
- Sally hace su última actuación en el Kit Kat Klub y canta “*Mein Herr*” una canción sobre la cantidad de relaciones de poca duración.

Escena 6. La habitación de Cliff.

- Cliff termina de dar clases a Ernst, éste le dice de salir a tomar algo, Cliff lo rechaza porque no se lo puede permitir y Ernst le cuenta su modo personal de conseguir dinero extra.
- Echan a Sally de su habitación en el Kit Kat Klub y va a ver a Cliff.
- Ya allí, entra con la maleta y dice que va a quedarse a lo que Fräulein Schneider se niega, pero Sally le ofrece más dinero por la habitación y al final acepta. Canción “*Perfectly Marvelous*”.
- Cliff tampoco está convencido de que se quede, pero Sally le convence con su labia y se queda a vivir con él.
- Sally le pregunta abiertamente a Cliff sobre su homosexualidad a lo que éste no responde claramente y Sally retira la pregunta porque cree que no es de su incumbencia.

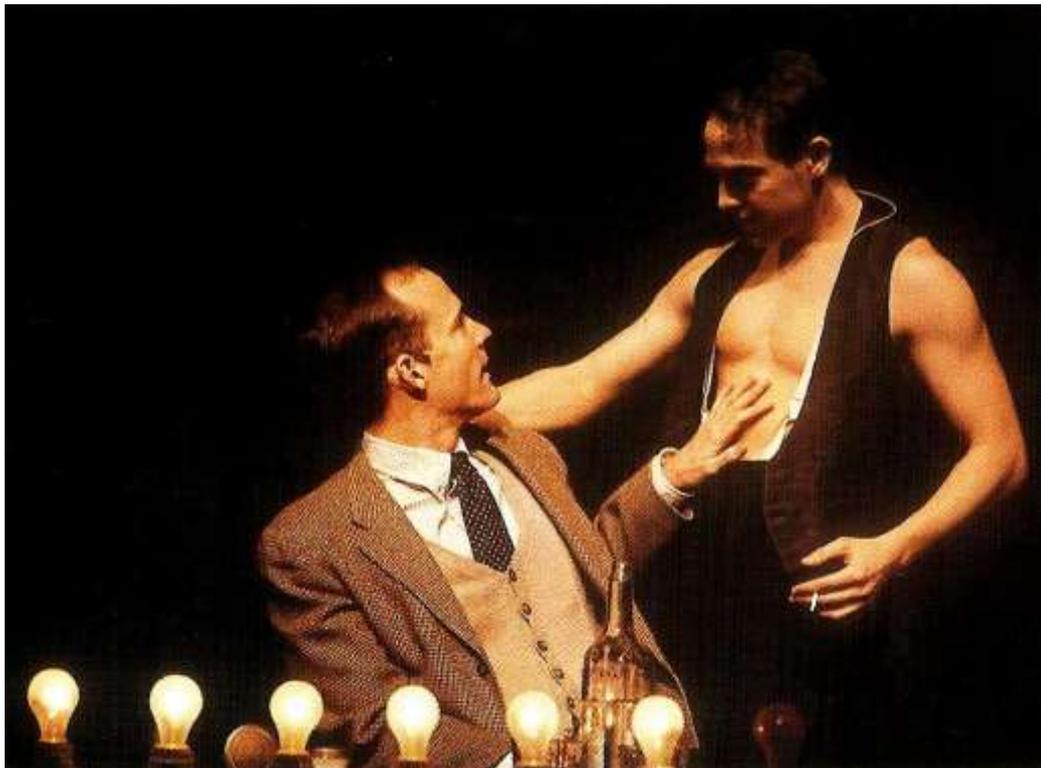


Imagen 4.1.2.3.6. Momento en el que Bobby va a besar a Cliff y este le frena. Fuente: SUNSHINE, Linda. Cabaret. The Illustrated Book and Lyrics. New York: Newmarket Press, 1999.

Escena 7.

- En el Kit Kat Klub aparece el MC con un chico vestido de chica y otra chica del cabaré y cantan "*Two Ladies*", una canción sobre las diferentes relaciones sexuales en cantidad y en género.

Escena 8. En la sala de estar del apartamento de Fräulein Schneider.

- Fräulein Schneider le advierte a Fräulein Kost que no quiere ver más marineros en casa, por lo que discuten, pero al final las cosas quedan igual.
- Herr Schultz le trae un nuevo regalo a Fräulein Schneider, una exótica piña, el tercer presente en esa semana, la está pretendiendo, ella se ruboriza y se va a su habitación.
- Schultz va a llamar a su puerta, cuando sale Fräulein Kost y le propone su negocio, a lo que el caballero se niega y la señorita se marcha.
- Al final consigue llamar a la puerta, esta se abre rápidamente y él entra.

Escena 9.

- El MC sale al escenario con un gramófono y pone un fragmento de la canción "*Tomorrow Belongs To Me*", canción que se identifica con el nazismo.

Escena 10.

- Cliff le cuenta a su madre la mentira de que ha terminado la novela para que le envíe dinero y lo gasta para pagar el alquiler.
- Sally prepara las maletas para irse y Cliff la detiene porque le dice que siente mucho por ella.
- Sally le confiesa que está embarazada, que no sabe de quién y que quiere abortar.
- Al darse Cliff cuenta de que el bebé puede ser suyo, le pide que lo piense antes y Sally decide aceptar su oferta de tener al niño y formar una familia los tres, sea de quién sea.
- Aparece Ernst en la habitación y le propone a Cliff un negocio de contrabando que Cliff acepta para conseguir dinero para el bebé y se marcha a París.
- Aparece el MC en el escenario con las chicas del cabaré y cantan "*Money*", una canción sobre las virtudes del dinero.

Escena 11.

- Fräulein Kost está sacando a un marinero de extranjería de su habitación, cuando Fräulein Schneider sale de la suya y les pilla.
- Fräulein Kost comienza a dar explicaciones cuando ve salir a Herr Schultz de la habitación de la casera, por lo que su actitud cambia de estar a la defensiva al ataque.

- Herr Schultz sale en defensa de la patrona del apartamento y anuncia que se van a casar, con lo que remata a Fräulein Kost.
- Luego Fräulein Schneider y Herr Schultz, se ponen a hablar de la mentira que le ha contado y deciden hacerla realidad.

Escena 12. La tienda de fruta.

- Cliff ha vuelto de París, se encuentra con Sally y van a la tienda de fruta a la fiesta de compromiso entre la casera y el judío y le entregan su regalo.
- Entra Fräulein Kost, quien reta a Fräulein Scheinder al preguntar si es bienvenida, con lo que da comienzo una guerra diplomática de reproches, que termina cuando Fräulein Kost le pide a Rudi, el marinero que la acompaña, sacar a bailar a la patrona.
- Al llegar Ernst, Cliff le entrega el maletín y Ernst le entrega el sobre con el dinero que Sally coge al vuelo.
- Ernst va en busca de Fräulein Schneider, la felicita vivamente y ésta le presenta a Herr Schultz que va un poco borracho.
- Ernst se está divirtiendo mucho con la compañía de Herr Schultz con el que comparte una copa de aguardiente y le vuelve a felicitar intensamente por el compromiso.
- Fräulein Kost saca a bailar a Ernst y éste le pide a Cliff que le sujete el maletín y el abrigo.



Imagen 4.1.2.3.7. Momento en el que Fräulein Kost, Ernst y el resto de invitados cantan "Tomorrow Belongs To Me" en la fiesta de Fräulein Schneider. Fuente: SUNSHINE, Linda. Cabaret. The Illustrated Book and Lyrics. New York: Newmarket Press, 1999.

- Entonces Cliff ve que en el brazo del abrigo lleva la banda nazi por lo que discuten acerca del beneficiario de sus negocios en París.

- Ernst deja la discusión y se pone a bailar con Fräulein Kost.
- Ésta le cuenta que Herr Schultz es judío por lo que Ernst se pone muy nervioso.
- Habla urgentemente con Fräulein Schneider, a quien le regaña que recapacite sobre su matrimonio porque no es aconsejable, tras lo que se marcha precipitadamente.
- Cuando va a coger su abrigo y el maletín, Fräulein Kost le frena y le incita a quedarse para animar la fiesta a su manera.
- Fräulein Kost comienza a cantar "Tomorrow Belongs To Me" y le pide a Ernst que se una, al momento están cantando todos los presentes a excepción de Sally, Cliff, Fräulein Schneider y Herr Schultz (Imagen 4.1.2.3.7.).

Escena 2. La tienda de fruta.

- Fräulein Schneider va a la tienda a hablar con Herr Schultz sobre el incidente de la fiesta de compromiso y lo cancela.

Escena 3.

- Entran el MC y el gorila en el escenario y el primero canta "If You Could See Her" sobre su enamoramiento con un gorila, con la que hace un paralelismo con la relación de Fräulein Schneider y Herr Schultz.

Escena 4. La habitación de Cliff.

- Cliff vuelve de buscar trabajo porque se niega a seguir haciendo negocios con Ernst, y Sally le cuenta que va a volver a trabajar en el Kit Kat Klub, noticia con la que Cliff no está de acuerdo y acaban discutiendo.
- Fräulein Schneider llama a la puerta y entra en la habitación, les devuelve el regalo de compromiso y les cuenta que ya no existe tal compromiso.
- Cliff le reprocha que el incidente de la fiesta no es motivo para cancelarlo a lo que ella responde con la canción "What Could You Do" donde explica los motivos.
- Cliff sigue intentando convencerla contándole las ventajas del compromiso a pesar de que Herr Schultz sea judío, pero ella se mantiene en su postura porque ha sobrevivido hasta el momento sola a todo y piensa que puede seguir haciéndolo.
- Tras esto, Cliff se convence de que es momento de abandonar Alemania y así se lo hace saber a Sally pero ésta no está conforme.
- Cliff se va a vender su máquina de escribir para conseguir dos pasajes a París y Sally se queda en la habitación pensativa y al rato se va.
- Aparece el MC y canta "I Don't Care Much" sobre el irse o el quedarse.

Escena 5. El Kit Kat Klub.

- Cliff entra al club muy enfadado y va a coger a Sally para llevársela a casa pero ésta se niega y discuten.

- Sally se va corriendo al *backstage* y Cliff va corriendo tras ella pero Max le frena.
- Entonces aparece Ernst quien quiere que Cliff haga otro negocio, pero se niega.
- Ernst insiste en averiguar por qué no lo quiere hacer cuando tiene tanta necesidad del dinero y Cliff ya nervioso le da un puñetazo.
- Entonces, acude Max con los guardaespaldas del club para ayudar a Ernst y le dan una paliza a Cliff.
- El MC aparece en el escenario y presenta a Sally quien canta "*Cabaret*" un himno al hedonismo.
- A mitad de la canción Sally se derrumba por los acontecimientos que acaba de sufrir pero sigue cantando como puede.

Escena 6. La habitación de Cliff.

- Herr Schultz llama a la puerta y se despide porque se va a mudar a otro apartamento para hacer más sencilla la anulación al compromiso.
- En ese rato, hablan con Cliff sobre el ir a América pero el judío no está convencido porque él es alemán por nacimiento y es incapaz de imaginarse lo que va a suceder.
- Sally entra en la habitación helada sin su abrigo, Cliff se acerca para hacer las paces, pero entonces Sally le cuenta que ha abortado y que lo ha pagado con su abrigo de piel por lo que Cliff la abofetea.
- Tras hablar y despedirse, cada uno sigue su camino en solitario: Sally se queda y Cliff abandona Alemania definitivamente.

Escena 7.

- Ya en el tren, Cliff comienza a escribir unas notas, a escribir la historia de su estancia en Berlín con Sally.
- El MC vuelve a cantar el estribillo de "*Willkommen*" mientras afirma que los problemas ya han desaparecido, que la orquesta sigue siendo divina aunque ahora está vacía.
- Comienza a quitarse la gabardina perversamente con cara de picardía, hasta que se la quita y se ve que lleva puesta la ropa de prisionero de los campos de concentración, con lo que cambia drásticamente su humor y se despide.

4.2. Investigación alrededor de la obra.

Para llegar a la esencia de la obra y comprender el contexto en el que se desarrolla, se tiene que atacar por dos frentes. El primero es el relativo a la historia de la humanidad, es decir, conocer los acontecimientos históricos contemporáneos a la obra, incluso los de la generación anterior. Esta búsqueda, tiene como objetivo la comprensión de la sociedad y el clima en el que transcurre la trama, el comportamiento de los personajes, su modo de pensar, en definitiva, su esencia. Es una parte de la investigación sencilla de realizar porque el acceso a las versiones oficiales es libre. El segundo frente de ataque es el referente al texto, pues de él se extrae la historia particular de cada personaje, que junto con la anterior, sirven para comprender la esencia de los personajes. Si el primer frente da una visión global de la sociedad, el segundo se centra en las particularidades de cada personaje.

Por otro lado, se encuentra la investigación visual cuyos puntos de partida son los libros, las bibliotecas de los museos, las filmotecas, las tiendas de libros, las galerías o internet. Una de las fuentes de búsqueda de información más utilizadas son las obras de arte, porque todo él es producto y reflexión de su era y rico en detalles. Esta información visual no sólo es el punto inicial para el desarrollo del diseño escenográfico, sino que contribuye a la consecución de la comprensión completa de la esencia de la obra por parte de todo el equipo, al compartirla con el resto de los colaboradores durante el periodo de ensayos, de modo que cada uno pueda aportar información. Ésta se comparte en las paredes de la sala de ensayos, para que con un golpe de vista todos puedan verla y comprenderla. Incluye fotos viejas, objetos que inspiran a los personajes, muestras de tejidos, atmósferas pintadas, mapas históricos o imaginarios del mundo de la obra, etc. Todo ello ayuda a la obra, por lo que la investigación es una parte integral de una buena producción.

Un modo directo de alcanzar la comprensión de la atmósfera consiste en la experiencia del viajar. Se puede viajar específicamente por la obra o por placer, de modo que las últimas siempre perduran en la memoria y la experiencia se puede utilizar a posteriori. Otra fuente de información son las tiendas y los mercadillos de segunda mano, donde se venden objetos antiguos, tanto de ropa como de decoración, pues de ellos se puede extraer mucha información sobre cómo fueron realizados, las diferencias con los actuales, etc. Además, el estilo visual de cada etapa invade cada uno de los elementos diarios, desde el vestuario personal hasta los edificios públicos, cuyas características reflejan la moral y el clima cultural, y todo esto es información muy valiosa para el desarrollo de la producción.

4.2.1. Acontecimientos históricos y situaciones individuales.

El musical *Cabaret* con libreto de Joe Masteroff, acontece en los años finales de la República de Weimar, en la Alemania pre-hitleriana. Este contexto se ha tratado anteriormente en detalle por lo que no se va a analizar de nuevo. Sin embargo, sí va a ser ampliado en lo relativo a los orígenes de la República de Weimar, es decir, desde la Primera Guerra Mundial hasta el hundimiento de la bolsa de Nueva York en 1929. Del mismo modo, las situaciones individuales de cada uno de los personajes no se van a analizar de nuevo por haber sido ya detalladas anteriormente.

Tras la finalización de la Primera Guerra Mundial en 1918, en la que Alemania fue derrotada, se proclamaron dos repúblicas simultáneamente. La primera fue anunciada por Phillip Schneidemann del partido social demócrata y es conocida como “La República”. Y la segunda, solo un par de horas después, fue anunciada por Karl Liebknecht del partido comunista y es conocida como “La República Socialista”, con lo que comienza el conflicto entre ambas repúblicas. El mismo año el Emperador Guillermo II abandona el país y se va a Holanda al exilio. Por fin, en junio de 1919 se resuelve el conflicto entre ambas repúblicas a favor de “La República”. Más tarde, Karl Liebknecht junto con su aliada Rosa Luxemburgo fueron ejecutados por la misma. Al año siguiente, 1920, la derecha reaccionaria realizó un intento fallido de restauración de la monarquía que terminó con el conocido como “Golpe de Kapp”.

Tras estos incidentes de sus comienzos, la “República de Weimar” como la llamarán a posteriori los historiadores, experimenta un gran desarrollo económico y cultural que convierte Berlín en la capital de la cultura europea y sobre todo del nuevo arte del cinematógrafo, ciudad donde se reúnen nombres tan destacados como Fritz Lang o Max Reinhart entre otros, quienes la convierten en la ciudad más vibrante y creativa en “los dorados años veinte”.

No obstante, toda esta riqueza fue superada por las diferencias políticas surgidas tras los conflictos de los comienzos de la República. También las consecuencias directas ocasionadas por el crack, el hundimiento de la bolsa de Nueva York en el 1929 como el gran aumento de la pobreza de la nación y el gran crecimiento de ciudadanos sin trabajo.

4.2.2. Collage de una selección de la investigación visual.

Esta parte de la investigación se ha delimitado entre la década de los veinte y de los treinta e incluye información relativa al interiorismo, la estética, la moda y el estilismo. La investigación visual completa, está constituida por imágenes de diferentes tipos, entre las pinturas más destacables se encuentran las del pintor español François Batet quien ilustra los “locos años veinte” y los treinta en una gran selección de sus obras. Gracias a las grabaciones cinematográficas ya no solo contamos con los cuadros para descubrir los modos de vida, las modas, el diseño, etc. de la época, por lo que algunas de las imágenes se han extraído de películas como *El Ángel Azul* (1930), *Burlesque* (2010) o *Chicago* (2002) entre otras. De las mismas, se han extraído sus divas como Marlene Dietrich (1901-1992) o Loiuise Brooks (1906-1985). También hay imágenes de otros cabarés como el Lindo de París, el Cotton Club de Nueva York o el Folies Bergere de París y de los ambientes en las fiestas de la época, tanto en pintura como en fotografía. Así como espectáculos de diferentes bandas de jazz. Imágenes que ilustran la moda y el interiorismo de restaurantes y salas de baile, como las vidrieras u objetos como lámparas de mesa o la decoración de las paredes. En definitiva, fotografías, dibujos, ilustraciones o láminas que transmiten información de una época y que al igual que las palabras, debemos leer.



4.2.3. Evolución de las diferentes producciones nacidas a partir de la novela.

El musical *Cabaret*, ha evolucionado desde sus orígenes en el 1935 con la novela *Adiós a Berlín*, hasta la obra musical que se ha estrenado en abril de este mismo año 2014 en Broadway. Su historia narra las vivencias de un joven escritor inglés en Berlín en una época de cambio: el final de la república de Weimar y el ascenso de Hitler al poder. De esta obra literaria, nace diecisiete años después la obra teatral *I am a camera*, que conserva la esencia del libro. Esta obra teatral tuvo un gran éxito, por lo que grabó una producción filmica, no obstante, aunque mantuvo algunos de los actores principales, no gozó de éxito. Once años después, surgió el primer musical llamado *Cabaret* en Broadway con libreto de Joe Masteroff, en el que aparece un nuevo personaje interpretado por Joel Grey, el Maestro de Ceremonias. De ésta se realizó también una grabación filmica dirigida por Bob Fosse en el 1972. A partir de aquí, el musical ha ido evolucionando a lo largo de las diferentes representaciones y en los diversos países del mundo. Algunas, herederas de la primera versión musical - la mayoría- y otras, de la versión cinematográfica, pero todas transmiten la esencia de la historia, el manejo de ciertos temas en una época de cambio.

Todas estas producciones han sufrido cambios en su evolución, por ejemplo, en lo relativo a los personajes que cambian de procedencia, de nombre, o se juntan varios en uno único; modificaciones en la historia, como la relación entre los personajes, o las acciones de los mismos; y cambios en la música, la supresión de canciones o números musicales y la creación de otras nuevas. Sin embargo, en lo referente a los temas tratados y al contexto donde acontecen las historias, tanto de la novela original como de cualquier producción, ya sea teatral, musical o cinematográfica, se mantiene casi en su totalidad. A continuación, se va a elaborar un breve análisis de las producciones teatral y cinematográficas originarias, por ser los cimientos de lo que se conoce en la actualidad como el clásico musical *Cabaret*.

- **Obra teatral y cinematográfica *I am a camera*, 1951, 1955 respectivamente.**

La obra teatral *I am a camera* (1951), es la primera adaptación de la novela de Christopher Isherwood *Adiós a Berlín* al mundo del escenario. Fue dirigida por John Van Druten (1901-1957), un dramaturgo y director teatral inglés que llegó a ser conocido por crear y dirigir obras caracterizadas por la representación de la vida y la sociedad contemporáneas. Éste la convirtió en un drama de tres actos sobre un escritor inglés, Christopher Isherwood, y una cantante de club nocturno inglesa, Sally Bowles quien es retratada como una chica bohemia, irresponsable, promiscua y magnética. Fue interpretada por Julie Harris, para la que construyó el vehículo de la obra y al igual que en la novela, Christopher narra lo que acontece a su alrededor. La trama central se basa en estos dos personajes, los cuales mantienen una relación platónica que nunca llega a consumarse. Asimismo, existe una trama secundaria que trata el romance entre dos judíos: Frits Wendel y Natalia Landauer. Estos dos personajes que aparecen en la novela sin ninguna relación entre sí, en la obra de teatro se utilizan para crear una historia de amor que trata el tema de los judíos y el

antisemitismo nazi. Se trata de la producción que más parecido tiene con la novela, además sienta las bases de su reproducción escénica, se decanta claramente por la relación entre Chris y Sally, y los convierte en los personajes principales. Sobre todo Sally, que es el vehículo conductor de la obra en la que Van Druten retrata la promiscuidad, el antisemitismo, y el aborto abiertamente. También se resiste a convertir a Chris y Sally en amantes, lo que consigue que la historia adquiera mucha más tensión.



Imagen 4.2.3.1. Julie Harris preparándose para salir a escena en la obra teatral "I am a camera" en una representación de 1952. Fuente: www.hotnewsgator.com

Boris Aronson (1898-1980) fue el escenógrafo de esta producción teatral, no obstante es más conocido por la escenografía de la primera producción musical de 1966 de *Cabaret* por la que ganó un premio Tony. Ya en sus primeros diseños, mostró un claro rechazo al naturalismo, además desarrolló sus propias teorías sobre la escenografía, como que "el conjunto debe permitir un movimiento variado, cada escena debe contener el estado de ánimo de la obra, y que el set debe ser hermoso por derecho propio"¹³⁵. Desde sus inicios fue un innovador, por ejemplo, en la década de los cuarenta, utilizó diapositivas de color para crear un paisaje proyectado, por lo que se le atribuye la frase *pintar con luz*. En la década de los cincuenta, los diseños que más destacaron fueron *Temporada en el Sol* en 1950 por el que se llevó un premio Tony al mejor diseño escénico, *La Angustia de Vivir* de 1950, *La Rosa Tatuada* de 1951, *Soy una Cámara* de 1951, *Las Brujas de Salem* de 1953, *El Diario de Ana Frank* de 1955 y *Bus Stop* de 1955. Sin embargo, la mejor década para el reconocimiento de su talento en el diseño escénico fue la de los sesenta, sobre todo para el teatro musical. Además, fue la década en la que comenzó su colaboración

¹³⁵ PUBLIC LIBRARY, New York. *Boris Aronson Papers & designs 1923-2000*. Nueva York: The New York Public Library. Astor, Lenox, and Tilden Foundations, 2006.

con Harold Prince, director de la primera obra musical *Cabaret*. Entre sus colaboraciones, destacaron *El Violinista en el Tejado* de 1964, *Zorba* de 1968, y *Cabaret* de 1966, en la que volvió a innovar en la escenografía con la utilización de un espejo *mylar* liviano que refleja a la audiencia para que ella misma se vea. Gran parte de su diseño escenográfico en lo que respecta a las diferentes producciones del musical que se está tratando, se lleva posteriormente a las producciones cinematográficas. Unos fragmentos de sus propias palabras de una conversación con su colega Garson Kanin (1912-1999) escritor y director de obras de teatro americano, fueron:

"The thing is to get the essence of a place."

"They asked me once what is your greatest achievement in the theatre. I said: the shows I refused to do."

"The thing which is fascinating in this medium is the make believe. The hamminess and the bluff and the illusion, in the higher sense of the word, is fascinating."

"I have no system. I start like I never did anything. Great art to me is a synthesis between what you're trying to say as an artist and the method you apply"¹³⁶.

Siguiendo la tradición, el éxito de esta obra hizo que en 1955 se llevara al cine, en este caso bajo la dirección de Henry Cornelius (1913-1958), un director de cine, productor y guionista del Reino Unido. Éste mantuvo a la actriz principal en el papel de Sally Bowles, por lo que gracias a esta realización se puede vislumbrar algo de cómo pudo ser la obra teatral. Una característica que destaca en estas dos producciones, en comparación con el musical y respecto al tema que interesa para este trabajo que es la escenografía es que en ambas, el cabaret como lugar no tiene ninguna importancia, y la mayor parte de la trama acontece en la habitación de Sally en la casa de alquiler dónde vive.

El film estuvo a punto de sufrir grandes cambios en la trama porque la BBFC (*British Board of Film Censors*) no permitía que el personaje de Sally ocupara el centro de la obra por considerarlo contenido no apto para menores por los valores que transmite. Pero al final, el guion se mantuvo como lo conocemos en la actualidad, aunque con un "certificado X" que lo censuraba a menores de dieciséis años. Este guion lo escribió Jonh Collier (1901-1980) escritor y guionista inglés, el cual hizo una adaptación del realizado por Van Druten de la obra teatral previa.

En la película, junto a los dos protagonistas destaca otro personaje, Clive, un millonario que siempre está ebrio, les invita a comer, a viajar, les hace regalos de presupuesto elevado, y Chris y Sally se dejan corromper. Ésta última, comienza una relación sentimental con él, obviamente por su dinero y la vida que le proporciona. Pero Clive les abandona sin previo aviso. Con este personaje, vuelve a aparecer un tema recurrente en la novela: la manutención por parte de los ricos a cambio de

¹³⁶ WADE STEKETEE, Martha. "Event musings: chance photo shoot (Boris Aronson Designs)". En: <<http://msteketee.wordpress.com/2013/09/13/event-musings-chance-photo-shoot-boris-aronson-designs/>> (Fecha de consulta: 11/04/2014)

algún tipo de relación. Más adelante aparece Natalia, hija de un empresario millonario judío que sufre las malas acciones de los nazis que en ese momento están surgiendo en Alemania; éstos comienzan a ser agresivos y a imponerse por la fuerza en la ciudad. Acontece el destrozo de los escaparates de las tiendas judías y dan comienzo los mítines en las calles que suelen terminar en peleas. Con lo que la familia entera se ve obligada a abandonar su negocio y el país para salvar su vida,



Imagen 4.2.3.2. Fotograma extraído de la película "I am camera" con las dos parejas protagonistas. De izquierda a derecha: Fritz, Sally, Natalia y Chris, por la autora.

en peligro por las amenazas de los nazis. Con esta familia se retrata nuevamente el antisemitismo de la época y el crecimiento del odio de los nazis hacia los judíos. Por último, otro de los asuntos planteados en el film es la pobreza de la población nativa al representar mítines por el día del trabajo. También acontecen eventos reales históricos que marcan la evolución de la política de Berlín, como el ataque de los escaparates que se ha mencionado anteriormente y el entierro del político alemán Hermann Müller.

- **Producción cinematográfica Cabaret 1972.**

La primera producción musical filmada que lleva el título de *Cabaret*, fue dirigida por Bob Fosse en 1972. Éste, fue conocido por su estilo moderno y por una firma que nunca se podrá confundir con cualquier otra persona: los chasqueos de dedos en sus coreografías, los movimientos de cadera y hombros que destacan con frecuencia, al igual que las salidas a contratiempo, los pavoneos y los gestos con guantes blancos con una sola mano. Él mismo denomina a su estilo "ameba", término por el que todo el mundo reconoce su trabajo. Fosse actuó siendo un niño en diferentes vodeviles y en su adolescencia en una gran variedad de espectáculos de cabaré. A los quince años trabajó como maestro de ceremonias en una serie de pequeños locales nocturnos, en uno de los cuales debutó como coreógrafo con música de Cole Porter. Hizo su debut en Broadway formando pareja de baile con su primera esposa en la revista *Dance Me a Song* (1950). En Hollywood bailó y cantó en varios musicales como *Kiss Me Kate* (1948) y *My Sister Eileen* (1953), el cual también coreografió. Cuando se estancó su carrera como actor, volvió a Nueva York y coreografió los números de baile de *The Pajama Game* (1954) por el que ganó un premio Donaldson y un premio Tony. El 1966 dirigió *Sweet Charity*, la cual se trasladó a la gran pantalla en 1969 estrenando a Fosse como director cinematográfico. Tras la cual le siguió su gran éxito, *Cabaret* (1972) protagonizada por Liza Minnelli, Joel Grey y Michael York, nominada a un sinnúmero de Oscars incluyendo mejor película, de los cuales ganó ocho, entre los que destaca el de mejor actriz para Minnelli, mejor actor de reparto para Grey, mejor director para Fosse, fotografía, montaje, sonido,

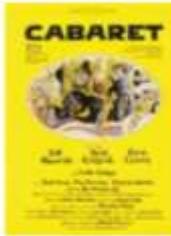
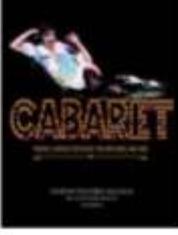
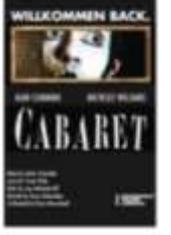
adaptación musical y decorados. Sus siguientes éxitos fueron *Pippin* (1972) y el concierto para televisión *Liza con Z* (1972), pero sin duda, su éxito posterior más rotundo fue *Chicago* (1975) con Gwen Verdon y Chita Rivera como protagonistas. En 1978 nació su musical *Dancin'* muy polémico por utilizar únicamente el baile como elemento narrativo, ni el diálogo ni las canciones. Por último, en 1979 se estrenó el film *All That Jazz*, su último éxito en el que realizó una evaluación de su vida.



Imagen 4.2.3.3. Liza Minelli y Bob Fosse en la grabación de la película "Cabaret". Fuente: www.fotogramas.es

La producción del 1972 es una adaptación en términos puramente cinematográficos de la versión musical de 1966. Si las comparamos, en la de Fosse se elimina al frutero judío Schultz y se reduce la importancia de la casera berlinesa, se añaden dos personajes que aparecían solo en el libro y en la obra teatral: la adinerada muchacha judía y su pretendiente sin un centavo. Las nacionalidades de los dos personajes principales se intercambian, de modo

que la bohemia Sally Bowles ahora es americana y el escritor norteamericano Clifford Bradshaw es ahora el inglés Briah Roberts. El Maestro de Ceremonias reaparece en la versión filmica en el Kit Kat Klub, un extravagante cabaré berlinés en el que Sally es la cantante principal y cuyos números musicales se convierten en una metáfora del cambio sufrido con la ascensión de Hitler al poder. Los números musicales están limitados al escenario del cabaré, solo *Hieraten* y *Tomorrow Belongs To Me* se interpretan en otros escenarios. La característica principal de esta película es el paralelismo entre los números musicales y los acontecimientos que narra, de modo que se entremezclan las imágenes de ambos y crea una narración unitaria, característica que volvería a utilizar más tarde en *Chicago* (2002). La trama se centra en la ascensión del nazismo en la Alemania de comienzos de los años treinta, en la crisis económica que sufre el país, la bisexualidad del personaje central y el antisemitismo, la manutención por parte de los ricos y el aborto, y el libertinaje desenfrenado.

	Adiós a Berlín Producción literaria Novela de Christopher Isherwood.	1935	I am a camera Producción teatral Broadway Basada en la novela Adiós a Berlín de Christopher Isherwood	
		1952		
	I am a camera Producción cinematográfica Reino Unido Adaptación de la producción teatral a la gran pantalla	1955	Cabaret Producción musical Broadway 1º musical, basado en la novela y en la producción teatral, origen y base del resto de producciones.	
		1966		
	Cabaret Producción musical West End Se exporta el musical por primera vez a Inglaterra.	1968	Cabaret Producción cinematográfica Adaptación fílmica dirigida por Bob Fosse, con nuevas canciones y nuevos números musicales.	
		1972		
	Cabaret Producción musical Broadway Tras el éxito de la película, se repone el musical de nuevo con Joel Grey como MC.	1987	Cabaret Producción musical Barcelona El musical llega a España por primera vez.	
		1992		
	Cabaret Producción musical West End Primera vez que el patio de butacas se convierte en una extensión del escenario y se transforma en un cabaré.	1993	Cabaret Producción musical Broadway Para despedir la representación el MC aparece con un uniforme a rayas, típico de los campos de concentración	
		1998		
	Cabaret Producción musical Madrid La producción se representa en Madrid siguiendo el ejemplo del 93, y comienza su gira por España.	2003	Cabaret Producción musical Broadway Se hace un nuevo revival de la producción en Broadway, previsto para estrenar en abril.	
		2014		

4.2.4. Recopilación gráfica de las escenografías más destacadas.

- Producción teatral *I am a Camera*, Broadway 1951.



Imagen 4.2.4.1. Fotografía realizada por la dramaturga y crítica Martha Wade Steketee a un boceto escénico y lumínico de Boris Aronson realizado con tinta y acuarela de la producción de 1951. Fuente: <http://msteketee.wordpress.com/>



Imagen 4.2.4.2. Diferentes fotografías realizadas a Julie Harris como Sally Bowles en la producción de 1951. Fuente: <http://jksheatrescene.blogspot.com.es/>

- Producción cinematográfica *I am a Camera*, Reino Unido 1955.

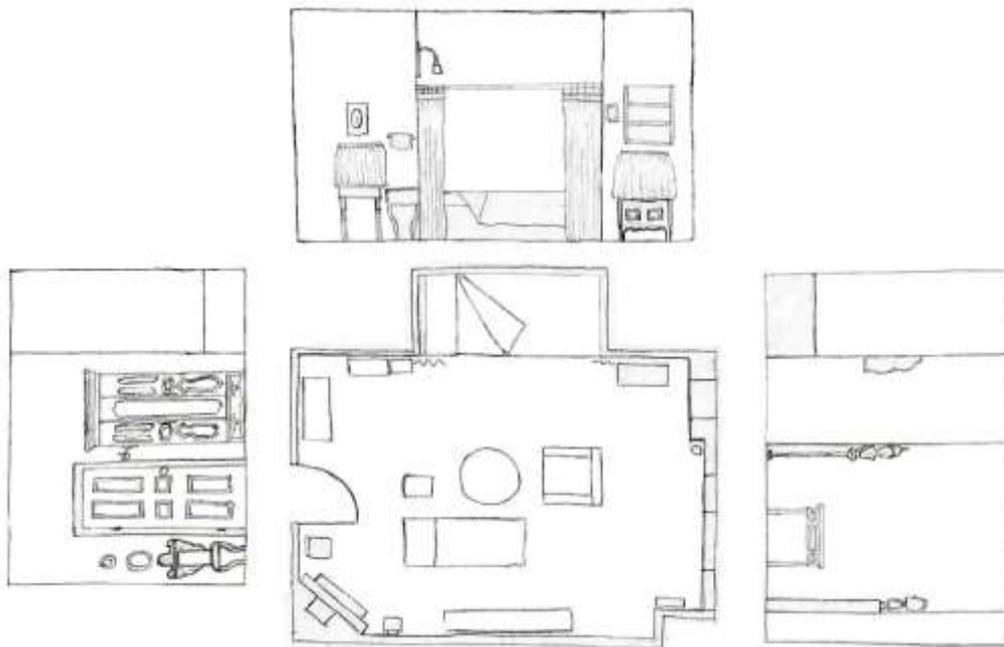


Imagen 4.2.4.3. Boceto del set utilizado como habitación de Sally en la producción de 1955, por la autora.



Imagen 4.2.4.4. Imágenes de la producción de 1955, por la autora.

- Producción musical *Cabaret*, Broadway 1966.



Imagen 4.2.4.5. Escenografía de Boris Aronson para la producción del musical original *Cabaret* de 1966. Fuente: <http://s5.photobucket.com/user/smartie164>.



Imagen 4.2.4.6. Imágenes de la producción musical original de *Cabaret* de 1966. Fuente: <http://www.masterworksbroadway.com/>

- Producción musical Cabaret, West End London 1968.

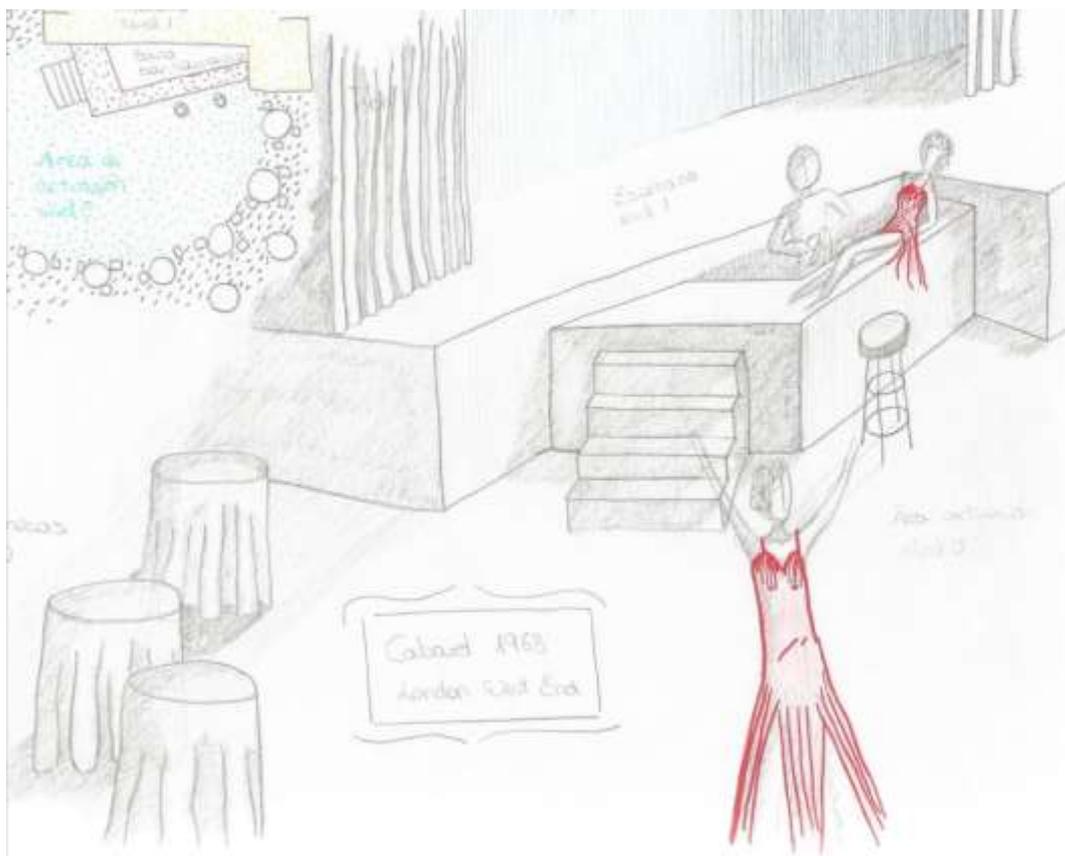


Imagen 4.2.4.7. Boceto de la escenografía de esta producción, por la autora.



Imagen 4.2.4.8. Imágenes de la producción musical del West End. Fuente:
<http://www.masterworksbroadway.com>

- Producción musical *Cabaret*, Madrid 2003.

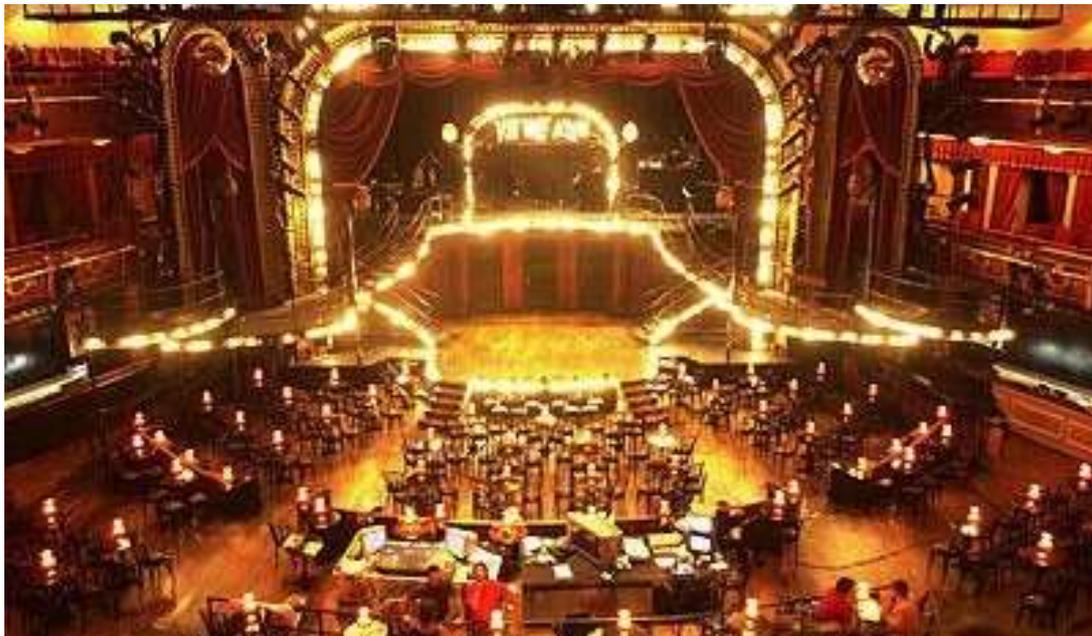


Imagen 4.2.4.9. Escenografía realizada en el teatro Nuevo Alcalá, en la que la transformación llega hasta el patio de butacas con mesas en la sala, pequeñas lámparas de luz roja, sillas de bar, barras y sillones, para transportar al espectador a la vida nocturna de la Alemania nazi de principios de los 30. Fuente: <http://www.elmundo.es/>



Imagen 4.2.4.10. Imágenes de la producción musical de Madrid en el 2003.
Fuente: <http://www.redteatral.net/>

- Producción musical *Cabaret*, Buenos Aires 2007.

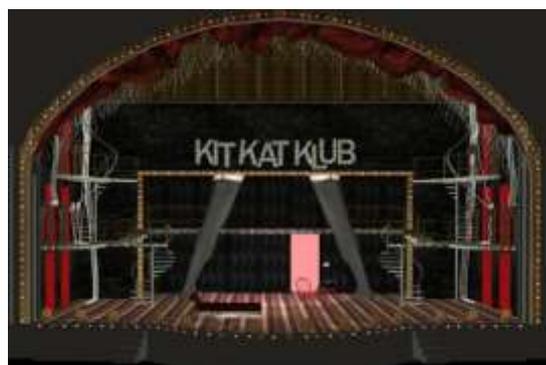


Imagen 4.2.4.11. Bocetos de Jorge Ferrari, diseñador escenográfico de la producción argentina de Buenos Aires de 2007. Fuente: <http://www.jorgeferrari.com/>



Imagen 4.2.4.12. Imágenes de la producción argentina de Buenos Aires de 2007. Fuente: <http://www.redteatral.net/>

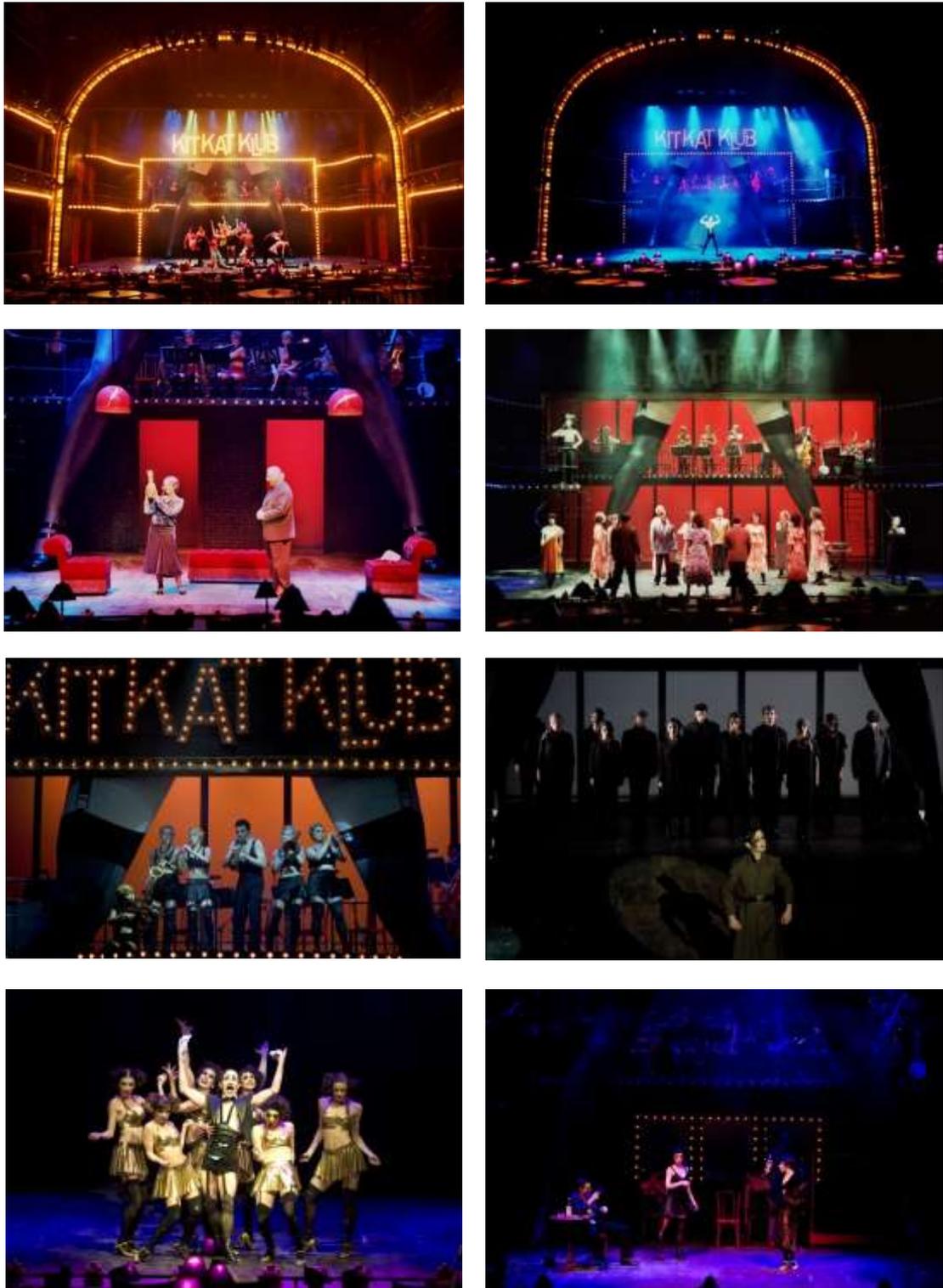


Imagen 4.2.4.13. Imágenes de la producción argentina de Buenos Aires de 2007. Fuente: <http://www.redteatral.net/>

- Producción musical *Cabaret*, Reino Unido 2012.

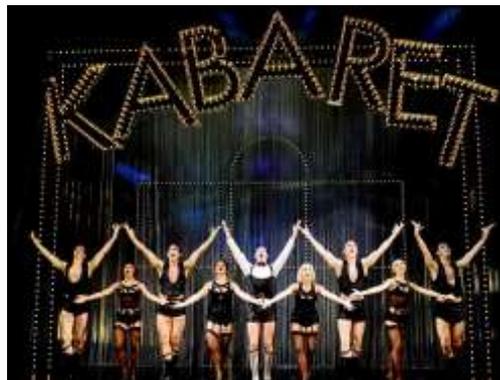


Imagen 4.2.4.14. Imágenes de la producción inglesa de 2012 con una escenografía de Katrina Lindsay totalmente renovada, con un tono menos sombrío y destacando los aspectos cómicos del libreto. Fuente: <http://www.kenwright.com/index.php?id=922>

4.3. El espacio de representación.

La búsqueda del espacio de representación, ese lugar en el que se genera un punto de encuentro entre los actores y la audiencia, comienza con el tanteo entre las diferentes tipologías espaciales al imaginar la idea primitiva del diseño escenográfico en ellas. Una vez determinada la tipología, se elige el espacio concreto. Para ello, se realizan visitas a dicho lugar en las que se evalúan las diferentes posibilidades que ofrece y de este modo se determina su compatibilidad o incompatibilidad con la representación. Para lograr este objetivo, el escenógrafo se imagina qué puede crear en ese espacio, pasea a su alrededor, imagina como ha sido moldeado, lo sondea desde todos los ángulos y reflexiona sobre cuáles son los puntos más poderosos para los actores en relación con el público. Se trata de mirar más allá de lo inmediato teniendo en cuenta la intención general del texto y de la producción. Lo mejor es elegir un espacio neutro que permita realizar las acciones que se tienen en mente. Una vez elegido el espacio, se recopila toda la información necesaria para trabajar, se consideran los puntos de vista extremos del público y se registra toda esa información mediante planos, fotografías y dibujos.

4.3.1. Características espaciales relativas a la obra.

Gracias al análisis del libreto, se ha extraído la conclusión de que hay dos tipos de relación entre el espectáculo y el público. La primera de ellas es su negación, es decir, en los momentos en que se está desarrollando la trama en escenografías como la sala de estar o la habitación de Cliff, no existe una relación entre el público y los actores porque la acción está separada de los mismos y no existe ni un mínimo de interacción. Por lo tanto para estas partes de la obra, se puede considerar un espacio en "T" o "a la italiana" ya que enmarca la imagen de la representación y la separa de un modo claro de la realidad. Además, facilita la gran cantidad de entradas y salidas de los personajes a través de las diferentes escenografías. Asimismo, permite la elevación de la escenografía que se requiere en el libreto en la escena final del segundo acto al tener una gran maquinaria escondida gracias a la caja que generan las paredes del escenario junto con los telares y las bambalinas. Por estos requisitos y por las propias características del tipo de espacio, no son adecuados para esta representación los emplazamientos en "U", "L", "O" o "X".

Por el contrario, el segundo tipo de relación es completamente directa, cercana y de interacción entre el público y los actores. Ésta acontece en la mayoría de las apariciones del Maestro de Ceremonias, quien habla a los espectadores, les gusta bromas, les guiña un ojo, les hace gestos perversos, etc., es decir, no para de comunicarse con ellos e integrarlos en la acción. Por ello, para cumplir con este tipo de relación, es necesario un espacio accesible para el espectador, incluso intrusivo, de manera que la acción se lleve a su terreno y a su nivel. Como consecuencia, los espacios en "H", "U", "O" o *hanamichi* son los que mejor sirven a este propósito, además de por sus características propias.



Imagen 4.3.1.1. Nueva disposición como resultado de la variación del espacio en "T" o "a la italiana" y del espacio hanamichi, al que se le añade una pasarela con un escenario más pequeño e intrusivo para acercar el espectáculo al público, por la autora.

A partir de aquí, se puede ver que lo que se necesita es un espacio de representación que cumpla con los dos tipos de relación porque ambos son necesarios para la correcta consecución y definición de la esencia de esta producción, que entre otras cosas consiste en introducir al público en las historias, el ambiente y los hechos que retrata. Por lo cual, se necesita una variación del espacio en "H" o el *hanamichi* para satisfacer perfectamente ambas necesidades porque parte de sus características desvirtúan la producción. Una de estas modificaciones podría ser el espacio de la imagen de la izquierda (imagen 4.3.1.1.) en la que al escenario "a la italiana" se le añade una pasarela pequeña que desemboca en una circunferencia, lo cual se integra totalmente en la zona del público. En la misma, la parte del escenario en "T" se utilizaría para todas las escenas y acciones a excepción de las que ocurren sobre el escenario del Kit Kat Klub que acontecerían o en la pasarela del escenario circular o en el patio de butacas, de forma que se facilita la integración del espectáculo en la audiencia.

4.3.2. Espacio concreto: Teatro Circo Price de Madrid.

Esta disposición no es estándar por lo que es difícil encontrar una sala de teatro adecuada para la misma. Una opción es modificar el espacio de butacas, quitando la cantidad necesaria y montar la pasarela junto con la circunferencia, aunque estos dos elementos se tendrían que bajar de altura. Al principio se piensa en realizar la representación en un teatro de la ciudad de Valencia por llevar a cabo este trabajo en la misma ciudad. Tras investigar y analizar algunos de sus teatros, se ha llegado a la conclusión de que son demasiado estrechos y pequeños para montar esta disposición y en los que se podía montar, se eliminaban demasiados asientos. Por lo que se decide buscar un espacio diferente a las salas teatrales como un espacio parateatral. Tras realizar una nueva búsqueda de espacios parateatrales y analizar sus disposiciones y dimensiones -en esta ocasión se ha incluido la ciudad de Madrid- se ha determinado que el mejor espacio para esta representación concreta, teniendo en cuenta las intenciones y la visión general de la obra, es el Teatro Circo Price de Madrid. Los motivos de la elección son tres. El primero es su forma circular en contraposición a la rectangular que constituyen el resto de espacios teatrales y

parateatrales analizados. El segundo es la disposición en forma circular, a modo de circo, porque permite una intrusión satisfactoria de la acción en la zona del espectador y genera una relación más directa con el público. Y la tercera razón es su tamaño, ya que a pesar de la forma requerida puede albergar a más de 1400 personas. Condición que no se daba en los teatros estudiados de ambas ciudades.



Imagen 4.3.2.1. Imágenes de diferentes espectáculos circenses realizados en el Teatro Circo Price.

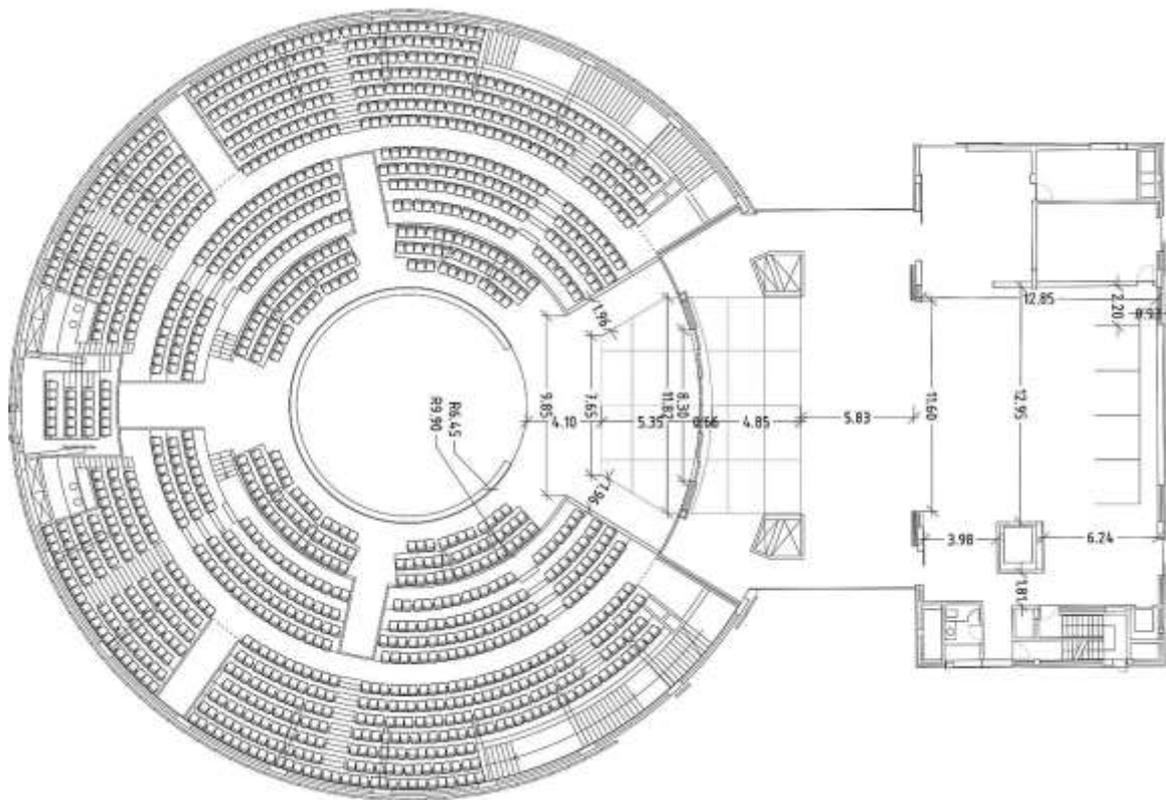


Imagen 4.3.2.2. Plano de la disposición del Teatro Circo Price.

4.4. Desarrollo de la propuesta.

La concreción del diseño escenográfico parte de la comprensión de la esencia de la obra, de su alma, de su intención original, la que Joe Masteroff, John Kander y Fred Ebb quisieron transmitir con su obra. Sin embargo, cada obra tiene su propio director y el resultado final de la producción muestra el mensaje y la visión que éste quiere transmitir con un código y una metodología propias, diferente a las de cualquier otro. Estos tres factores: la esencia de la obra, el mensaje y la visión del director, son clave para realizar el diseño escenográfico. Sobre ellos se desarrollará todo el planteamiento, desde la definición del espacio de representación concreto hasta los materiales a emplear. Seguidamente, se realizará un análisis de los aspectos, características y requisitos de las diferentes escenografías necesarias, a partir del cual se especificarán la cantidad de las mismas a utilizar y el diseño de una como base, sobre la que se determinarán el resto de ellas. Todo ese trabajo, tiene como resultado una gran producción en la que intervienen muchos agentes, pero el más importante de todos ellos es el destinatario de todo el esfuerzo, el público, quien juzgará el trabajo realizado.

4.4.1. Esencia e intenciones de la obra.

4.4.1.1. Esencia de la obra.

Para crear una propuesta escenográfica acorde con la obra, primero ha de conocerse el alma de la misma y plantearse como un objetivo a conseguir por el escenógrafo la consecución de la misma mediante su trabajo. En la pieza que nos ocupa, esta esencia consiste en el deseo de retratar una época de cambio en Berlín, en la que la ciudad pasa de ser la capital europea de la cultura y el arte a ser el origen de uno de los peores ataques a la humanidad. Es necesario aclarar que la obra no muestra el recorrido al completo del nazismo, desde su origen hasta la Segunda Guerra Mundial, sino que se centra en la etapa en que el partido comienza a ganar seguidores alemanes antes de su acceso al poder en enero de 1933 bajo el liderazgo de Hitler. Se trata de un período en el que el nazismo va adentrándose en todos los ámbitos de la vida poco a poco, como una sombra, pero que, a pesar de su lentitud, se hace notar claramente y baña todo el territorio.

Dentro de este cambio, se tratan cuestiones como la homosexualidad. Por ejemplo en la escena tercena del primer acto, Bobby incita a Cliff a besarse libremente porque ya no están en Inglaterra. Sin embargo, tras la ascensión de los nazis al poder, esta condición sexual es otro motivo para encerrar a la gente en los campos de concentración. Un asunto en el que se hace mucho hincapié es el del antisemitismo el cual ocupa una parte importante al retratar el final de un casamiento a causa del mismo. También aparece contenido relacionado con la pobreza y el desempleo que afectan a Alemania en ese momento. Cuenta lo que ese estado de penuria impulsa hacer a la población. Y por último, el cambio a nivel

cultural y sobre todo cinematográfico, razón por la que Sally va a Berlín y por la que no quiere abandonar la ciudad cuando Cliff intenta convencerla.

Tras un nuevo y concreto estudio de las escenas del libreto, se ha llegado a la conclusión de que este cambio también se visualiza en el ambiente y la atmósfera de la obra, de modo que se distinguen dos tipos. El primero es un ambiente de comedia romántica que aparece inicialmente y predomina casi en la totalidad del primer acto y en la parte inicial del segundo. Contrariamente, el segundo tipo que abarca el resto del segundo acto, es un ambiente trágico y de humor negro. Tras este análisis, se ha determinado un punto de inflexión que marca el cambio. Se trata de la escena tercera del segundo acto en el que el Maestro de Ceremonias realiza junto con un gorila el número "*If You Could See Her*". No obstante, existe un momento anterior que se filtra entre las escenas de la primera atmósfera. Es la escena nueve del acto primero en la que el MC aparece con un gramófono que emite una voz que canta una parte de "*Tomorrow Belongs To Me*" y ofrece un pequeño y sutil avance de lo que va a ocurrir.

Por lo tanto, como consecuencia de la esencia de la obra y de esta acentuada modificación, la intención general de la obra es mostrar esa transformación mediante el ambiente, por lo que el diseño escenográfico debe servir a este fin.

4.4.1.2. Intenciones.

El propósito primordial que queremos conseguir en esta obra es narrar el cambio de atmósfera que señala la esencia utilizando como herramienta la escenografía. Para ello, vamos a exagerar ambos extremos de forma que el contraste sea mayor y por lo tanto claro y comprensible para el espectador. No se trata de una transformación sutil sino drástico. De esta forma, el público se transporta de un ambiente de esplendor cultural y artística llena de alegrías y pocas preocupaciones, en la que disfrutan, se lo pasan bien y olvidan sus problemas, a un ambiente donde se palpa en el aire la preocupación, la tristeza y la tragedia. Al principio, se mostrarán contentos con su decisión de ir a ver la obra, pero saldrán del teatro pensativos y afectados al darse cuenta de la realidad pasada que muestra la obra. Pues este es el mensaje que se quiere transmitir con la misma.

Normalmente, hay un director en la producción y según la visión y la idea que este tenga de la obra, se realiza de una forma concreta. En este caso, al tratarse de un trabajo individual la propia escenógrafa va a ejercer de directora, por lo que su visión será la que determine el camino de la producción. En esencia el mensaje a difundir es el mismo en cualquiera de las producciones musicales anteriores, sin embargo, la forma de transmitirlo va a ser diferente. No se va a retratar un club cutre, viejo, desgastado ni se va a mantener en esa misma forma a lo largo de los dos actos. Sino que la escenografía nos va a hablar y narrar en qué momento justo se encuentra la trama: si en el ambiente inicial de esplendor, en el trágico del final, o a medio camino entre ambos. Y así sucederá con cada una de las escenografías de la obra. De modo que no se va a tratar de una escenografía estática que

acompaña la obra, sino que va a ayudar a comprender el desarrollo de la acción. No se trata de ambientar una época determinada, sino de relatar parte de la misma.

Para conseguir transmitir el mensaje, se va a trabajar con el libreto y las partituras simultáneamente para comprender en qué momento concreto del cambio se encuentra cada escena y su humor propio. Así, se va a utilizar una escenografía de fundación o fundante, la cual parte de las mismas fuentes que el libreto y nace del origen y de la idea de fondo del texto, de la esencia, de forma que crea un mensaje narrativo paralelo. Por ello se genera una propuesta personal y original de la idea base donde el escenógrafo muestra su propia visión en su lenguaje plástico, y con él transmite el mensaje. Esta es la razón por la que se ha realizado un estudio tan a fondo tanto de la obra literaria *Adiós a Berlín* como de la obra musical original *Cabaret*. Asimismo, al aportar una nueva propuesta con el diseño que no representa la realidad geográfica de la obra, estamos determinando su estilo escenográfico, el cual se aleja lo máximo de la "realidad cero" o modelo, por lo que este trabajo presenta, que no representa, una escenografía concreta con un origen propio aunque ligado a la esencia de la obra.

A partir de estos tres factores -el mensaje, la visión y el tipo de escenografía- y utilizándolos como herramientas definitorias, se han concretado unos parámetros que afectan directamente a la transformación narrativa del diseño del objeto escénico para conseguir transmitir las intenciones analizadas anteriormente a la audiencia. Estos parámetros son la música y los músicos, la paleta cromática, la iluminación, la cantidad de elementos en escena, el barullo de fondo, el movimiento, la intrusión de la obra en la zona del público y viceversa, de forma que existe un gran contraste dentro de cada parámetro. Para mejorar la comprensión de la explicación relativa a los parámetros, se van a enumerar dos humores. Cuando se hable del primer humor, se referirá al del esplendor cultural y artístico, y cuando se trate el segundo humor, se referirá al trágico.

La música es uno de los parámetros más importantes puesto que no solo narra la acción sino que la hace sentir. Por ello, en el primer humor tendrá un gran protagonismo y ocupará una posición relevante dentro de la escenografía. Además, los propios músicos también se encargarán de narrar en que punto de la transformación está la obra con su forma de tocar y de moverse. Así por ejemplo, en las escenas del primer humor los músicos tocan melodías vivas, con mucho movimiento, velocidad, y de pie, con energía, bailando y moviéndose al ritmo de la música. Mientras que en el segundo humor, tocan melodías más lúgubres, sin moverse, incluso sentados o apoyados en la pared, con una disminución de las ganas de tocar claramente visible, incluso con la mitad de músicos.

El segundo parámetro es la paleta cromática, la cual estará constituida por colores vivos, que denoten dinamismo y actividad en el primer humor. Por lo que se dejarán de lado los blancos, negros, grises y marrones por considerarlos neutros y faltos de vitalidad. Se utilizarán colores cálidos como el amarillo, el naranja o el rojo en

primera instancia. Y de forma secundaria los fríos como el azul, el morado y el verde. Todos con una luminosidad y saturación elevadas. Sin embargo, para narrar el segundo humor, se utilizarán colores apagados, con una luminosidad y saturación bajas, por lo que todos los todos se acercarán a la escala de grises. Además se utilizarán mayoritariamente los tonos neutros. Estos tonos también se utilizarán en la caja escénica durante toda la obra por un motivo, y es que lleva en contraste de los dos humores al máximo. De modo que aumenta el brillo de los colores vivos del primer humor por contraste. Y además, incrementa el ambiente trágico por sobreexposición de colores neutros.

En lo respectivo a la iluminación, su tarea principal es agrandar el espacio o reducirlo. Por ello, en el primer humor la luz inundará el espacio de representación, permitiendo la visibilidad de todos los escenarios necesarios para cada escena. Asimismo, se utilizará iluminación cálida que represente el gran auge científico, cinéfilo y artístico, junto con su gran dinamismo y vigorosidad. Así como la vida y la alegría, relacionadas con los elementos cálidos. Opuestamente, para presentar el humor trágico, se utilizará poca cantidad de luz de forma que concentre el espacio de representación en un lugar pequeño, que genere tensión y restricción. Esto eliminará de la percepción del público los temas triviales y concentrará la atención en los verdaderos problemas de los personajes. E igualmente que el razonamiento de la paleta cromática, se utilizará luz fría para crear un halo trágico, de tristeza y desconsuelo.

Para terminar, se van a agrupar los parámetros de cantidad de elementos en escena, barullo de fondo, movimiento e intrusión. Así, para presentar el sentido bullicioso de la vida relativo al primer humor, se necesita un espacio lleno de objetos, de gente, de conversaciones diversas y mucho movimiento, con ruido de fondo que evada de la calma y el reposo y adentre al público en un estado de agitación, revuelo y ajetreo. Del mismo modo, se potenciará la intrusión de la obra en el espacio del público para hacerlo partícipe de este humor y así enfatizar la percepción que sienten del mismo. Por el contrario, para presentar en segundo humor, se reducirán la cantidad de elementos escénicos al mínimo para narrar la austeridad, la pobreza, la importancia nula de los objetos, de lo banal, para concentrar toda la atención en la verdadera problemática de la situación. En esta ocasión, los materiales serán toscos, con líneas duras, y formas marcadas; y telas rígidas y pesadas. Con el mismo fin, desaparecerá el sonido y el barullo de fondo junto con la gente que lo creaba, el movimiento en el escenario se congelará y se dejará al espectador fuera de la acción, dejando la intrusión al mínimo para que la propia audiencia sienta necesidad de que fuera nula. Así, en su auto-intrusión personal, comprenda la situación, la interiorice, la convierta en propia al relacionarla con alguna vivencia en la que haya sentido lo mismo, y la asimile y la sienta como suya. De ese modo, se consigue la completa transmisión del mensaje.

4.4.2. Las diferentes escenografías, sus requisitos y su crónica.

Con un nuevo estudio del libreto y de cada una de sus escenas, se han determinado cuáles son las diferentes escenografías a través de las cuales se desarrolla la obra, y sus requisitos escénicos. Una vez finalizado el mismo, se han rellenado unas fichas que indican el nombre de la escenografía, las escenas dónde se requiere, y los requisitos mínimos necesarios. Y tras las mismas, se ha realizado un examen de la localización de cada una a lo largo de la obra para especificar si se solicitan de forma consecutiva, simultánea o si es necesaria una transformación de una escenografía a otra. Esta información es muy importante, útil y necesaria para comprender los movimientos de la misma y utilizarlos a favor de la producción.

VAGÓN DE TREN

Escenas donde se requiere	Acto 1: escena 2	Escena	Acto
	Acto 2: escena 7		
Requisitos	<p>Asientos dónde se puedan sentar Cliff y Ernst y otros sin ocupar. Han de ser suficientes para poder colocar una maleta encima y poder abrirla y cerrarla. Debajo de una de ellas debe poder entrar y caber un maletín.</p> <p>Lugar para dejar las maletas de Cliff y Ernst y su maletín.</p> <p>Una ventana en el vagón.</p> <p>Lugar por donde entra el MC.</p>	2	1
	<p>Vagón de tren con asientos.</p> <p>Lugar de aparición o entrada del MC.</p> <p>Schneider, Schultz, Ernst, Kost y Sally están en un nivel superior porque Cliff y el MC tienen que mirar arriba para</p> <p>Algo para que todos excepto Sally bajen al mismo nivel del escenario, y algo para que bajen abajo al nivel del</p> <p>Una pared de ladrillo con puertas que esté detrás de la orquesta, que vuela al desaparecer y revela la compañía.</p> <p>Todo el set desaparece y se convierte en un "No Lugar", un espacio en blanco, un espacio vacío.</p> <p>Un abrigo para el MC.</p>	7	2

KIT KAT KLUB

Escenas donde se requiere	Acto 1: escenas 1, 4, 5, 7 y 9.	Escena	Acto
	Acto 2: escenas entreacto, 3 y 5.		
Requisitos	<p>Puerta con mirador en el que quepan los dos ojos de una persona y que se pueda abrir y cerrar.</p> <p>Lugar, acceso o zona por donde puedan entrar primero las chicas del cabaré, luego los chicos y por último, Sally.</p> <p>Lugar para la orquesta, que comienza estando oculta y se vuelve rápidamente visible en un momento determinado.</p>	1	
	Lugar para la entrada de Sally primero y las chicas del cabaré después	4	
	<p>Dos mesas separadas con sillas y un teléfono en cada una. Una tiene que estar a un nivel más elevado que la otra.</p> <p>Lugar por donde entre Max y uno opuesto por donde salga Sally.</p> <p>Otra mesa o barra (porque es camarero) mediante la que llame Bobby a Cliff</p> <p>Lugar por donde sale Bobby.</p> <p>Entrada al escenario para el MC.</p> <p>Vestuario en backstage con puerta para entrar y salir, un espejo para maquillarse, una luz parpadeante que sirva de llamada para la actuación.</p> <p>Se necesita un total de tres lugares: un local con mesas, un escenario y un backstage.</p> <p>Luz sobre Sally cuando va a cantar, el resto oscuro.</p>	5	1
	Escenario con salida para el MC, Lulu y Bobby.	7	
	Una entrada para el MC a un "No Lugar" y un espacio para el gramófono.	9	

KIT KAT KLUB

Escenas donde se requiere	Acto 1: escenas 1, 4, 5, 7 y 9.	Escena	Acto
	Acto 2: escenas entreacto, 3 y 5.		
Requisitos	Escaleras o rampa para bajar las chicas del cabaré del escenario al nivel del público.	entreacto.	2
	Entrada para el MC y el gorila.	3	
	El MC canta en un "No Lugar" a la vez que aparecen Sally y Max. Lugar de entrada y salida al Kit Kat Klub. Salida de la sala al backstage. Zona para perseguirse Cliff y Ernst. Escenario para el MC y Sally.	5	

TIENDA DE FRUTA

Escenas donde se requiere	Acto 1: escena 12	Escena	Acto
	Acto 2: escena 2		
Requisitos	Lugar que marque la entrada y la salida de la frutería. Lugar por donde aparecen los invitados que ya están dentro de la frutería. Pista de baile sobre el escenario.	12	1
	Lugar de entrada. Muestrario de frutas. Ventana que se rompa añicos.	2	2

HABITACIÓN DE CLIFF

Escenas donde se requiere	Acto 1: escenas 3, 6 y 10	Escena	Acto
	Acto 2: escenas 4 y 6		
Requisitos	Ventana que mira a la plaza. Silla para sentarse Cliff mientras Schneider le habla. Una puerta para llamar, entrar y salir. Lugar por donde entran y salen los chicos del cabaré.	3	1
	Mesa con dos sillas para dar clases de inglés y una puerta para entrar y salir.	6	
	Una silla para Sally y una puerta de entrada y salida. Lugar para el equipaje de Sally. Habitación con luz oscura y lugar donde dejar la botella y el vaso. Entán en la habitación, de repente Sally está cantando en un "No Lugar" con sus pensamientos, y nada más termina de cantar, vuelve a estar en la habitación con Cliff.	10	
	Puerta para entrar y salir. Asiento para Sally. El MC aparec y canta mientras Sally sigue sentada. Después, ésta sale y se va y el MC sigue cantando en un "No Lugar".	4	2
	Puerta de entrada y salida a la habitación. Lugar donde guardar y servir la ginebra. Se apagan las luces al final.	6	

SALA DE ESTAR APARTAMENTO

Escenas donde se requiere	Acto 1: escena 8 y 11	Escena	Acto
	Acto 2: no se requiere		
Requisitos	Tres puertas: habitaciones de Kost, Schneider y Schultz. Lugar de salida del apartamento para el marinero.	8	1
	Dos puertas: habitaciones Kost y Schneider. Lugar de salida del apartamento para el marinero.	11	

Imagen 4.4.1.1. Fichas resumen de las diferentes escenografías que se requieren y sus requisitos mínimos, por la autora.

Para conocer el orden de los diferentes escenarios o si son necesarios de forma simultánea, se ha realizado un diagrama que permite conocer de antemano estas situaciones para utilizarlas a favor de la obra. Cuando se habla de un “No Lugar”, se refiere a que la acción no acontece en ninguna escenografía en concreto, sino que acontece en un lugar inexistente, como si se tratara de los pensamientos de los personajes que no acontecen en un lugar físico.

		ACTO 1												ACTO 2									
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	EA	2	3	4	5	6	7			
VAGÓN DE TREN			■																				■
	SALA DE ESTAR							■			■												
HABITACIÓN CLIFF				■			■			■							■			■			
	TIENDA DE FRUTA												■		■								
KIT KAT KLUB	SALA					■													■				
	ESCENARIO	■			■	■		■						■		■			■				
	BACKSTAGE					■																	
"NO LUGAR"										■	■							■	■			■	
						AC ES				AC ES							AS ES	AC ES				TR	

Leyenda: A-acción E-escenario C-consecutivo S-simultáneo TR-transformación

Imagen 4.4.2.1. Diagrama temporal de los diferentes escenarios, por la autora.

Las siglas de la parte inferior son importantes en cuanto que coinciden varios escenarios en una misma escena, porque informan del tipo de relación existente entre las mismas, de modo que, por ejemplo, en la escena quinta del primer acto, la acción acontece de forma consecutiva por lo que no se utilizarán o mostrarán ambos escenarios a la vez. Sin embargo, aunque no se muestren, sí que ocupan los dos un

lugar en el escenario al mismo tiempo, y como consecuencia, ninguno de ellos podrá ocupar la totalidad del espacio de representación.

4.4.3. Gestión de los escenarios.

Teniendo en cuenta las diferentes escenografías necesarias y sus requisitos mínimos, se ha diseñado una escenografía base que servirá de punto de partida de cada una y de unión entre ellas. Esta escenografía base estará constituida por unos elementos escénicos que funcionarán como una escala musical sobre la que componer las distintas melodías, por ello, al igual que en la música, es importante su definición previa.

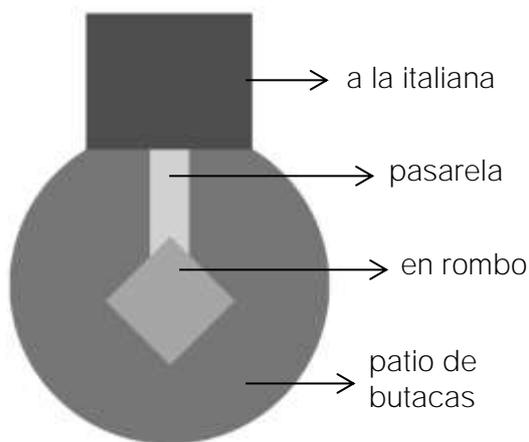


Imagen 4.4.1.3.1. Esquema del espacio de escenario, por la autora.

Para aprovechar las peculiaridades de la disposición del espacio elegido y utilizarlas en favor de la producción, se han definido un total de cuatro escenarios distribuidos tanto en el propio escenario a la italiana como en el patio de butacas. Esta acción se ha realizado para conseguir que la escenografía transmita y narre la información que se quiere. Para conseguirlo, el patio de butacas formará parte del escenario y será invadido por la escenografía, del mismo modo, el público penetrará en la escenografía, en el propio escenario y en el seno de la

representación. Así, la escenografía relativa a la sala del Kit Kat Klub será el propio patio de butacas del Circo Price, con una intrusión de la acción de la obra en el público completa, de modo que la representación comparta espacio y vivencias con los espectadores. El mismo planteamiento sigue la pasarela y el escenario en rombo central, aunque en este caso constituyen la escenografía del escenario del Kit Kat Klub. Y por último, el escenario a la italiana en el que concurren el resto de escenografías: el *backstage* del Kit Kat Klub, el vagón de tren, la sala de estar, la habitación de Cliff y el "no lugar". La acción que sucede en este escenario queda enmarcada por las propias características tipológicas del mismo, mientras que en el resto, la obra y el público se convierten en un ente único en el que no existe la cuarta pared y donde es difícil separar la realidad de la ficción.

Con esta disposición de escenarios y del público, se ve de forma muy clara cuál es la posición más potente del actor, cuál es aquel lugar en el que el actor puede captar mejor la atención del público y hacerlo partícipe de la acción dramática, esto es, cuál es la posición en la que mejor consigue trasladar al espectador al seno del drama. Esta posición está sin lugar a dudas formada por la pasarela y el escenario en rombo al generar una intrusión completa entre el espacio correspondiente a la ficción, el de

los actores y el de toda la producción al completo, y el espacio de realidad fáctica, convirtiéndolos en uno único e inseparable.

Tras el estudio de los ángulos de visión de los diferentes asientos del Teatro Circo Price, se ha considerado la opción de no vender entradas para los asientos más próximos al escenario a la italiana por no ser óptima la visión completa de la producción desde los mismos. Del mismo modo, se han determinado una cantidad concreta de asientos en los que la visión no es óptima pero tampoco pésima, de forma que el único escenario afectado es el de a la italiana, por lo que se han clasificado como asientos de visibilidad reducida, los cuales deberán contemplar un precio especial para los asistentes. Para el estudio de los ángulos de visión, se ha considerado como un ángulo óptimo el comprendido en noventa grados, de forma que el espectador solo tenga que girar un máximo de cuarenta y cinco grados su campo de visión a ambos lados.

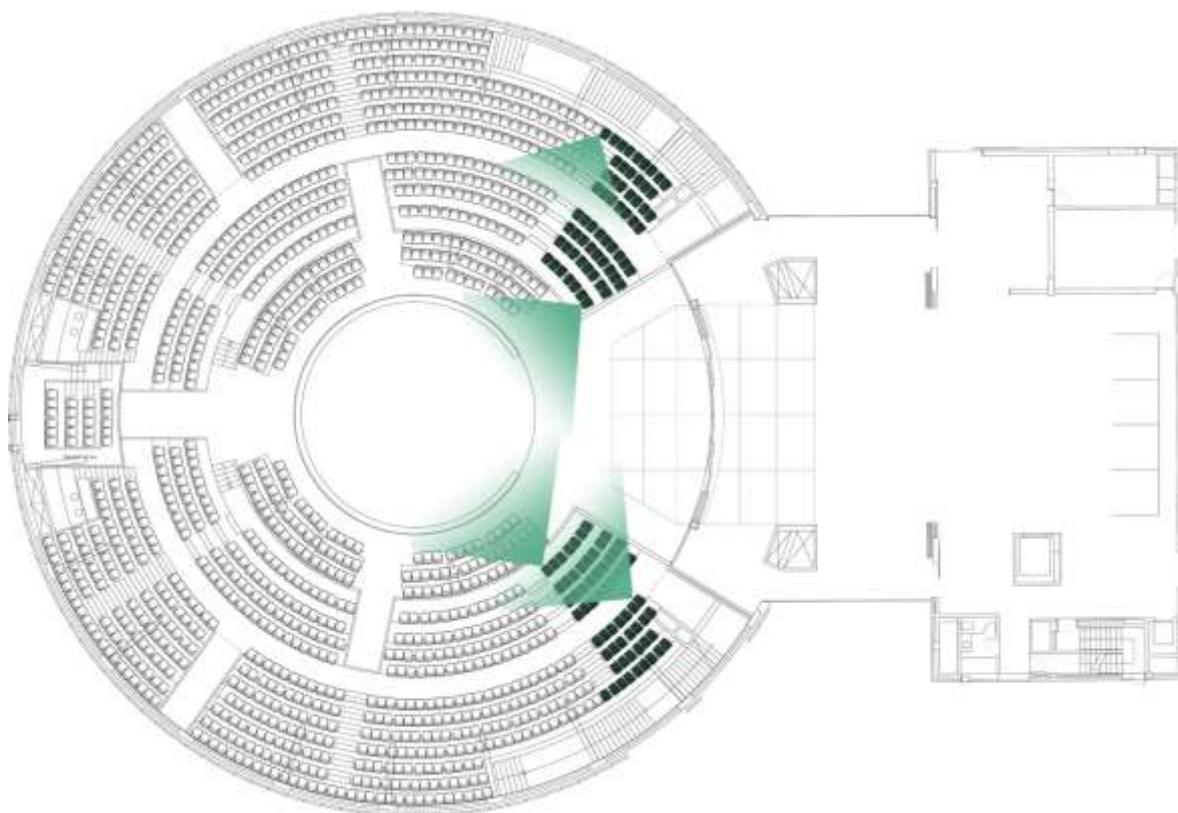


Imagen 4.4.1.3.2. Ángulos de visión de la zona de asientos más extremas y asientos eliminados de la venta, por la autora.

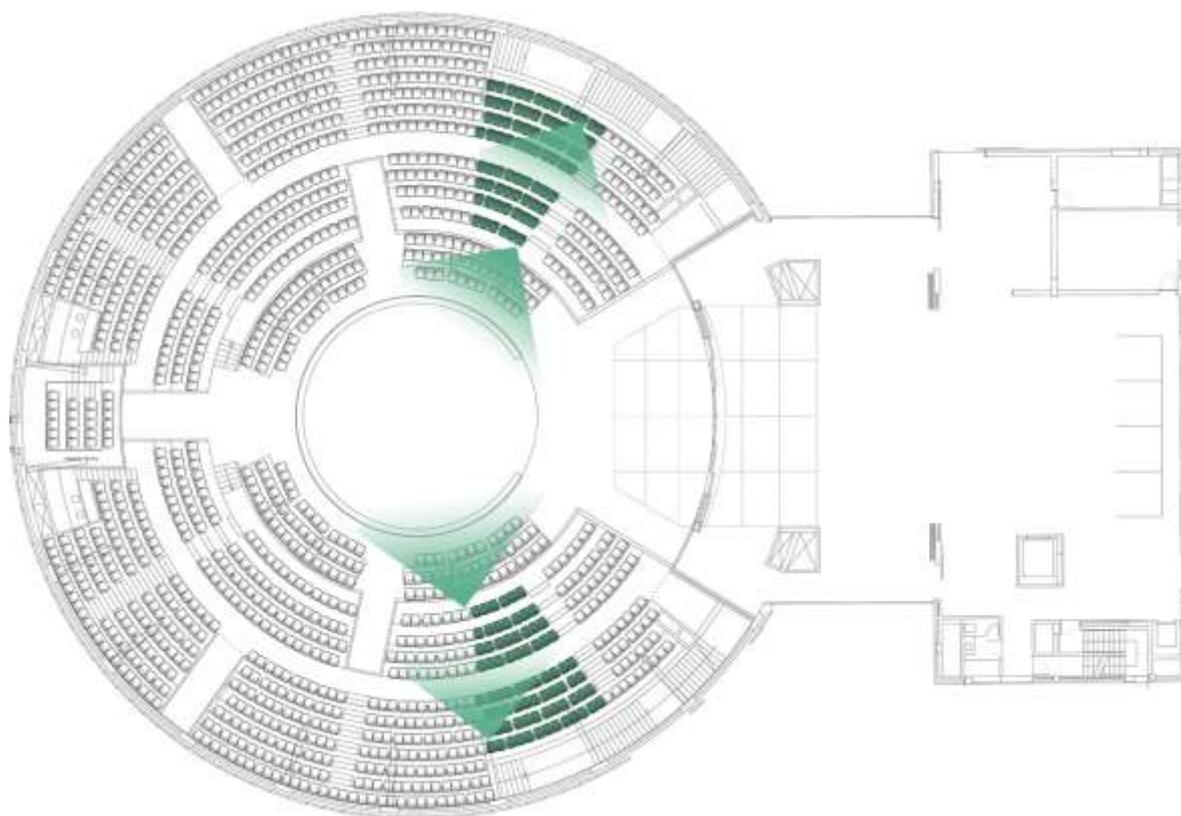


Imagen 4.4.1.3.3. Ángulos de visión que determinan la zona de asientos de visibilidad reducida, por la autora.

4.4.4. Diseño escenográfico.

A partir de todo este trabajo previo, se ha diseñado una escenografía base de la que arranca el resto del diseño. Eso significa que será común a todas las escenas pero no tiene por qué ser estática. En algunos momentos lo será y en otros cambiará de forma o posición para narrar la esencia del momento. El diseño del elemento escenográfico no se va a centrar en el detalle constructivo sino en la imagen general resultante porque el objetivo es realizar un diseño con unas características concretas en base a una metodología. Por lo tanto, no importa tanto cómo se va a asumir la realidad escénica al completo como expresar la imagen de la escenografía diseñada y el modo en que ésta muestra la narración dramática.

Como herramienta narrativa primordial de esta producción, se encuentra la música que conforma un mecanismo de gran importancia para exponer la esencia de la obra, por lo que la orquesta abandona el foso y pasa a ocupar un lugar protagonista en el centro del escenario a la italiana. Además, formará parte de la representación y los músicos ganarán importancia. Por ello, se ha diseñado una plataforma de siete niveles para un total de veintiocho músicos, los cuales serán visibles al público y gozarán de la misma importancia que el resto de actores. Cada uno ocupará un espacio cuadrado con una diagonal de un metro de longitud. A excepción del piano, la batería, el xilófono y la percusión que ocuparán unas dimensiones mayores. Además,

realizarán su interpretación musical de pie y de memoria, es decir, sin atriles que oculten su representación y presentarán el cambio de humor de la obra tanto con su música como con su actitud.

Para el diseño de la plataforma y sus niveles, se han tenido en cuenta varias premisas, sobre todo relativas al movimiento y a la sonoridad del conjunto. Por ello, se sitúan en la parte delantera los instrumentos de viento madera, puesto que por sus propias características su volumen es menor que el de los instrumentos de viento metal, cuyo volumen es mayor. Además, se han agrupado por familias para favorecer la sonoridad, la presencia y los armónicos de cada familia por separado y dentro del conjunto de la orquesta. Del mismo modo, se colocará el piano en la plataforma de nivel más bajo junto con el xilófono tanto por el espacio que necesitan los propios instrumentos y los músicos como por su volumen y la gran tesitura que abarcan. Por último, el resto de instrumentos de percusión -el bombo, los platillos, el triángulo, la pandereta y la batería- ocuparán la plataforma más elevada, por el espacio que requieren los propios instrumentos y sus músicos y para favorecer la sonoridad del conjunto, pues son los que tienen el volumen más elevado.



Imagen 4.4.4.1. Alzado de la plataforma diseñada para la orquesta con la distribución de los músicos y sus instrumentos, por la autora.

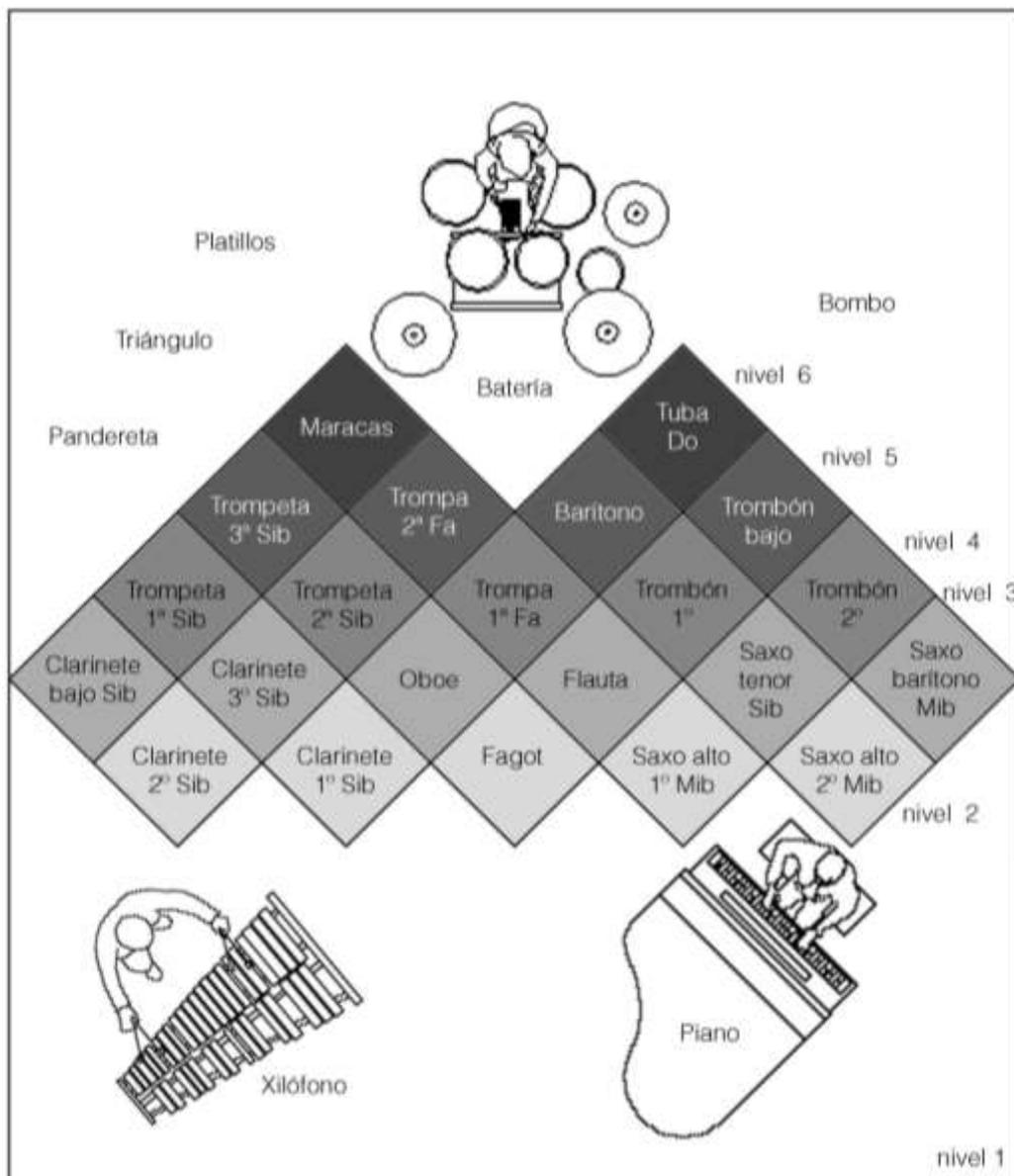


Imagen 4.4.4.2. Planta de la plataforma diseñada para la orquesta con la distribución de los músicos y sus instrumentos, por la autora.

Su materialidad estética (la visible) consistirá en un acabado tipo “hoja de oro”, liso y brillante, sin textura, con un aspecto continuo en toda la escalinata. En cada rombo, habrá una luz cenital que podrá cambiar de color entre el blanco, rojo, azul, amarillo y verde, con mayor o menor intensidad y con un haz de luz muy lineal, sin apenas dispersión. Esta escalinata va a ser el único elemento base del escenario a la Italiana, de modo que en cada una de las escenografías se añadirán elementos para concretarlas. Sin embargo, no se trata de un elemento fijo sino que será móvil, así podrá acercarse más al público, alejarse o girar sobre sí mismo según el diseño y las necesidades narrativas.



Imagen 4.4.4.3. Izq: idea-ejemplo de materialidad hoja de oro; der: idea-ejemplo de luces cenitales sin dispersión.

En lo que respecta a la pasarela y al escenario en rombo, se encontrarán en un nivel intermedio entre el escenario a la italiana que se encuentra a una cota de un metro, y el patio de butacas que tiene cota cero. Es decir, se localizarán a una altura de medio metro para acercarlo y hacerlo más accesible al público. Para salvar estas diferencias, se utilizarán un par de escalones en vez de rampas porque dan más juego a la hora de definir el movimiento y así, la pasarela queda completamente horizontal, lo que favorece las coreografías que se pretenden realizar en la misma. Su longitud será de cinco metros y el ancho de metro y medio, mientras que el escenario en rombo tendrá una diagonal también de cinco metros. Ambos tendrán el mismo acabado de la escalinata de los músicos y sus laterales estarán cubiertos del mismo modo. Además, la zona delantera en forma de rombo será independiente de la pasarela de forma que se pueda elevar hasta una cota de dos metros y veinte centímetros.

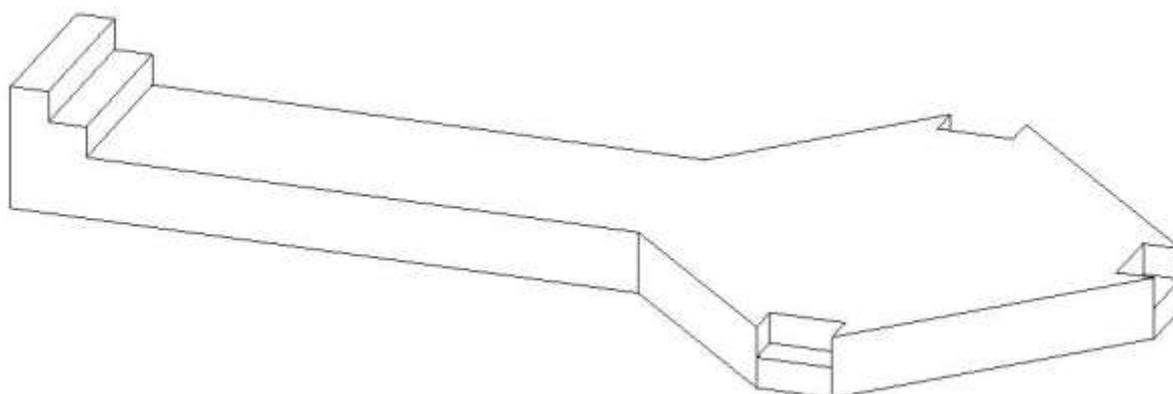


Imagen 4.4.4.4. Boceto de la pasarela y el escenario en rombo, por la autora.

En un lateral del patio de butacas, se diseñará y acondicionará una barra con *barmans* y camareros para servir bebidas y tapas a los espectadores que tengan sus asientos en el patio de butacas. Esta barra seguirá la estética de la escalinata en su frente y tendrá una luz lineal bajo el mismo. Con una altura de un metro y un ancho de sesenta centímetros. Constará de dos barras, una delantera para servir y otra trasera de almacenaje que se adaptará a la forma circular del teatro, con una separación entre cada una de ellas de un metro y veinte centímetros. Tendrá el mismo acabado que la escalinata en ambas barras. Asimismo, en el sobre se localizarán unas lámparas puntuales del mismo tipo que en las mesas del patio de butacas.

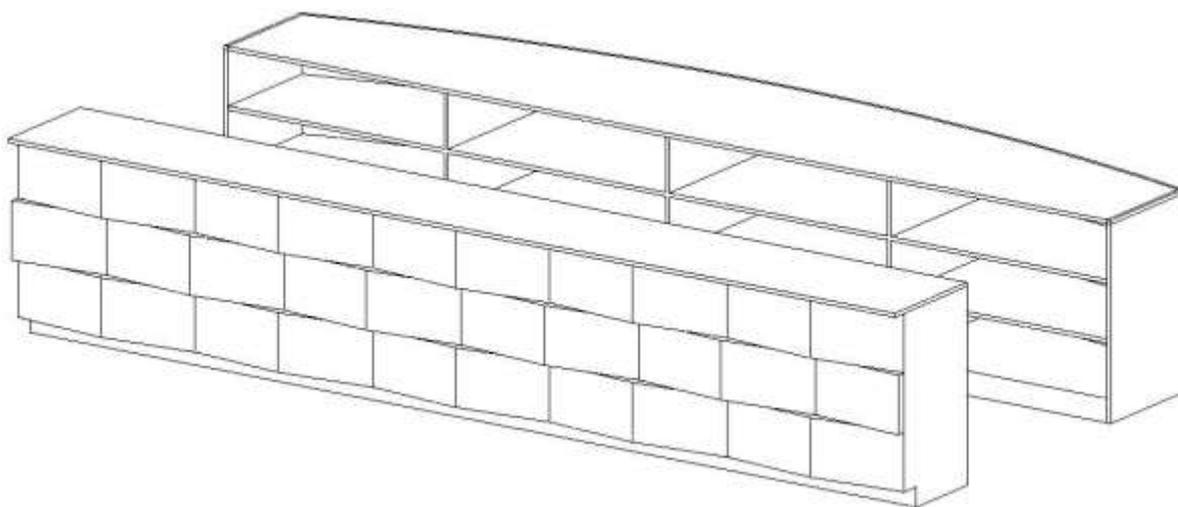
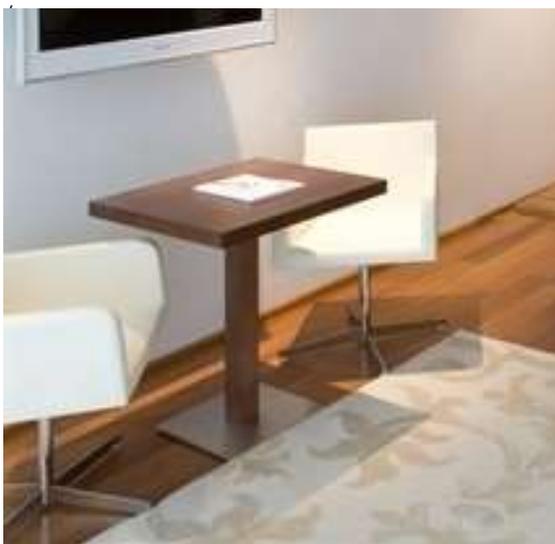


Imagen 4.4.4.5. Boceto de la barra, por la autora.

Para terminar, se eliminarán los asientos existentes en la zona de patio de butacas y se reemplazarán por mesas y sillas para grupos de dos a cuatro personas, repartidas uniformemente en esta zona. Así, la zona del público, la zona de actuación y la escenografía se fusionan y crean un ente único e indivisible pues no se puede determinar el límite entre las tres. Esta zona constituye la sala del Kit Kat Klub. En ella, las mesas no se vestirán con manteles, sino que se dejará el material visto. Sin embargo, sí se colocarán unas lámparas de mesa cuyo encendido y apagado se controlará de forma remota por la producción, permaneciendo encendidas en las escenas que acontecen en el club y pertenezcan al primer humor, y apagadas en el resto. En general, los asientos se sitúan alrededor de las mesas dirigiendo la visión hacia el centro de las mismas. Como en este caso el objetivo no es mirar al centro de la mesa sino al escenario y, además, a varios de ellos, las sillas tendrán una base central giratoria para facilitar el movimiento de la visión sin forzar el cuello de los asistentes. Las mesas serán cuadradas por soporte central y acabado marrón oscuro mientras que las sillas seguirán el acabado de hoja de oro y serán acolchadas con reposabrazos. Las lámparas seguirán formas orgánicas y su acabado será en varios colores cálidos.



4.4.4.6. Ejemplo de mesa (izq.) y de silla (der.) utilizados en el patio de butacas, de la firma de Andreu World.



Imagen 4.4.4.7. Lámparas utilizadas sobre las mesas y sobre la barra, de la firma LZF.

Los suelos se revestirán del siguiente modo: el del patio de butacas de una alfombra negra de pelo corto mientras que el del escenario a la italiana y las escaleras laterales se revestirá con un vinilo negro en mate. El uso de este color neutro se realiza para contrastar con el de hoja de oro del resto de elementos. Y también para quitarles protagonismo en los momentos en que hay mucha luz, de esta forma, no se desvía la atención de los elementos dorados.

Del total de cinco escenografías se va a concretar la relativa al Kit Kat Klub por ser la única de ellas que pasa por todos los grados del cambio de humor, por lo que será en la que mejor se visualice la intención del diseño. Siguiendo con la metodología empleada y para que la comprensión del diseño sea satisfactoria, los dibujos propios de la escenografía concreta irán acompañados con la definición de las texturas, colores y el acabado final que deben tener los elementos. La

escenografía del Kit Kat Klub se desarrolla en las escenas 1, 4, 5, 7 y 9 del primer acto y en las 3 y 5 del segundo, por lo tanto, estas son las que se van a exponer. El siguiente trabajo se va a realizar teniendo presente los requisitos mínimos que la escenografía relatados en el punto anterior así como la intención y la forma de transmitirla y narrarla. En el anexo 1, se encuentra el libreto completo de las escenas que se acaban de nombrar con sus referencias al diseño, para completar la comprensión del mismo. Para presentar el diseño, se va a utilizar una técnica mixta entre el collage y el dibujo a mano.

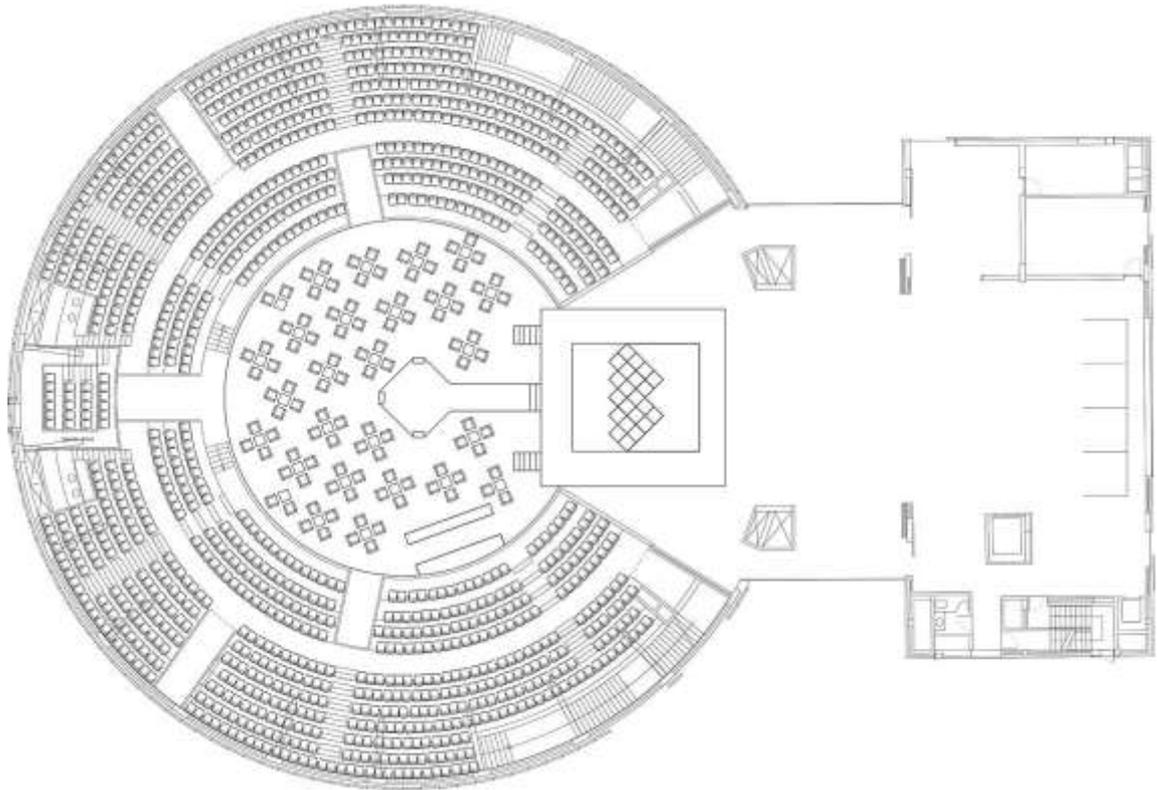


Imagen 4.4.4.8. Planta del teatro con la escenografía base y boceto, por la autora.

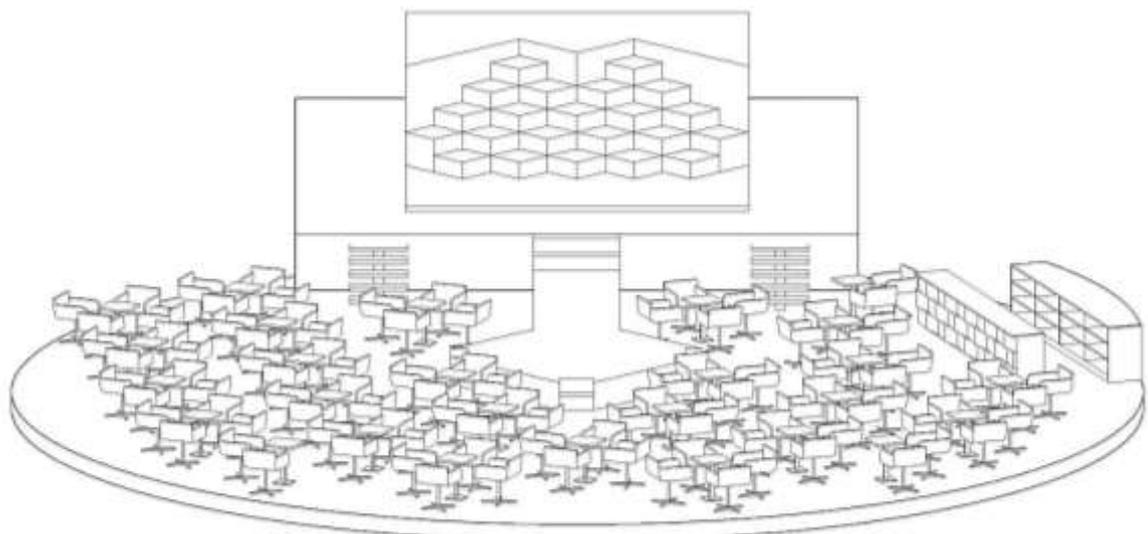


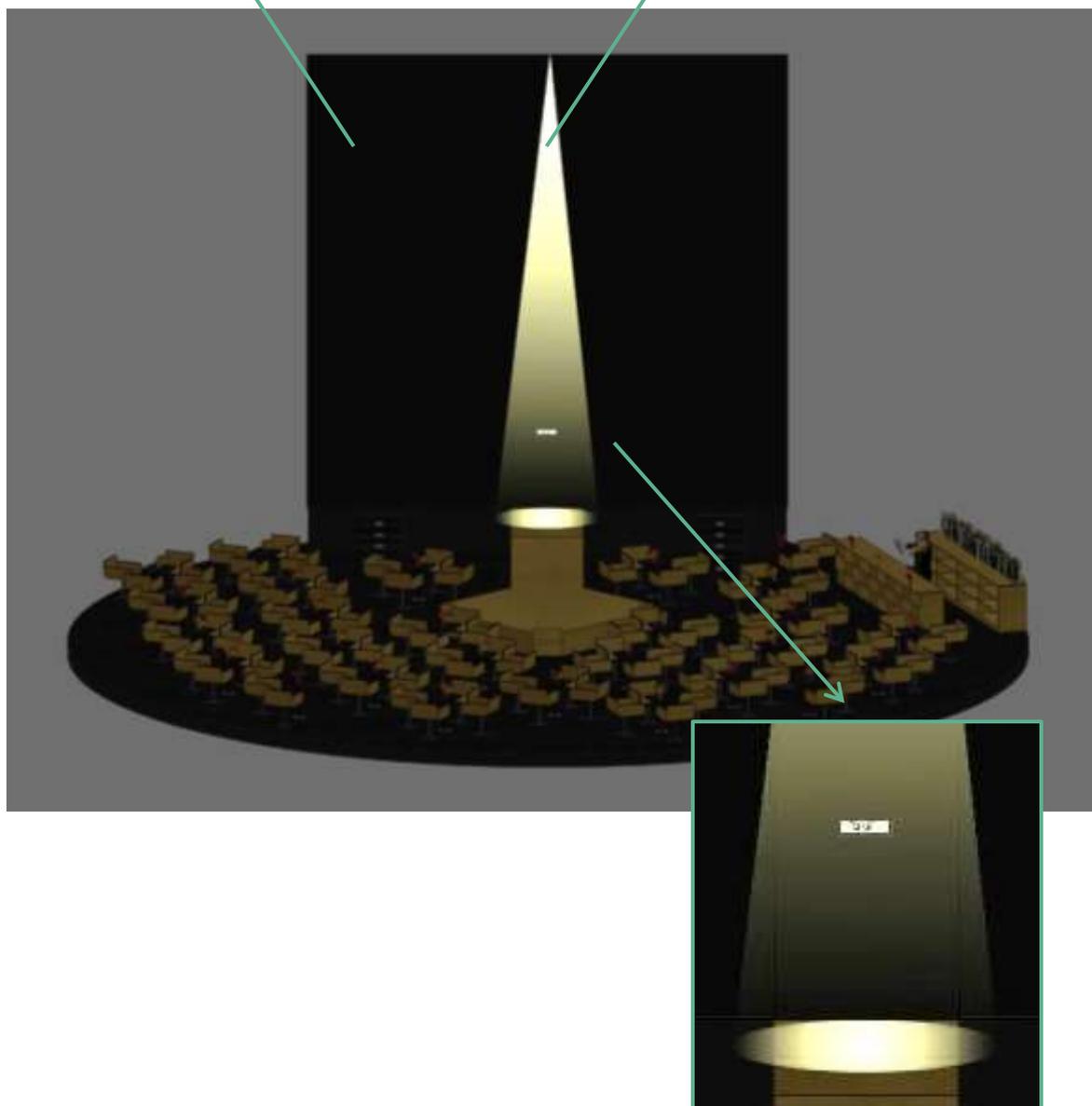
Imagen 4.4.4.9. Boceto de la escenografía base, por la autora

Acto 1. Escena 1.

Esta escena da comienzo con la oscuridad, hasta que suena el platillo y un mirador se abre. Entonces aparecen los ojos del MC, y entra al escenario. Referencia: [a1e1d1](#)

Telón 1. De tela opaca negra que no deja ver lo que hay detrás de ella y cubre toda la longitud y altura del escenario a la italiana. Se retira hacia arriba.

Luz cenital directa, que solo ilumine el mirador.

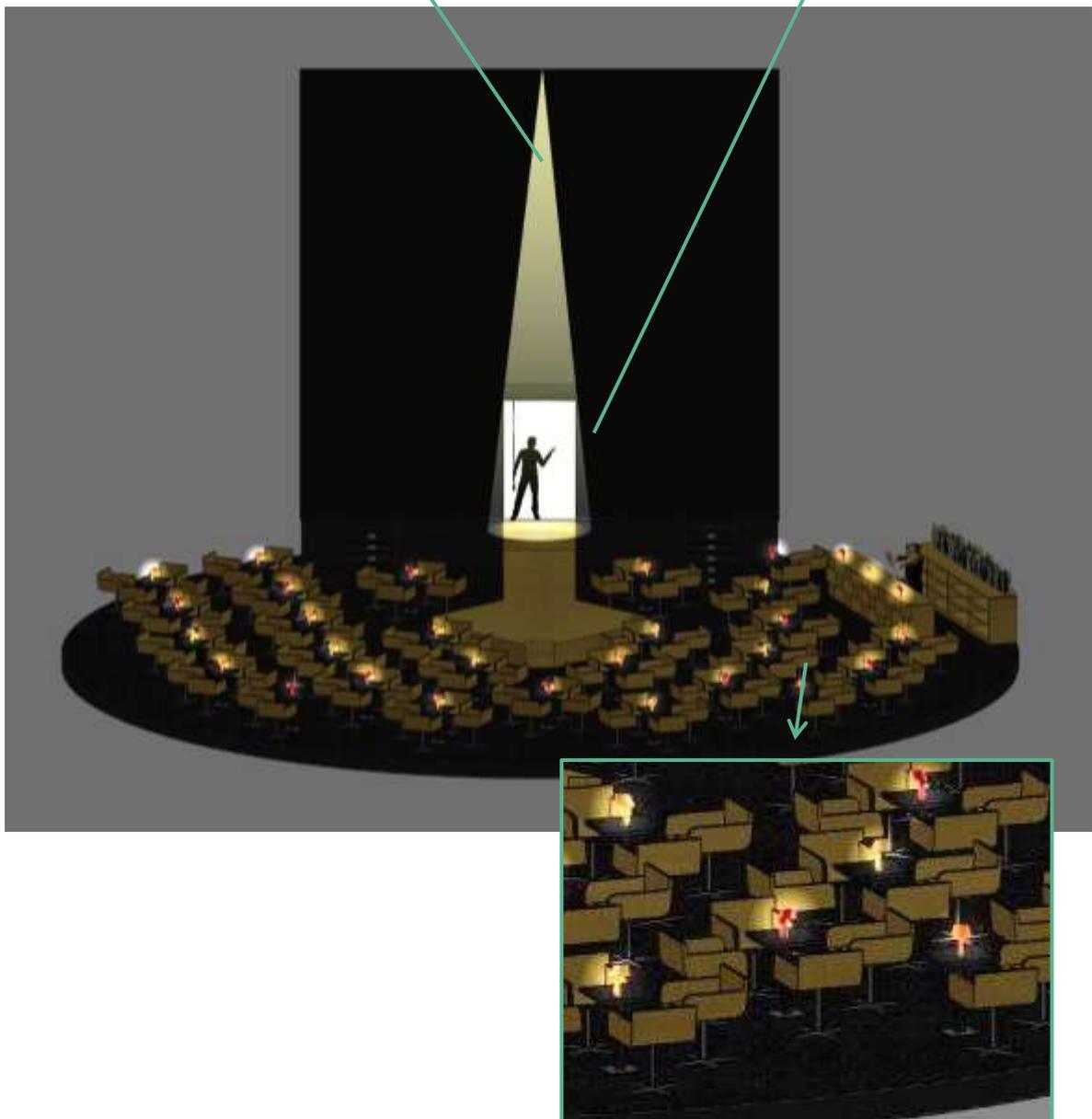


Diseño [a1e1d1-1](#). *Willkomme.*

El MC, para pasar del umbral y entrar en el escenario, tira de una cuerda que levanta una parte del telón 1, que cubre todo el escenario a la italiana. Además, la luz de las lámparas de las mesas de los espectadores se van encendiendo progresivamente hasta que se encienden del todo y completan la escenografía.

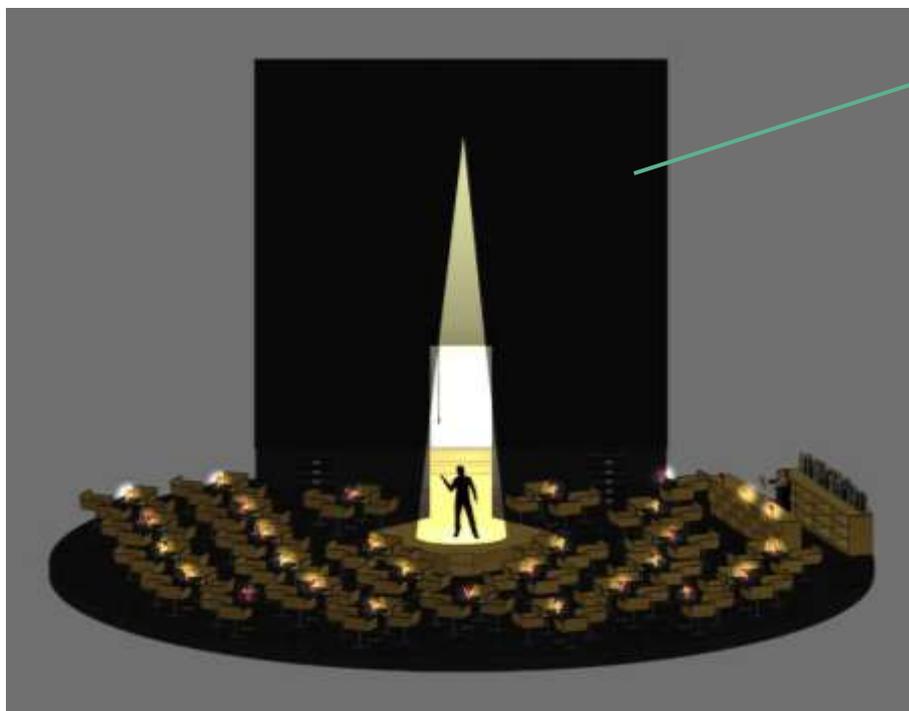
La iluminación sigue siendo la misma, solo que cambia de posición junto con el MC.

Se levanta un fragmento del telón 1 de igual anchura que la pasarela.



Diseño *a1e1d1-2*. *Willkomme*.

El MC baja a la pasarela y comienza a relatar su texto. Mientras, el telón 1 se va subiendo lentamente. A continuación va a presentar a la orquesta. Para ello se desplaza al escenario en rombo. Referencia: [a1e1d2](#)

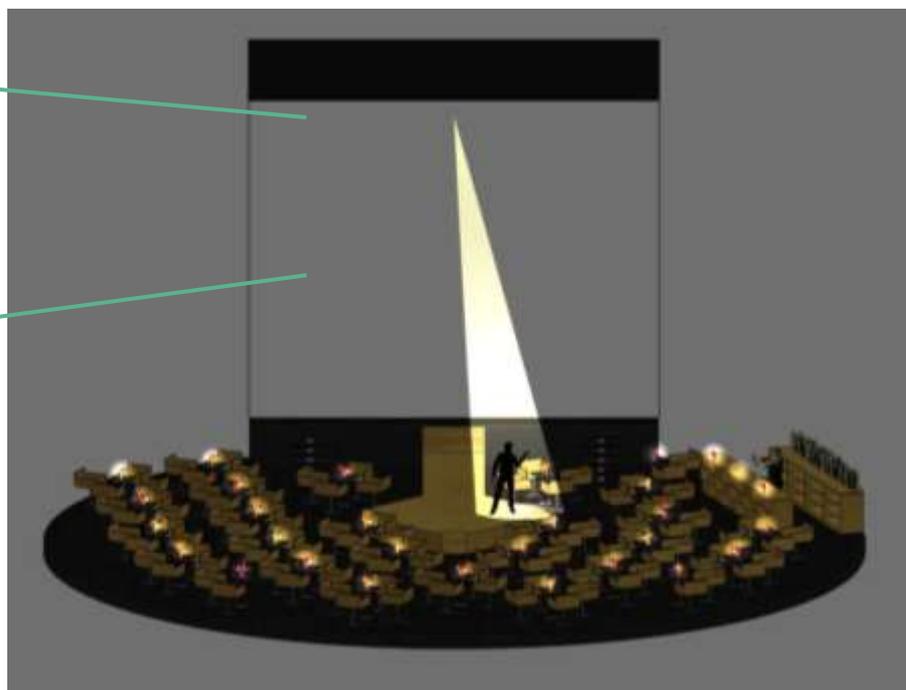


El telón 1 está bajado mientras el MC se dirige hacia el escenario en rombo.

Diseño [a1e1d2-1](#). Willkommen.

El telón 1 está recogido en lo alto.

Detrás se muestra el telón 2 con 2 metros de separación con el anterior. También ocupa toda la longitud y anchura del teatro a la italiana.

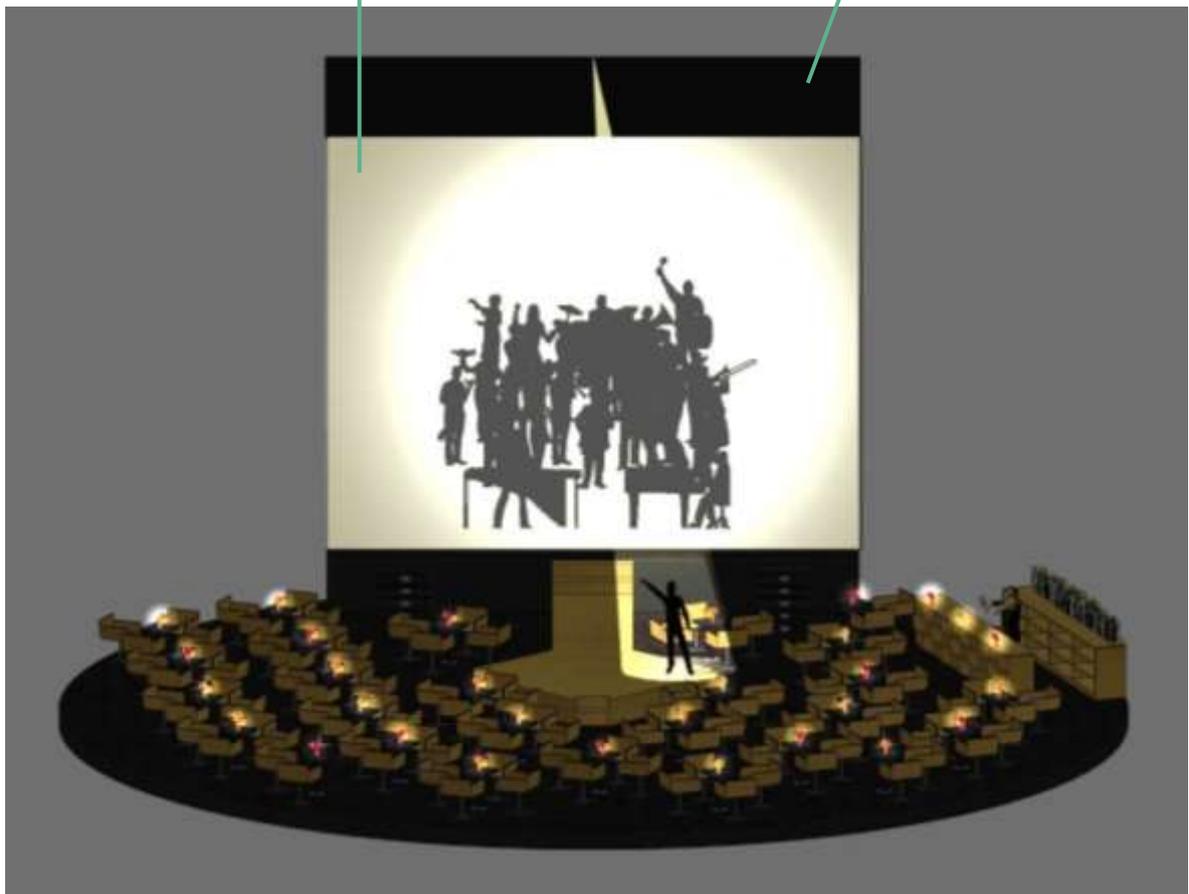


Diseño [a1e1d2-2](#). Willkommen.

Para presentar a la orquesta, se necesita un telón que la oculte y en un momento dado, la muestre rápidamente. Para esto se ha utilizado el telón 2 de una tela blanca con una opacidad menor al 100%. De modo que a la hora de presentarla, se muestre la sombra de los componentes de la orquesta con una luz desde atrás. Para ello, los planos verticales de la escalinata contarán con iluminación. Además una luz general iluminará toda la plataforma desde atrás. De esa forma, solo se verán las siluetas de los músicos y no la de la plataforma. El telón se abrirá hacia los lados de forma rápida, para que se muestre la orquesta al completo y así generar un impacto visual.

Telón 2. Con una opacidad menor e iluminado desde atrás para ver el efecto de sombras de los músicos.

Telón 1. Se abre hacia arriba.

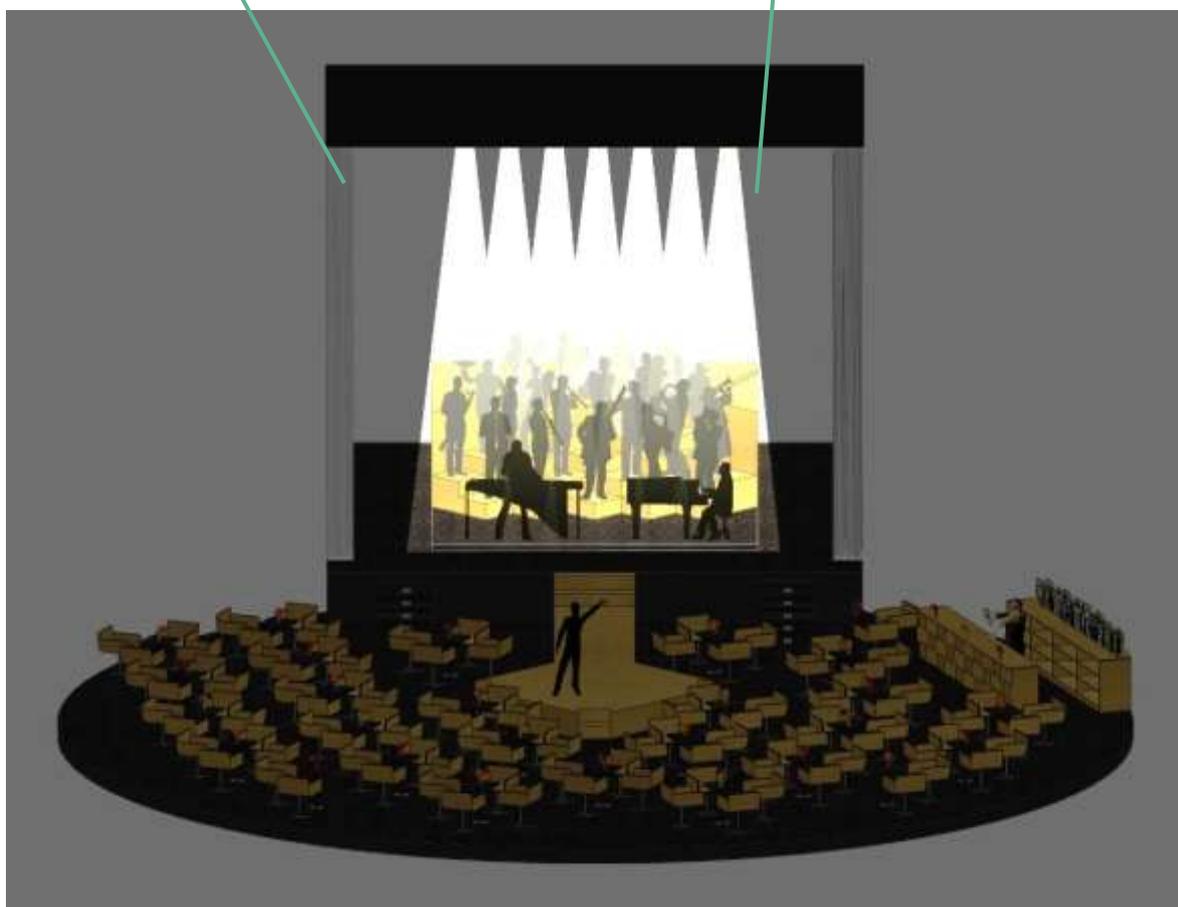


Diseño *a1e1d2-3*. *Willkomme*.

El telón 2 se abre rápidamente hacia los lados y deja la orquesta visible al público. Aparece entonces un telón 3 de fondo.

Telón 2. Se abre rápidamente hacia los lados y deja la orquesta completa a la vista del público.

Comienza el juego de luces sobre los músicos junto con su interpretación de la música y de los humores.



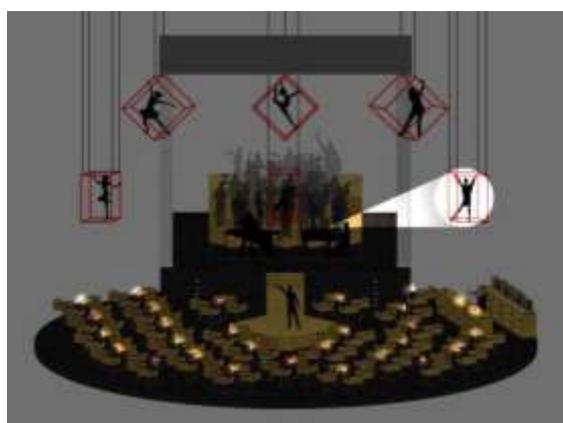
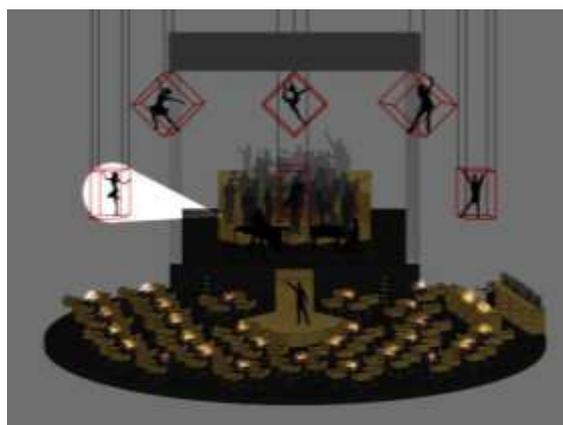
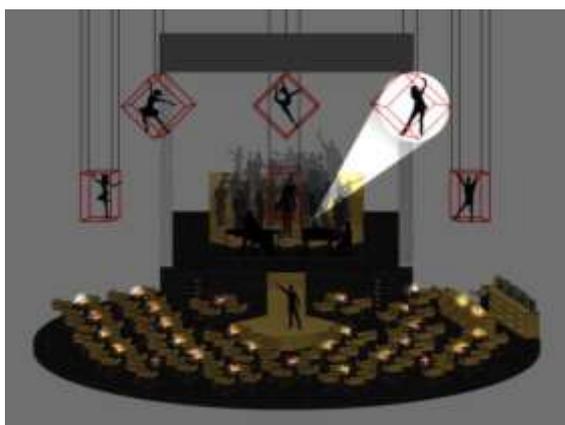
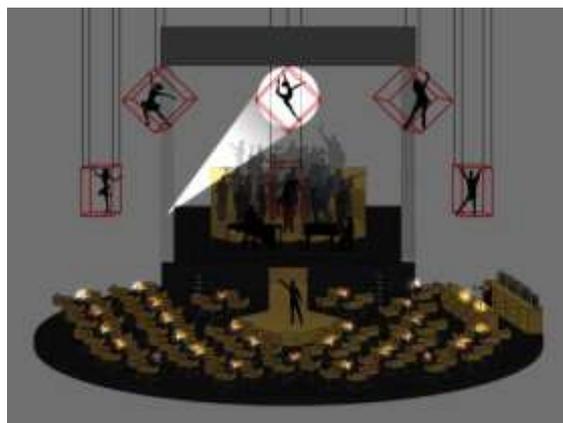
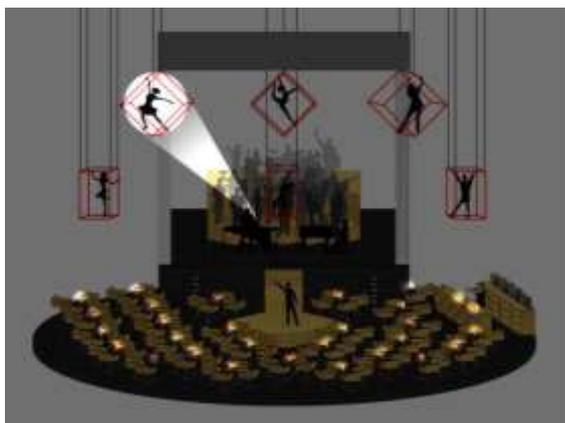
Diseño [a1e1d2-4](#). *Willkomme.*

Una vez presentada a la orquesta, comienza a iluminarse toda la zona relativa a la escenografía, es decir, el escenario a la italiana, la pasarela, el escenario en rombo y el patio de butacas. Pero ello no quiere decir que estarán iluminados en todo momento, sino que se jugará con la iluminación de estas zonas para generar espectáculo de luces y oscuros en el espectáculo el Kit Kat Klub.

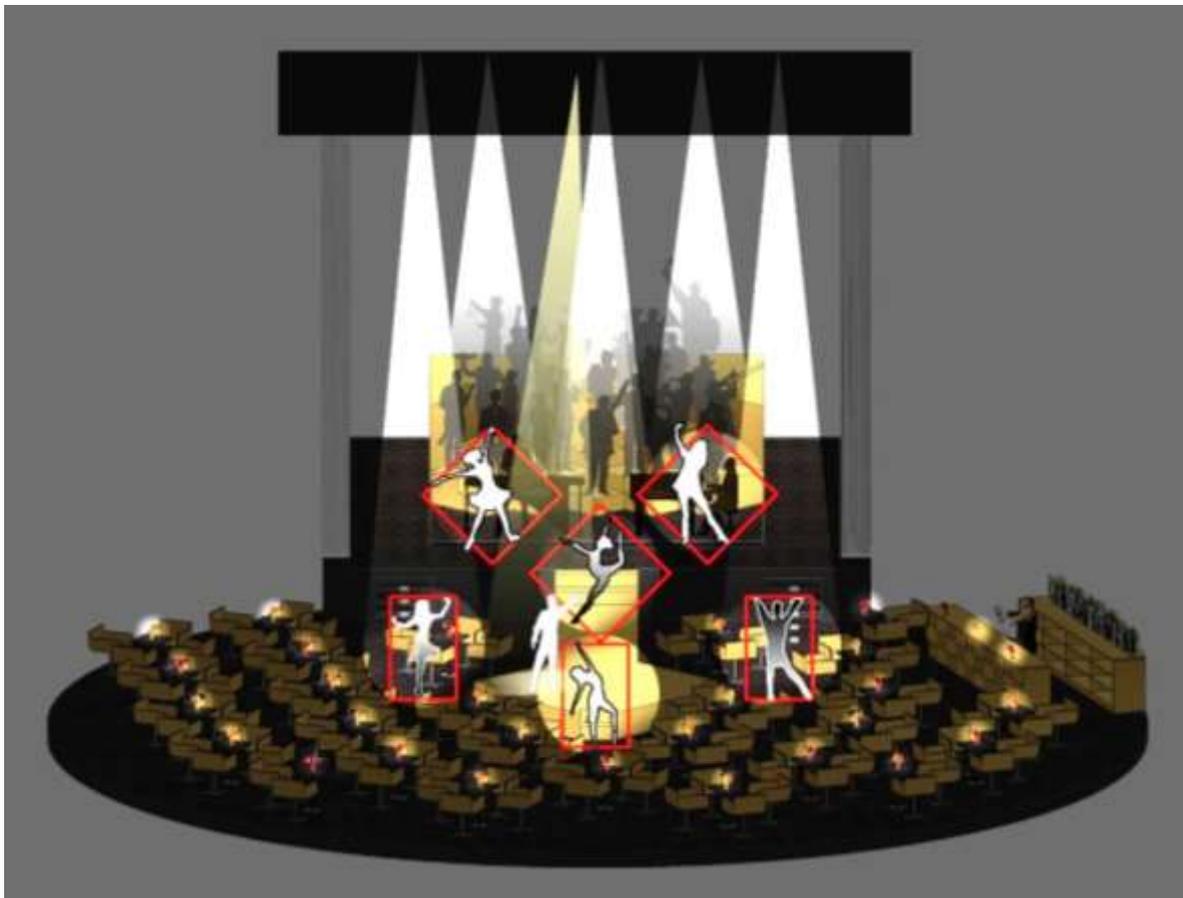


Diseño [a1e1d2-5](#). *Willkomme*.

Siguiendo en la misma escena, se presentan a las chicas del cabaret. Para ello, cada una de las seis chicas entrará desde las alturas con una estructura en forma de cubo situada sobre el patio de butacas. Para presentarlas se encenderá un foco que las enfocará una a una a la vez que las nombran, mientras el resto permanece a oscuras. Todo desde las alturas. Y cuando bajen a su posición ya en el suelo, se volverán a presentar. Ref: [a1e1d3](#)



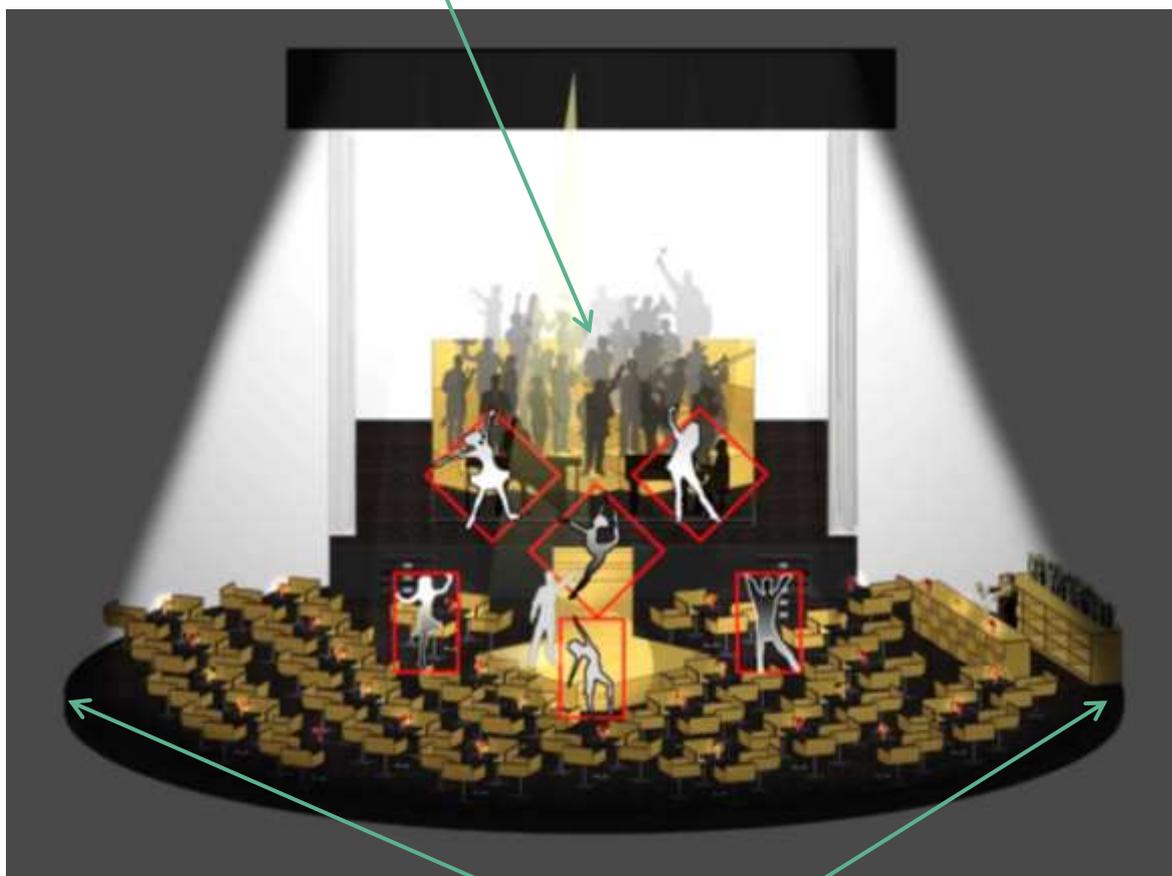
Las chicas llegan a su posición en el suelo. Bajan de los cubos, y estos se elevan y se posicionan en las alturas.



Diseño [a1e1d3-2](#). *Willkomme*

En cuanto se bajan, las vuelven a presentar y se encienden todas las luces del Kit Kat Klub, que son las del escenario a la italiana, la pasera, el escenario en rombo y el patio de butacas con la barra. Iluminando toda la zona y agrandando el espacio.

Sally hará su entrada en lo alto de la plataforma de los músicos y bajará entre ellos.



El acceso de los chicos del cabaré se realizará por los accesos laterales del patio de butacas.

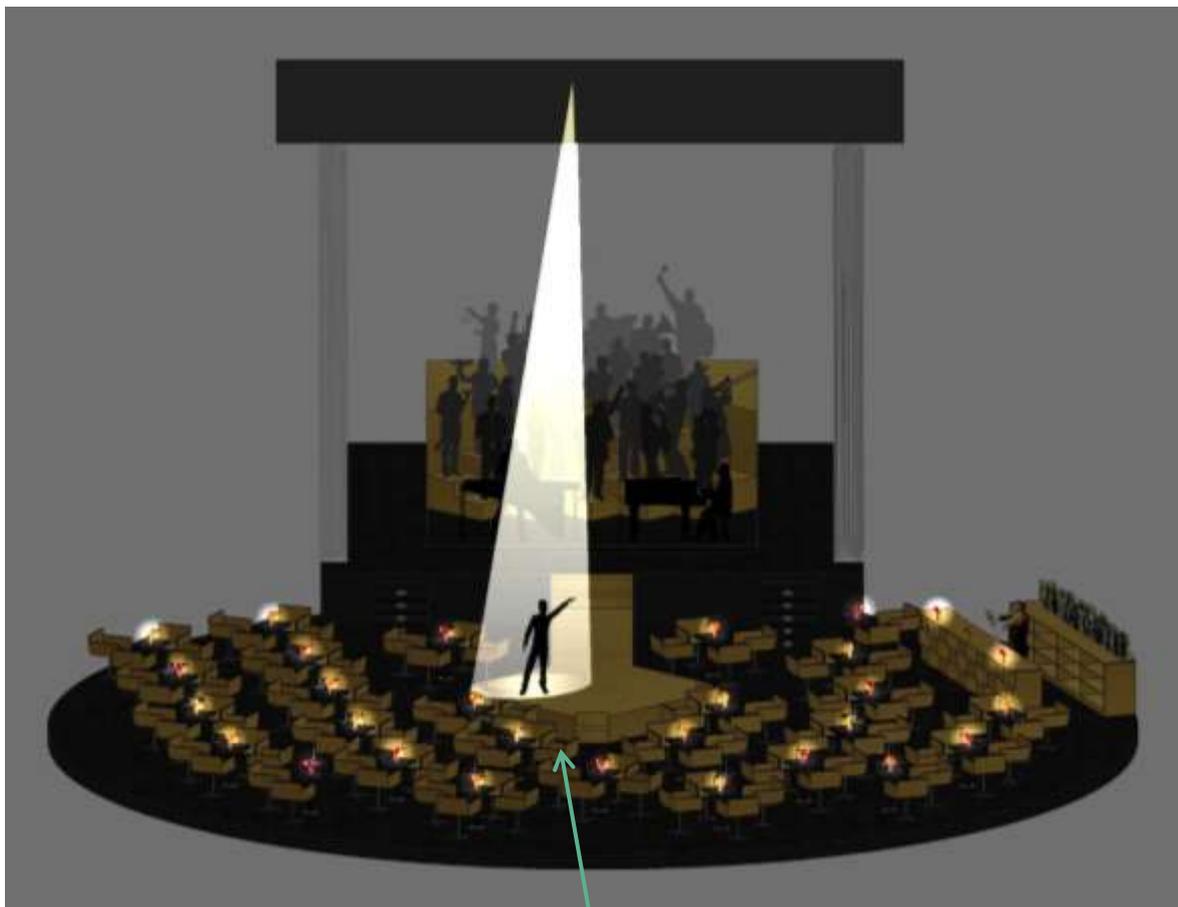
Diseño *a1e1d3-3*. *Willkomme*

Esta escena corresponde al punto más elevado del primer humor, por lo que su narración será la más exagerada para facilitar la comprensión al espectador. Pues él, no ha estudiado a fondo la obra y toda la información se le ha de transmitir de la forma más sencilla posible. En este primer humor se transporta al público a un ambiente de esplendor cultural y artístico, lleno de alegrías y pocas preocupaciones, en la que disfrutan, se lo pasan bien y olvidan sus problemas. Por ello, la escenografía está planteada como un espectáculo, como un gran ente que junto con los actores y la música crean un ambiente de mucha luz, color y distracción. Donde la atención del público se pretende captar en varios lugares a la vez o con muy poca diferencia de tiempo. Para no dar pie a que los propios pensamientos se manifiesten, sino que se dejen llevar por la actividad y el dinamismo del espectáculo.

En esta escena, la música ocupa una posición relevante y los músicos que la interpretan que encargan de narrarla tocando la música con unos ritmos rápidos y unas melodías muy vivas. Bailan la música mientras la interpretan y tocan asumiendo posturas físicas para lucir el instrumento. Tocan de pie, con energía y moviéndose al ritmo de su música. La paleta cromática que utiliza consta sobre todo de colores cálidos y vivos a su vez, el amarillo, el rojo y el naranja. Aunque el color de fondo sea un color neutro, el negro, se hace así para aumentar el contraste al máximo entre los tonos y que así los vivos se vean más vivos por contraste. Este factor estará complementado con el vestuario, gracias al cual el parámetro del color se podrá visualizar de una forma más clara, pues todos los elementos de la producción sirven a la misma intención. En lo respectivo a la iluminación, esta abarcará la mayor superficie posible en la totalidad del espacio escénico, sin perjuicio del juego de luz/oscuridad para crear espectáculo. Así, hará visible una gran cantidad de elementos escénicos con una iluminación cálida que represente la ebullición del auge científico, cinéfilo y artístico junto con su sentido bullicioso de la vida. El barullo de fondo se originará por el propio público que será animado por los actores a participar de la acción, a charlar y a reír, generando movimiento en el patio de butacas. Asimismo, la barra exagerará sus ruidos y los camareros también incitarán a hablar al público. La intrusión en esta escena será completa, pues tanto el MC como las chicas y los chicos del cabaré, invaden la zona del público porque comparten área con el espacio de representación.

Acto 1. Escena 4. The Kit Kat Klub.

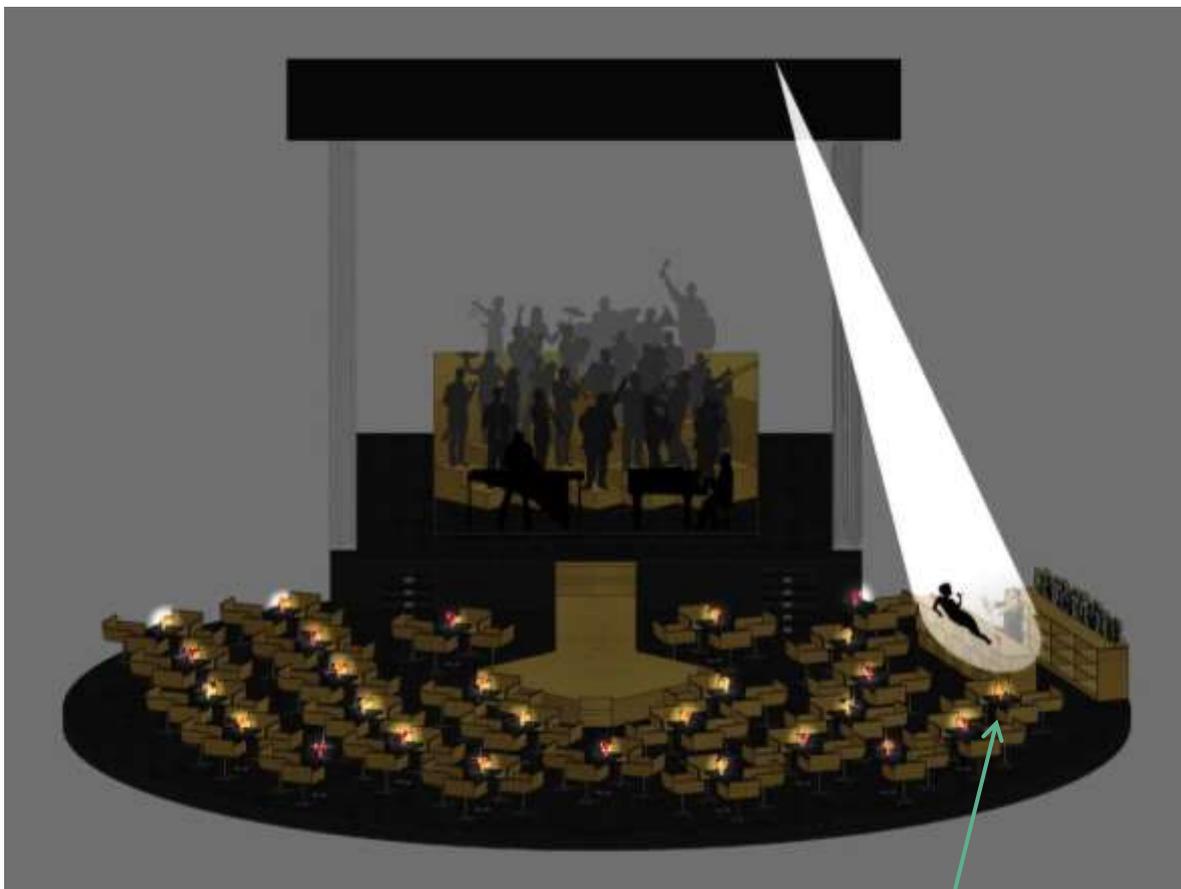
Esta escena consta únicamente de un número de canto y baile presentado por Sally y las chicas del cabaré. Comienza con el MC presentando a Sally y utiliza la escenografía base con la orquesta de fondo y un foco sobre él. Referencia: [a1e4d1](#)



El MC presenta a Sally desde el escenario en rombo con un foco sobre él.

Diseño [a1e4d1-1](#). The Kit Kat Klub.

Sally aparece tumbada sobre la barra de bar y ahí comienza su actuación. Utiliza la escenografía base, y sobre ella, se mueve y actúa.



La entrada de Sally se realiza en la barra, cuando se enciende un foco sobre ella estando tumbada.

Diseño [a1e4d1-2](#). *The Kit Kat Klub*.

Las chicas del cabaré entran por detrás del telón 2 al escenario a la italiana. Desde ahí se colocan en grupos de dos, un grupo a cada lado, y otro central. Los tres grupos bajan a la pasarela y llegan al escenario en rombo. Los laterales bajan por las escaleras laterales de este escenario hasta el patio de butacas y el último grupo se queda sobre el escenario. El que se localiza al lado de la barra, ayudan a Sally con la actuación. Mientras los otros dos grupos siguen con su interpretación. Una vez se vuelven a agrupar, siguen con el baile en el escenario en rombo y en la pasarela.



Diseño *a1e4d1-3*. *The Kit Kat Klub*.

Esta escena, al igual que todas las que pertenecen al primer acto, continúa con el humor descrito en la escena anterior, por lo que los parámetros se utilizan de la misma manera.

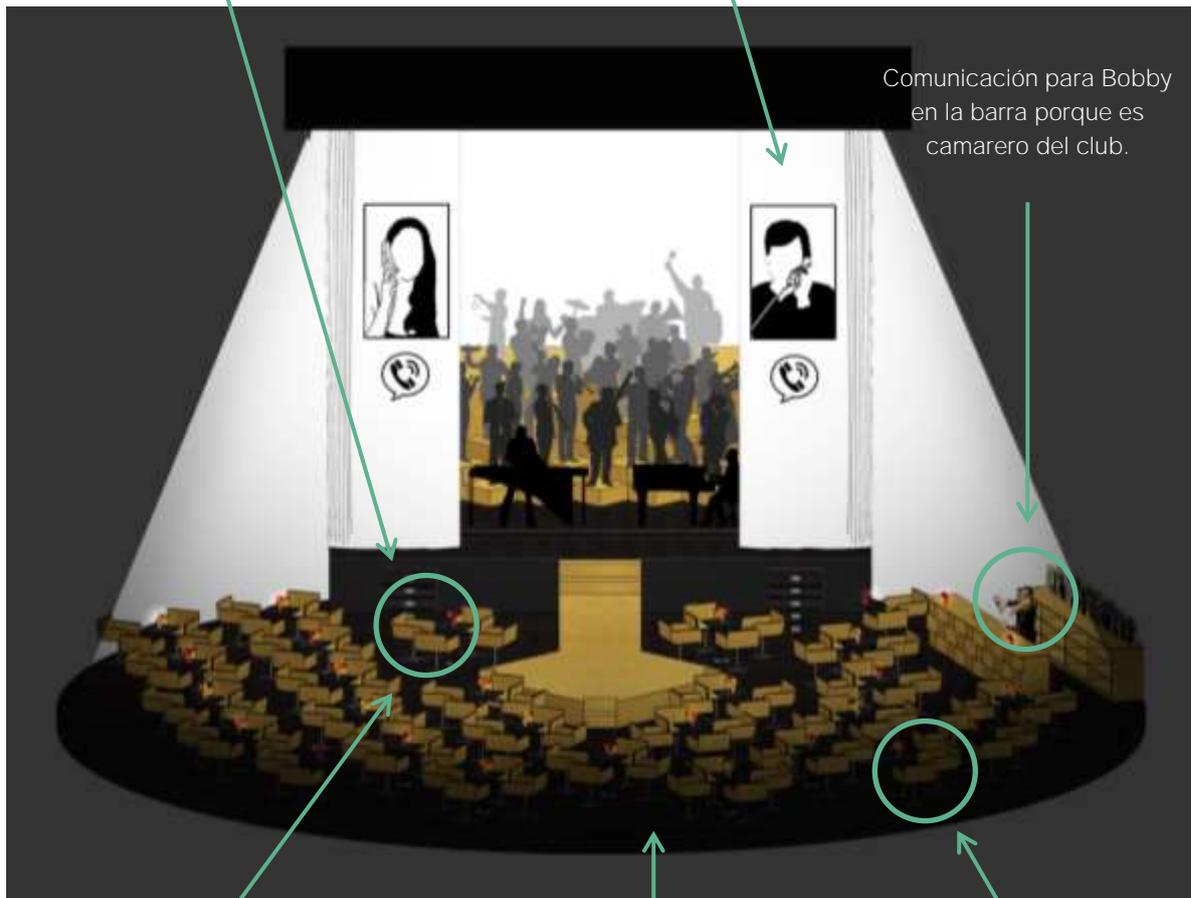
Acto 1. Escena 5.

La escena comienza con una conversación entre Sally y Cliff mediante un sistema de comunicación localizado en cada una de las mesas. Ref: [a1e5d1](#)

Salida Sally en dirección opuesta. Sube la escalera lateral y se mete por detrás del telón 2.

El telón 2 se despliega unos metros para proyectar las imágenes de los personajes que hablan por el sistema de comunicación a modo de video-llamada. Las imágenes son en directo.

Comunicación para Bobby en la barra porque es camarero del club.



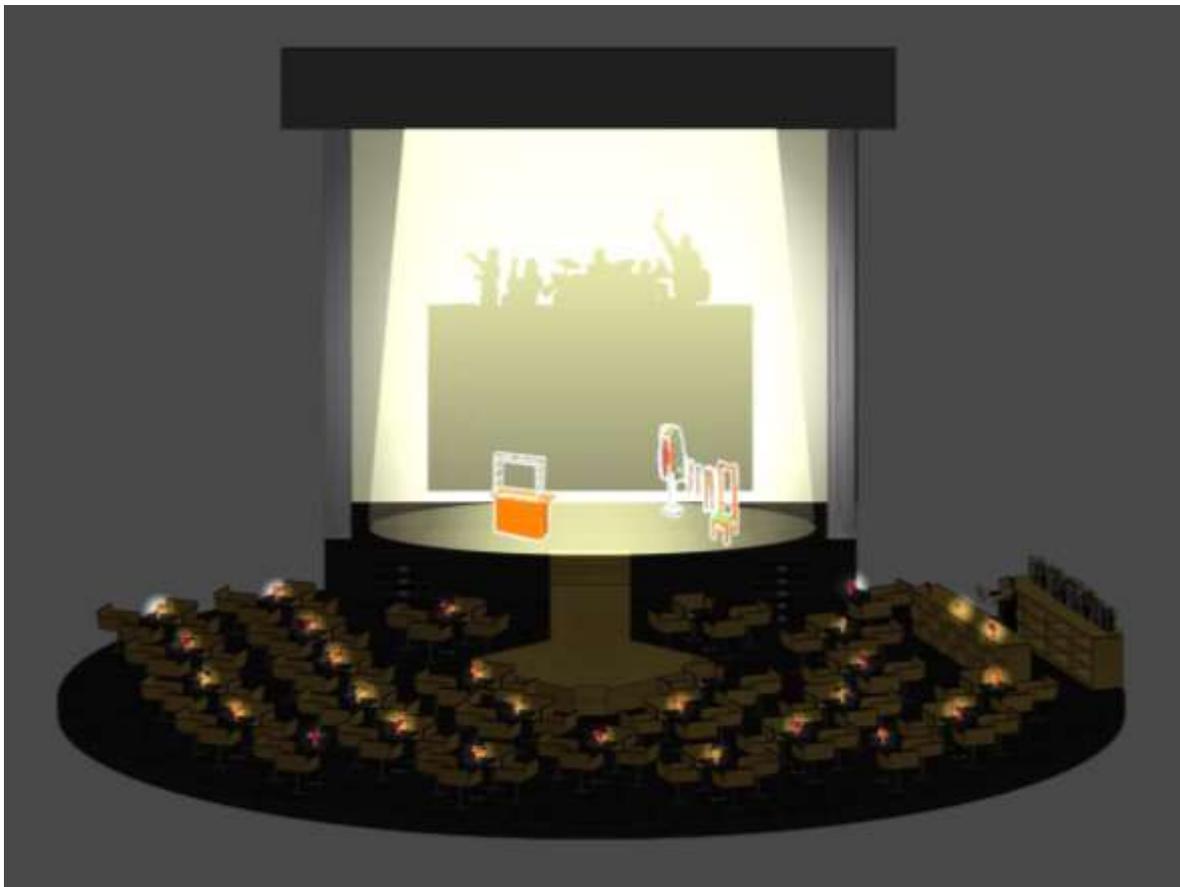
Mesa para Sally con sistema de comunicación

Entrada Max. Por el acceso central del patio de butacas.

Mesa para Cliff con sistema de comunicación

Diseño [a1e5d1](#).

Se apagan las luces incluidas las lámparas de las mesas del patio de butacas y se enciende un foco sobre el MC en el escenario en rombo para cantar las campanadas de año nuevo. Una vez cantadas, se apaga el foco y el MC desaparece. A continuación, se encienden las luces únicamente en el escenario a la italiana para ir a *backstage*. El telón dos se pliega totalmente. La escalinata mediante un sistema hidráulico se mueve hacia atrás y un telón 4, idéntico al dos se despliega desde los laterales para ocultar la orquesta tras él. En este caso, una luz desde atrás proyecta la sombra de la orquesta junto con la de la plataforma. Ahora, los músicos están de espaldas a la acción. Mientras, en el escenario a la italiana, la acción acontece en el *backstage*. Las luces de las lámparas de las mesas del patio de butacas siguen apagadas porque la acción no está aconteciendo en la parte pública del Kit Kat Klub.



Diseño [a1e5d2](#)

Acto 1. Escena 7.

El MC sale con una chica y un chico vestido de chica a cantar *Two Ladies*. Canción con la que hace referencia a la promiscuidad y la cantidad de relaciones diferentes a la típica de un hombre y una mujer. Los tres comienzan en el escenario en rombo. La entrada al mismo se realiza mediante juego de luces: a las de la escena anterior se le añaden las luces del patio de butacas y del escenario en rombo. De modo que quedan todas encendidas. Ref: [a1e7d1](#)



Diseño [a1e7d1](#)

En un momento de la canción bajan al patio de butacas. Mientras, el escenario en rombo se transforma. Se eleva y deja a la vista un pequeño habitáculo con cuatro entradas. Entrarán en él y se cerrarán con cortinas blancas. Del mismo material que las que ocultan en el primer acto la orquesta. Así se conseguirá el mismo efecto de sombra. En este caso no es para generar espectáculo, sino para dignificar una acción que socialmente se considera privada. Ref: [a1e7d2](#)

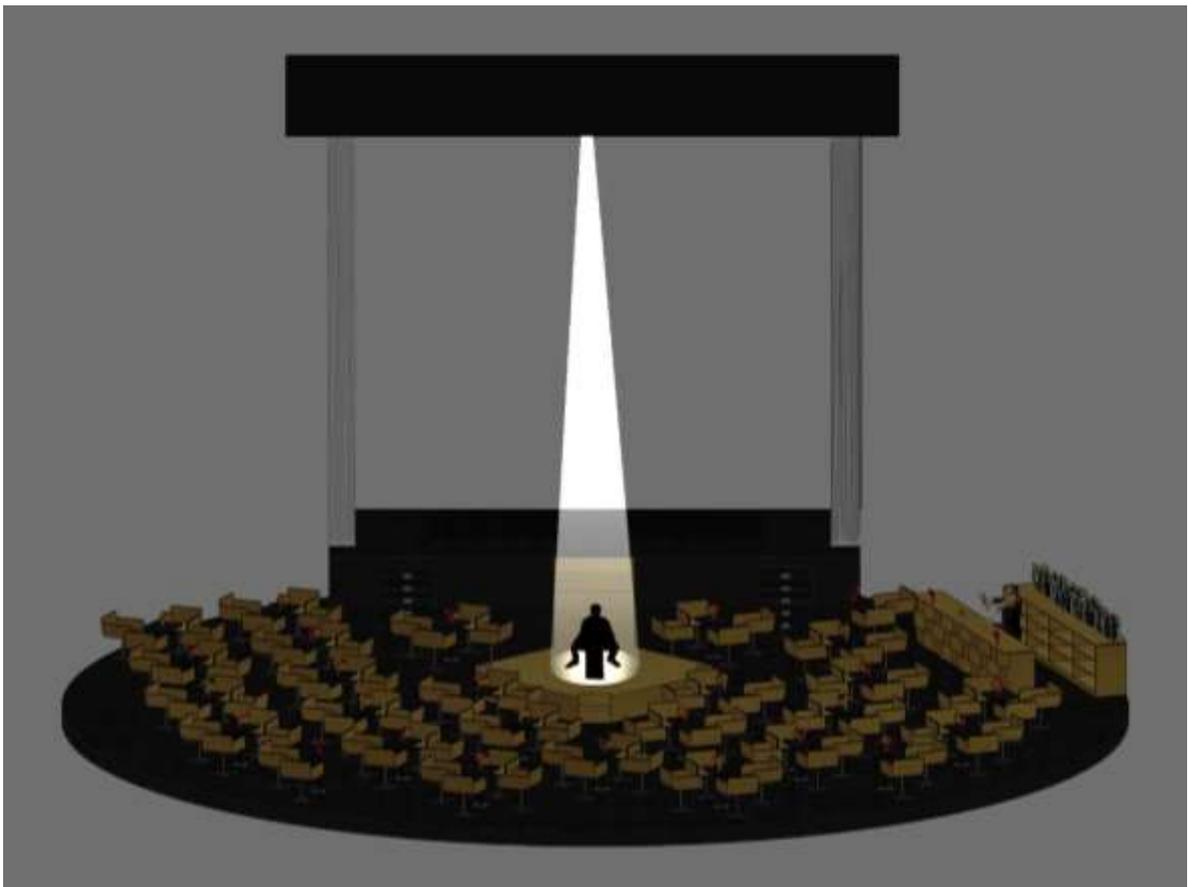
Las sombras se van proyectando en cada una de las cuatro entradas de forma consecutiva. De modo que están unos segundos encada entrada. Para generar el efecto, se utilizarán varias luces desde atrás de la sombra y dentro del habitáculo.



En el momento de las sombras se apagan todas las luces a excepción de las lámparas de mesa.

Acto 1. Escena 9.

El MC entra con un gramófono. Es una preciosa voz de chico, cantando maravillosamente... Al tratarse de un “no lugar” la escenografía es mínima para narrar esta intención. Se trata de una idea sin forma y en este caso, del avance del cambio de humor que se inserta en el primero. El MC se encuentra sentado en el suelo con un gramófono entre sus piernas y una única luz cenital directa sobre él. Incluso la luz de las lámparas está apagada. Ref: [a1e9d1](#)

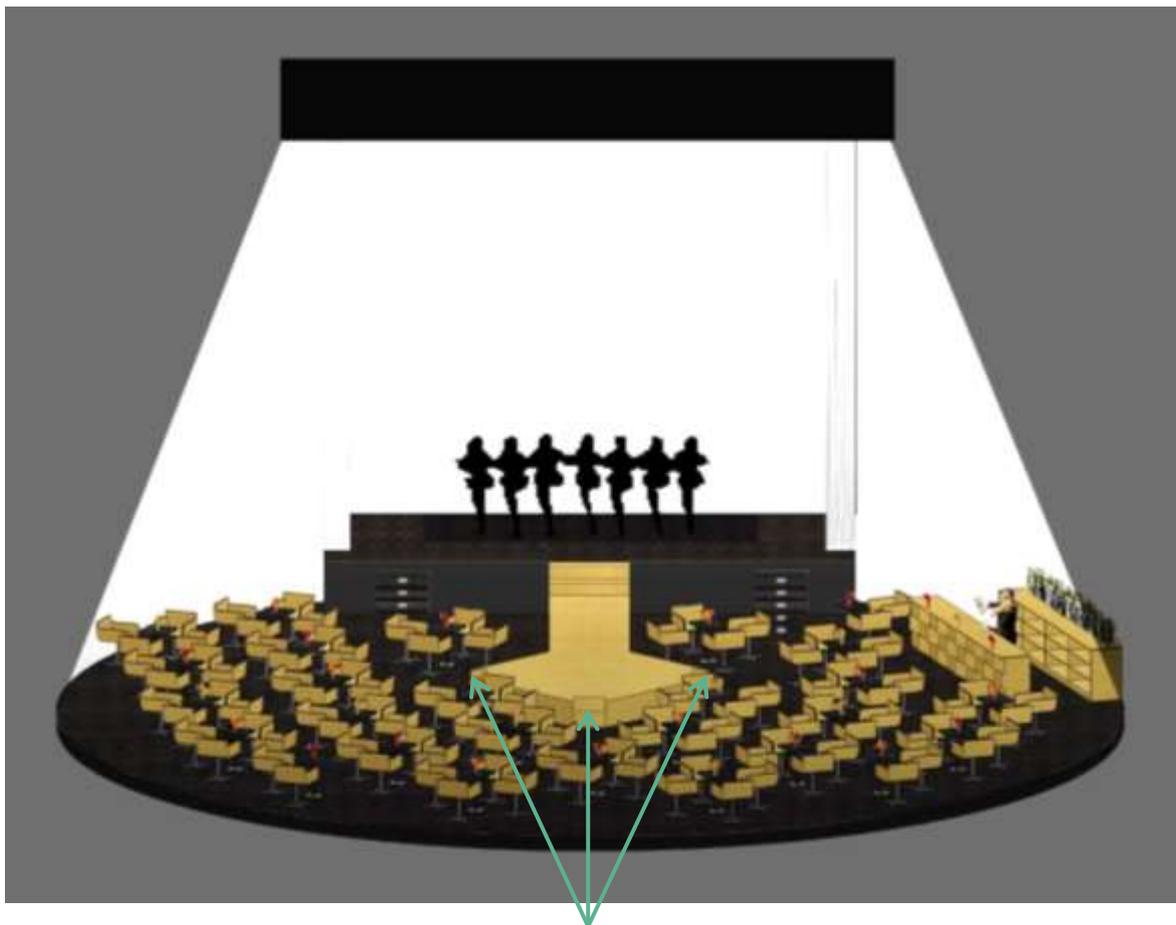


Diseño [a1e9d1](#)

Esta escena corresponde a la filtración del segundo humor en el primero. Por ello, la iluminación ya comienza a reducir el espacio alumbrando solo la zona más cercana al MC. Al no haber luz, tampoco hay colores vivos que ver por lo que en la visión del espectador hay un porcentaje grande de tonos neutros. Esto, hace entrever que algo va a cambiar y que ese cambio ya ha comenzado.

Acto 2. Escena Entreacto.

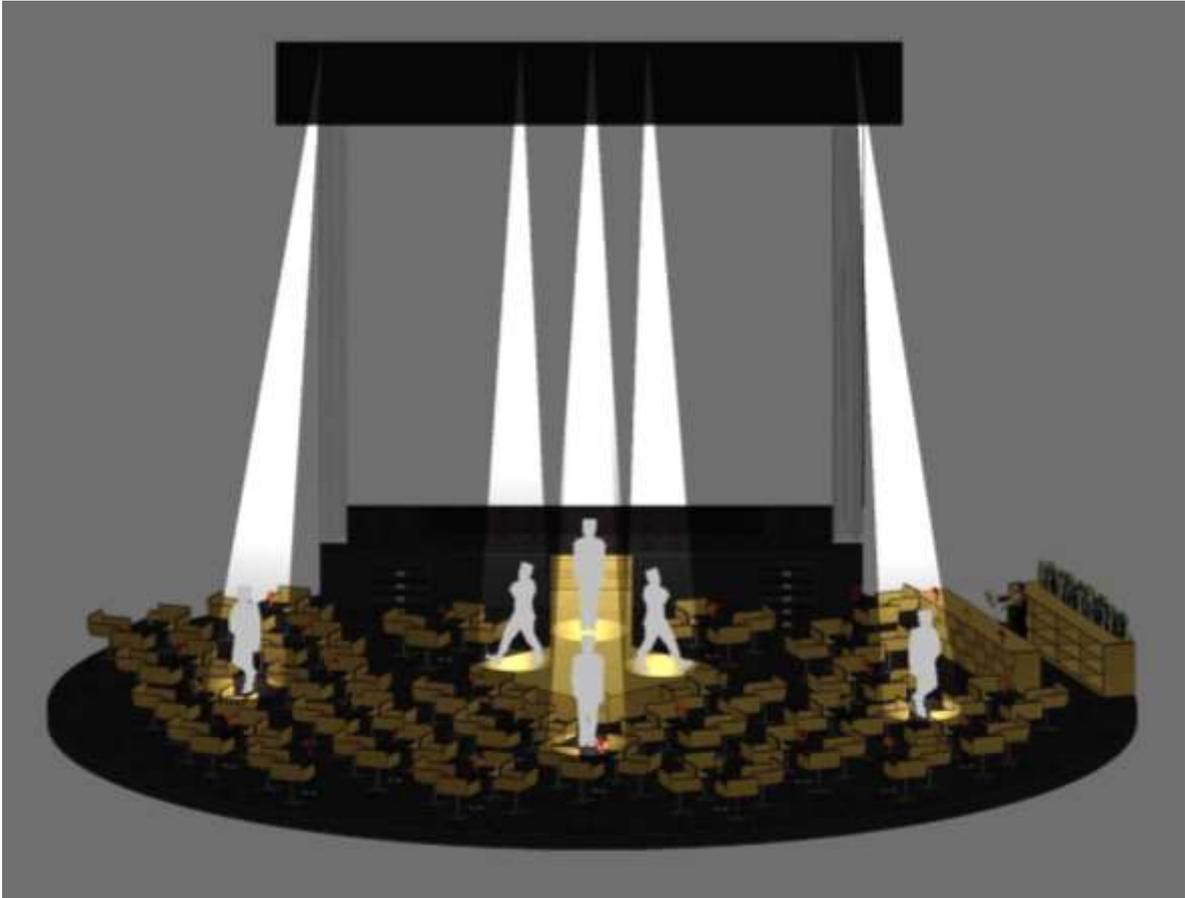
El MC entra por detrás de las bambalinas vestido de mujer al escenario a la italiana con las chicas del cabaré y bailan en línea. El baile progresa, bajan a la pasarela y al escenario en rombo y el MC revela su identidad. Todas las luces están encendidas. Ref: [a2eed1](#)



Escaleras por donde bajan las chicas del cabaré al nivel del público.

Diseño [a2eed1](#)

De repente, la línea se pone a marchar “Heil Hitlers” como soldados nazis. Entonces, las chicas bajan por las escaleras laterales y la frontal del escenario en rombo al patio de butacas y salen por los accesos laterales y frontal al mismo. Ahora todas la luces están apagadas, incluso las de las mesas. Solo hay un foco sobre cada “soldado”. Mientras el MC se queda en el escenario para introducir la siguiente escena. Ref: [a2eead2](#)



Diseño [a2eead1](#)

Este entreacto resume de una forma muy sencilla la esencia de la obra. Pues comienza con toda la iluminación encendida con el primer humor, donde una *kick line* baila de forma divertida al ritmo de la música. De repente ésta cambia a una marcha militar con lo que la iluminación se reduce a la mínima. Únicamente sobre los siete actores, hasta que desaparecen por los accesos y se queda el MC solo con su luz.

Acto 2. Escena 3.

El MC aparece con el gorila en el escenario en rombo con el juego de luces. Se trata de la escena en que cambia el humor completamente de uno alegre al trágico. Por lo que la escenografía comienza estando iluminada al completo, hasta que revela que el gorila es judío. A partir de este momento, las luces se apagan y únicamente se ilumina al MC y al gorila. Reduciendo la escenografía a lo mínimo. Ref: [a2e3d1](#)

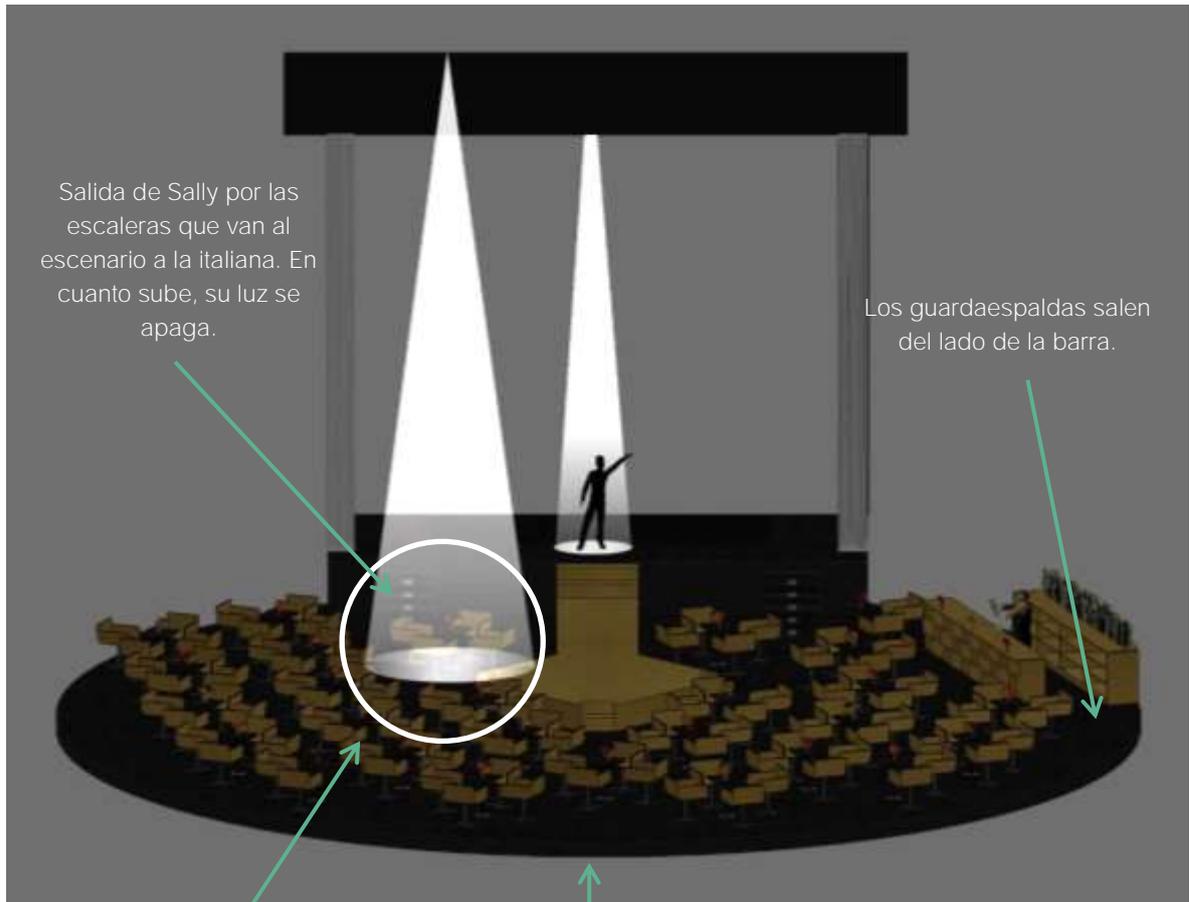


Diseño [a2e3d1](#)

Esta es la escena en la que cambia del primer al segundo humor por lo que se aprecia en contraste de la iluminación entre ambos. Además, la ausencia de luz provoca la ausencia de color por lo que los neutros toman protagonismo. Desaparece el barullo de fondo, el movimiento rápido y vivo que pasa a ser más pausado y desgano.

Acto 2. Escena 5. El Kit Kat Klub.

El principio de esta escena enlaza con el final de la anterior. En ella Sally está sentada en su habitación del apartamento pensativa. Mientras está ensimismada en sus pensamientos, aparece el MC y comienza a cantar de forma estática en lo alto de la plataforma de los músicos, la cual está ahora vacía y una única luz le ilumina. Ya en la escena 5, el MC sigue cantando. Ref: [a2e5d1](#)



Salida de Sally por las escaleras que van al escenario a la italiana. En cuanto sube, su luz se apaga.

Los guardaespaldas salen del lado de la barra.

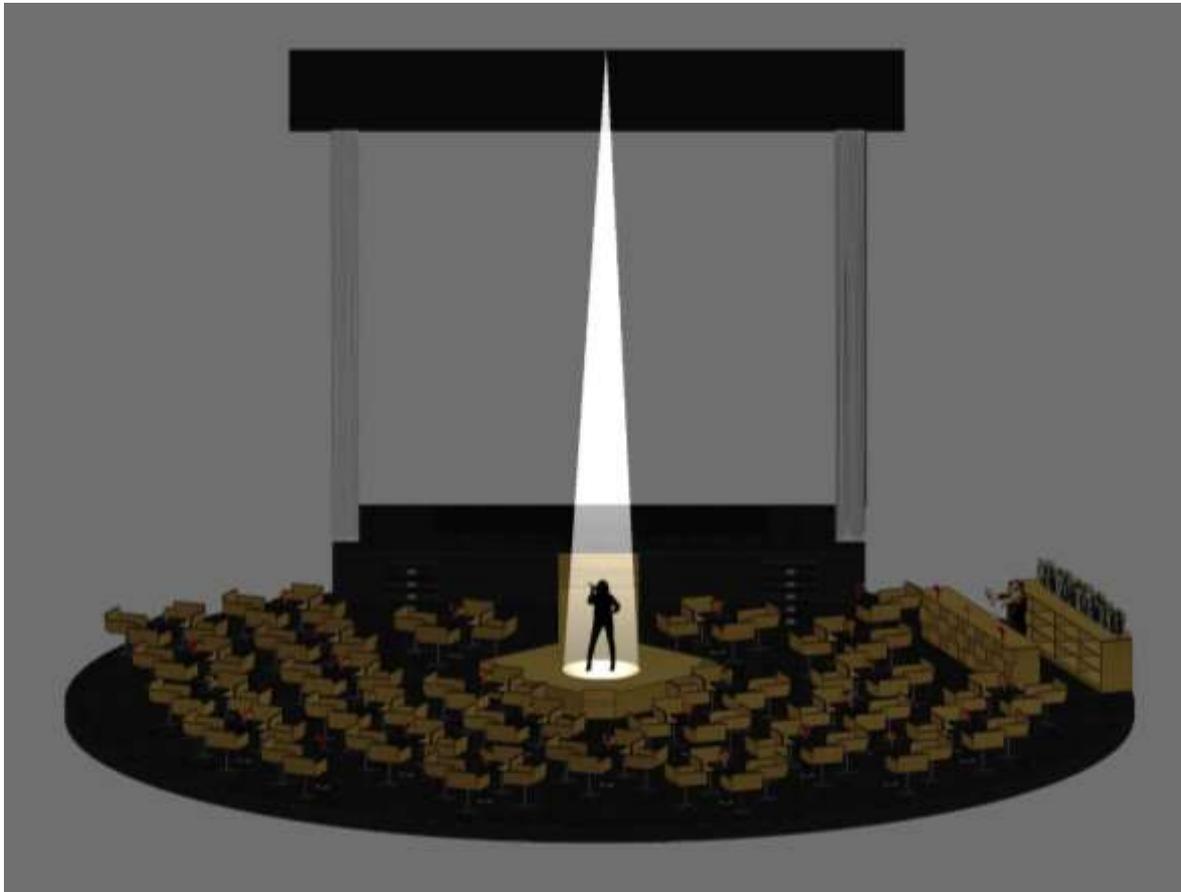
Mesa donde están Sally y Max sentados.

Entrada Cliff por el acceso central. Lleva encima un foco que le sigue.

Entrada posterior y salida de Ernst.

Diseño [a2e5d1](#)

Cuando los guardaespaldas comienzan a pegar a Cliff, sus focos se apagan, suena la batería y se enciende un foco sobre el MC que se encuentra en el centro del escenario a la italiana. Desde ahí, presenta a Sally, quien aparece a su lado y camina hasta el escenario en rombo donde canta *Cabaret*. Ref: [a2e5d2](#)



Diseño [a2e5d2](#)

Es el momento más trágico dentro de la escenografía del Kit Kat Klub. Por ello los parámetros se llevan al extremo. Toda la sala está en silencio, solo se oye a Sally cantar de forma estática, sin apenas moverse, y con una única luz sobre ella. Mientras, el resto del espacio se mantiene a oscuras mirando el único punto de luz existente que concentra toda la tensión de la escena y del momento.

5. Conclusiones

Auf wiedersehen!

À bientôt.

Con el contenido expuesto en este trabajo, se han alcanzado los objetivos planteados inicialmente. El primero de ellos ha sido exponer las características particulares del género musical. Una vez planteadas, se ha llegado a la conclusión de que no se trata de un género secundario, sino que tiene una estructura propia y unas características particulares que han evolucionado a lo largo de la historia. Este desarrollo ha sido complejo y ha estado cargado de una gran cantidad de subgéneros, los cuales han enriquecido y hecho más complejo este género. Por ello, al realizar esta tarea, uno comprende que para abordar el tema y conseguir el resto de objetivos, es necesaria toda esta investigación previa.

La segunda conclusión a la que se ha llegado, consiste en la gran cantidad de trabajo necesario anterior al diseño. Esta labor se realiza trabajando el libreto a fondo y extrayendo una gran cantidad de información. Por ello, una de las cualidades de los escenógrafos es su capacidad de síntesis y de retención de la información porque se necesita trabajar con muchos datos, información y conocimiento en la cabeza de forma simultánea. Otra cualidad es la de *traductor* y es que el profesional escénico debe ser capaz de convertir las palabras del texto en un espacio escénico. Transforma la escritura en composiciones gráficas espaciales, por lo que traslada la información del lenguaje escrito al lenguaje plástico, de dos a tres dimensiones. Sin embargo, el método empleado en este trabajo no es el único que existe, sino que pueden haber tantos como número de escenógrafos en el mundo, como diferentes visiones de la misma obra, como diferentes intenciones y lenguajes plásticos. Además, cada metodología permite su modificación para adecuarla a la obra en concreto. Por lo que ninguno es mejor que otro, sino el más adecuado o no para las intenciones, la visión y el lenguaje que se quiere utilizar.

El siguiente objetivo cumplido ha sido el estudio de un caso emblemático de musical: *Cabaret*. Éste, que nació de una novela, se ha adaptado a cantidad de géneros literarios y filmicos y ha recorrido toda la geografía europea y americana, donde más apogeo ha conseguido en varias de sus versiones. Todas éstas, han sido adaptadas del género literario a términos teatrales, desde el movimiento de la trama al espacio de representación.

Para realizar el diseño, se han aplicado los conocimientos adquiridos durante el máster al ámbito escénico. A los cuales se han añadido la gran cantidad de nuevos saberes aprendidos gracias al trabajo. Entre ellos destacan la importancia de encontrar o descubrir la línea de poder del espacio escénico concreto. Me refiero a esa que se utiliza en favor de la producción para explotar las características y particularidades del área de veda. Gracias a estos nuevos conocimientos, el diseño de la escenografía ha evolucionado en una dirección que sin los mismos hubiera sido impensable. Este camino es el de la integración de la zona de actuación con la del público, o la no integración, para conseguir narrar no la trama en sí, sino información que no se quería aportar de una forma hablada mediante los actores, sino mediante la escenografía.

Otro factor que ha guiado el sendero trazado y muy importante a mi juicio, han sido mis propios conocimientos musicales y de danza, los cuales me han facilitado la lectura del libreto como un escenógrafo. Es decir, he escuchado las frases, sus sonidos, si era graves o en crescendo, si las palabras eran cortas o muy alargadas. En definitiva, esta capacidad de lectura musical me ha guiado hasta la esencia de la obra y me ha desvelado su alma. Por otro lado, la danza es importante en cuanto que te enseña a hacer el espacio tuyo, a utilizarlo a tu antojo con un fin. Al bailar, uno se adueña del espacio, crea otros más pequeños dentro del grande y lo domina con ligereza. Una coreografía no transmite lo mismo bailándola en un lugar del espacio o en otro. Si al conocimiento de estas dos disciplinas, se añade el adquirido en el máster y se trabaja conjuntamente con los dos anteriores, el resultado del diseño escenográfico estará mucho más integrado.

En resumen, tras terminar esta labor he llegado al convencimiento de que el trabajo del escenógrafo implica un proceso minucioso y extenso de investigación, análisis y conocimientos previos a la realización del diseño en sí. Además, se trata de una disciplina que necesita un conocimiento propio y exhaustivo de todos los términos que intervienen en la misma: los espaciales, plásticos, lumínicos, técnicos y humanos. Para mí ha sido muy gratificante poder realizar un trabajo tan profundo sobre un tema que tanto despierta mi interés, como son las artes escénicas. Y al que he podido aplicar los conocimientos adquiridos durante el curso académico.

ANEXO I. Libreto

Únicamente se va a adjuntar el texto relativo a las escenas que se les realiza el diseño escenográfico y se han considerado necesarias para la completa comprensión del diseño. Además, aparecen donde corresponde las referencias de las imágenes utilizadas para explicarlo. Estas son las relativas a la escenografía del Kit Kat Klub. Acto 1, escenas 1, 4 y 5. Acto 2, escena 5.

Acto 1. Escena 1.

(Oscuridad. Redoble de tambor. Golpe de platillo. El mirador de la puerta se abre. Los ojos del Maestro de Ceremonias (en adelante MC) aparecen. La Puerta se abre y el MC entra.

**a1e1d1*

MC

(Canta)

WILLKOMMEN, BIENVENUE,
WELCOME!

FREMDE, ÉTRANGER, STRANGER.
GLÜCKLICH ZU SEHEN, JE SUIS
ENCHANTÉ,
QUE GUSTO VERTE, PASA Y QUÉDATE.

WILLKOMMEN, BIENVENUE,
WELCOME.
IM CABARET, AU CABARET, AL
CABARET.

(Habla)

Meine Damen und Herren, Mesdames
et Messieurs, Damas y Caballeros !
Quten abend, bon soir, buenas noches!
wie geht's? ¿Cómo estáis?
¿Os sentís bien? (apuesto a que sí)
ich bin euer conférencier, je suis votre
compere... soy tu anfitrión!

(Canta)

UND SAGEN –
WILLKOMMEN, BIENVENUE,
WELCOME.

IM CABARET, AU CABARET, TO
CABARET.

(Habla)

Dejad vuestros problemas afuera.
¿Qué la vida es una desilusión? ¡A
olvidarse!

Aquí la vida es divina...

Las chicas son divinas...

¡Hasta la orquesta es divina! **a1e1d2*

Os dije que la orquesta es divina...
Y ahora, ¡presentamos a las chicas del
cabaret!

(Estruendo de platillo) Rosie
(improvisación), Lulu (improv.),
Frenchie (improv.), Texas (improv.),
Fritzie (improv.) y Helga
(improv.) **a1e2d3*

Rosie, Lulu, Frenchie, Texas, Fritzie . . .
und Helga. Todas y cada una de ellas

–

Son vírgenes, ¿no me creen?
Bien, pues no se fíen de mi palabra,
Adelante - ¡prueben a Helga!

(Habla)

Afuera es invierno. ¡Pero aquí hace un
calor!

Todas las noches hay una batalla con
las chicas.

Para evitar que se quiten la ropa. Así
que no se vayan lejos.

¿Quién sabe? quizá esta noche
perdamos la batalla.

TODOS

WIR SAGEN -
WILLKOMMEN, BIENVENUE, WELCOME
IM CABARET, AU CABARET, AL
CABARET.

MC

(Habla)
¡Estamos aquí para servirle!

Y ahora ¡presentamos a los chicos
del cabaret!
Aquí están . . .
Bobby (platillo)... Víctor (platillo).
O este es Víctor (platillo)... Bobby
(platillo)
En realidad hay un modo de saber la
diferencia...
Os lo mostraré después.
Hans (platillo) (improv.), Hermann
(platillo) (improv.)

Y para terminar... presentamos a la
estrella de Mayfair,
¡Fraülein Sally Bowles!

MC

BLEIBE, RESTE, ¡QUÉDATE!

TODOS

WILLKOMMEN, BIENVENUE, WELCOME
(Este en Víctor)
IM CABARET, AU CABARET, WIR
SAGEN

Acto 1. Escena 4. El Kit Kat Klub.

MC

Meine Damen und Herren - Mesdames
et Messieurs - Damas y Caballeros – y
ahora el Kit Kat Klub se enorgullece de

(Susurrando)
WILLKOMMEN, BIENVENUE,
WELCOME!
FREMDE, ÉTRANGER, STRANGER.
(Hola extranjero)

GÜCKLICH ZU SEHEN, JE SUIS
ENCHANTÉ
(Enchanté, madame)
QUE GUSTO VERTE

MC

BLEIBE, RESTE, ¡QUÉDATE!

TODOS

(Fellini)
WIR SAGEN -
WILLKOMMEN, BIENVENUE,
WELCOME!
FREMDE, ÉTRANGER, STRANGER.
GLÜCKLICH ZU SEHEN, JE SUIS
ENCHANTÉ,
QUE GUSTO VERTE,
PASA Y QUÉDATE.
WIR SAGEN -
WILLKOMMEN,
BIENVENUE, WELCOME,
IM CABARET, AU CABARET, AL
CABARET.

MC

¡GRACIAS! ¡GRACIAS!
¡¡BOBBY, VICTOR, HANS, HERMANN,
ROSIE, LULU, FRENCHIE, TEXAS,
FRITZIE, HELGA, SALLY Y YO!!
¡¡BIENVENIDOS AL KIT KAT KLUB!!

presentar a una glamurosa chica de
Inglaterra. Sí – ¡Inglaterra! Es tan
glamurosa, tan encantadora, tan... tan...
tan... Precisamente esta mañana yo le

decía: “te quiero para mi esposa”. Y ella me contestó: “¿Tu esposa? ¿Y qué quiere tu esposa conmigo?”

(Unos pocos miembros de la audiencia ríen)

¡Gracias! Les entrego - y no se olviden devolverla cuando hayan terminado - a la estrella de Mayfair - ¡¡¡¡Fräulein Sally Bowles!!!! **a1e4d1-1*

(Sally entra) **a1e4d1-2*

SALLY

(Canta)

MAMI CREE QUE VIVO EN
UN CONVENTO,
UN CONVENTO DE CLAUSURA
AL SUR DE FRANCIA.
MAMI NI SIQUIERA SE IMAGINA
QUE TRABAJO EN UN GARITO
CON BRAGUITAS DE SATÉN.

ASÍ QUE POR FAVOR, CABALLERO,
SI SE ENCUENTRA CON MI MAMI
NO LE REVELE MI INDISCRCIÓN,
DELE A UNA CHICA TRABAJADORA
UNA OPORTUNIDAD.

(Entran las chicas) **a1e4d1-3*

CIERRE LA BOCA, NO SE LO DIGA A
MAMI,
CALLE, NO SE LO DIGA A MAMI,
NO SE LO DIGA A MAMI PASE LO QUE
PASE.

SI ME CUENTA UN SECRETO,
APUESTE QUE LO MANTENDRÉ.
NUNCA LO DIRÉ.

HE ROTO LAS PROMESAS QUE LE
HICIERA,

¿NO VA A HACER AMABLEMENTE UN
GRAN FAVOR A UNA CHICA?
Y POR FAVOR, MI DULCE BONIATO,
EVÍTELO EN LO POSIBLE,
PIENSE QUE MI BAILE NO VA EN
CONTRA DE LA LEY.

LO PUEDEN DECIR A MI PAPI, ESO
ESTÁ BIEN,
PORQUE ÉL VIENE MUCHO AL
CABARÉ,
PERO NO LE CONTEIS A MAMÁ LO
QUE VEIS.

TODOS

MAMI, CREE QUE VIAJO POR EUROPA,
CON AMIGAS DEL COLEGIO
Y UNA DAMA ACOMPAÑANTE.
MAMI, NI SIQUIERA SE IMAGINA
QUE YO LAS DEJÉ EN AMBERES
Y VIAJO POR MI MISMA.

ASÍ QUE POR FAVOR, CABALLERO,
SI SE ENCUENTRA CON MI MAMI
NO LE REVELE MI INDISCRCIÓN,

SALLY

SOLO DEJE LAS COSAS COMO ESTÁ.
CIERRE LA BOCA,

TODOS

NO SE LO DIGA A MAMI,

SALLY

CALLE,

TODOS

NO SE LO DIGA A MAMI,
NO SE LO DIGA A MAMI
PASE LO QUE PASE.

SALLY

SI ME CUENTA UN SECRETO,
APUESTE QUE LO MANTENDRÉ.

TODOS

NUNCA LO DIRÉ.
NO ME QUIERA METER EN UN
APRIETO,

SALLY

Y DECIRLE QUE VAYA Y ME DEJE SIN
UN DURO.

TODOS

ASÍ QUE VAMOS A CONFIAR LOS
UNOS EN LOS OTROS,
DÉGENLO LEJOS DE MI MADRE,
QUE PIENSE QUE SIGO TAN PURA
COMO UNA MONTAÑA DE NUEVE.

SALLY

LO PUEDEN HABLAR CON MI TÍO,
AQUÍ Y AHORA,
PORQUE ÉL ES MI AGENTE EN
ESTE HARÉN

TODOS

PERO NO LE DIGAN A MAMI LO QUE
SABEN.

SALLY

SE LO PUEDEN DECIR A MI ABUELITA,
ESO ME COMPLACE,
JUSTO AYER SE UNIÓ A LA LÍNEA,

Acto 1. Escena 5.

SALLY

(Al teléfono)
Mesa número tres.

CLIFF

(Al teléfono)
¿Hola?

SALLY

¡¡¡Eres inglés!!!

TODOS

PERO NO LE DIGAN A MAMI LO QUE
SABEN.

SE LO PUEDEN DECIR A MI HERMANO,
NO ES MALO,
PORQUE SI EL ME DENUNCIA YO LE
DENUNCIO A ÉL,
PERO NO SE LO DIGAN A MAMA,
BITTE
NO LO DIGAN A MAMA, POR FAVOR,
CABALLERO.
NO LE SIGAN A MAMA LO QUE SABEN.

CHICAS

¡SSSH! ¡SSSH!

SALLY

SI VEN A MI MAMI, ¡MAMÁS DEL
MUNDO!

MC

¡Fräulein Sally Bowles! Gracias, Sally!
(Improvisación) ¡¡¡Rosie, Lulu, Frenchie,
Texas, Fritzie, Helga!!! ¡Son muy
calientes! Solo media hora hasta Año
Nuevo... Puede pasar cualquier cosa...
**a1e4d1*

CLIFF

Totalmente

SALLY

Oh, eres americano. Pero tu inglés es
muy Bueno, cariño. Estoy aquí.

CLIFF

Oh, hola.

SALLY

Hola. ¿Te importaría quedarte hablando, por favor? No puedes imaginar lo necesitada que he estado de esa lengua.

CLIFF

De acuerdo. Déjame ver: "En alguna parte de esta tierra ahora brilla el Sol. Un grupo juega en alguna parte, y en alguna parte los corazones son libres. Y en alguna parte los hombres están contentos y los niños gritan. Pero no hay alegría en Mudville, ¡el poderoso Casey lo ha borrado!".

SALLY

Oh, sí - no pares, por favor.

CLIFF

Me temo que es todo lo que me sé. Me llamo Cliff Bradshaw.

SALLY

¿De dónde eres?

CLIFF

De Harrisburg, Pennsylvania. Nunca lo has oído.

SALLY

¿Te ha gustado mi número?

CLIFF

Por supuesto.

SALLY

¿Estás solo?

CLIFF

Sí.

SALLY

Entonces deja que te invite a una copa, cariño.

(MAX entra)

Pero no - ahora - en este momento.

(SALLY sale. BOBBY, un camarero, llama a CLIFF por teléfono)

CLIFF

¿Hola?

BOBBY

¿Es usted Cliff Bradshaw?

CLIFF

¿Quién quiere saberlo?

BOBBY

Bobby. Nos conocimos en Londres. En el bar Ruiseñor.

CLIFF

Ah Bobby, ¿cómo estás?

BOBBY

Hola. Escucha - Esta noche va a ser una locura, pero a lo mejor puedes entrar en el *backstage*. Es justo por allí.

CLIFF

¿Ahora?

BOBBY

Después - En unos quince minutos, ¿te parece?

CLIFF

Está bien

(CLIFF asiente y BOBBY sale) **a1e5d1*

MC

Meine Damen und Herren, Mesdames et Messieurs, Damas y Caballeros: ¡Es casi medianoche! Maridos – ¡tenéis solo diez segundos para abandonar a vuestras esposas! Diez – nueve – ocho – siete – seis – cinco – cuatro – tres – dos – uno - ¡Feliz Año Nuevo!

(A: los vestuarios)

MAX

Puedo hacer lo que quiera. Soy el dueño de este club.

SALLY

¡Solo de una parte!

MAX

Y todos estamos de acuerdo. Es año nuevo. Tiempo para una cara nueva.

SALLY

Una nueva fulana, quieres decir.

MAX

¿Es eso tan horrible, Fräulein Bowles?

SALLY

La única cosa horrible es que nadie puede ver lo que he estado intentando – contra viento y marea – darle a este pequeño antro de mala muerte algo de... glamour.

MAX

¿Glamour? Nuestros clientes odian el “glamour”. Cada vez que limpiamos el suelo, se quejan.

SALLY

Pero, querido, la mayoría “nuestros clientes” solo viene por verme a mí.

MAX

¡Nadie notará que te has ido!

(Él se prepara para marcharse)

SALLY

Max - no sé mucho de leyes aquí - pero estoy segura de que es ilegal... simplemente quiero decir que ¿no se supone que deberías haberme avisado dos semanas antes? - ¿o al menos una...?

MAX

¿Por qué no organizas una manifestación? ¡Únete a todos esos comunistas que salen a la calle!

(MAX intenta irse de nuevo)

SALLY

¡Pero Max! ¡Max!... ¡¡¡Bastardo!!!

(Pero él ya se ha ido)

(SALLY esnifa algo de cocaína)

(Llaman a la puerta)

¡Adelante!

(Entra CLIFF)

CLIFF

No estoy seguro de estar en el lugar correcto...

SALLY

(Recomponiéndose)

Oh, ¡Chris!

CLIFF

Uh, Cliff.

SALLY

Ah, Cliff, ¿Vienes a por tu bebida?

CLIFF

¿Cómo?

SALLY

Te prometí invitarte a una copa - ¡y ahora estás aquí! ¿Está bien Ginebra? Oh, claro que lo está, es lo único que tengo.

CLIFF

¿Ginebra? Eso creo, ¿por qué no?

SALLY

¿Te sirves tu mismo?

(Ella continúa maquillándose)

Solo tengo unos minutos...

(CLIFF sirve dos copas)

¿Por qué dijiste que eras inglés?

CLIFF

No sé, fue un arrebató. ¿Nunca has tenido un arrebató?

SALLY

¿Constantemente! Antes me encantaba aparentar que era otra persona. Una persona misteriosa y fascinante. Hasta que un día crecí - y me di cuenta de que yo ya era misteriosa y fascinante. Soy Sally Bowles.

(Brindando)

¡Feliz año nuevo, querido!

(Ella le besa y él le corresponde)

¿Eres nuevo en Berlín?

CLIFF

Solo llevo aquí tres horas.

SALLY

¡Tres horas! ¡Bienvenido! ¿Cuánto tiempo te vas a quedar?

CLIFF

Estoy trabajando en una novela. Me quedaré hasta que la termine.

SALLY

Oh, eres un novelista. ¡Qué maravilla! Puedes escribir sobre gente canalla que consigue un gran éxito y hace montones de dinero.

CLIFF

Hablemos sobre Sally Bowles. ¿De qué parte de Inglaterra eres? ¿Londres? ¿Stratford? ¿Stonehenge?

SALLY

Oh Cliff – nunca debes hacerme preguntas. Si quiero contarte algo, lo haré. ¿Por qué elegiste Berlín para escribir tu novela?

CLIFF

Ya lo intenté en Londres y en París.

SALLY

¿Solo buscas un lugar para escribir?

CLIFF

Algo sobre lo que escribir.

SALLY

¿Dónde te hospedas?

CLIFF

En Nollendorfplatz.

SALLY

¡Nollendorfplatz! ¡Me encantaría vivir en Nollendorfplatz! Es tan – ¡picante! Yo vivo justo aquí arriba. Sería genial que

podieras subir, pero Max es extremadamente celoso...

CLIFF

¿Max? ¿Tu marido?

SALLY

¡Oh, no! Es sólo el hombre con el que estoy durmiendo. Esta semana. Quiero decir - ¿Te estoy intimidando, hablándote de esta forma?

CLIFF

Quiero decir - ¿Están intentando intimidarme?

SALLY

Es posible...

(Entran luces para SALLY)

Oh, es mi entrada. ¿Existe realmente un lugar llamado Mudville?

CLIFF

Pues claro. Está en Nueva Jersey.

SALLY

No olvides darme tu número de teléfono.

(SALLY se va corriendo. CLIFF mira a su alrededor)

(CLIFF se acerca al tocador y mira en el espejo, comienza a apuntar su número de teléfono con un lápiz de labios)

(BOBBY entra con VÍCTOR)

BOBBY

(A CLIFF)

Ese color no es el que te favorece. Cliff, éste es Víctor, compartimos apartamento.

VÍCTOR

Hola.

CLIFF

(A VÍCTOR)

¿Qué tal?

BOBBY

Lo sabe todo sobre ti.

VÍCTOR

Todo sobre ti.

BOBBY

No puedo quedarme. Pero ¿me llamarás?

CLIFF

Por supuesto.

BOBBY

¡Es mejor que lo hagas!

VÍCTOR

(En la puerta con urgencia)

Bobby - vamos!

(VÍCTOR sale)

BOBBY

(A CLIFF)

¡Ja! ¡Feliz año nuevo!

(Él va a besarle. CLIFF le rehúye)

Vamos Cliff, esto es Berlín. Relájate. Sé tú mismo.

(CLIFF y BOBBY se besan de verdad)

**a1e5d2*

(Golpe de platillo. Luces sobre SALLY)

SALLY

USTED TIENE QUE ENTENDER CÓMO
SOY, MEIN HERR.
UN TIGRE ES UN TIGRE NO UN
CORDERO, MEIN HERR,
UN BUEN VINAGRE NUNCA ES
BUENA MIEL, MEIN HERR,
Y ASÍ SOY - LO QUE SOY,
YA ME VOY, BYE ME VOY SI ME VOY..
¡YA NO ESTOY!

BYE-BYE, MEIN LIEBER HERR,
DESPÍDETE, MEIN LIEBER HERR.
HA SIDO UN GRAN AFFAIR, MAS TODO
ACABA.
SI BIEN LO QUISE AYER, NECESITO
AIRE FRESCO.
TE IRÁ MEJOR SIN MI, MEIN HERR.

NO SE FROTE LOS OJOS, MEIN HERR
O SE PREGUNTE POR QUÉ, MEIN
HERR
YA LE ADVERTÍ QUE YO ERA UNA
VAGABUNDA.
DEBE RECOMPONER SU MENTE,
DEBE SABER QUE AHORA,
NUNCA ME DEBIÓ HACER DUDAR,
MEIN HERR.

EL CONTINENTE EUROPEO ES TAN
AMPLIO, MEIN HERR,
NO SOLO DE ARRIBA A ABAJO Y DE
LADO A LADO, MEIN HERR,
NUNCA LO PODRÍA CRUZAR SI LO
INTENTARA, MEIN HERR,
PERO HAGO – LO QUE PUEDO -
CENTÍMETRO A CENTÍMETRO – PASO
A PASO – MILLA A MILLA – HOMBRE A
HOMBRE.

BYE – BYE, MEIN LIEBER HERR,
AUF WIEDERSEHEN, MEIN HERR
FUE UN BONITO AFFAIR,

PERO AHORA HA TERMINADO.
SI BIEN LO QUISE AYER, NECESITO
AIRE FRESCO.
TE IRÁ MEJOR SIN MI, MEIN HERR.

SALLY Y LAS CHICAS

NO SE FROTE LOS OJOS, MEIN HERR,
O SE PREGUNTE POR QUÉ, MEIN
HERR,

YA LE ADVERTÍ QUE YO ERA UNA
VAGABUNDA.

DEBE RECOMPONER SU MENTE,
DEBE SABER QUE AHORA,
NUNCA ME DEBIÓ HACER DUDAR,
MEIN HERR.

BYE – BYE, MEIN LIEBER HERR,
AUF WIEDERSEHEN, MEIN HERR
ES WAR SEHR GUT, MEIN HERR UND
VORBEI.

DU KENNST MICH WOHL, MEIN HERR,
ACH, LEBE WOHL, MEIN HERR.
DU SOLLST MICH NICHT MEHR SEHEN,
MEIN HERR.

SALLY

BYE – BBYE, MEIN LIEBER HERR...
BYE – BYE, MEIN LIEBER HERR,

CHICAS

AUF WIEDERSEHEN, MEIN HERR
ES WAR SEHR GUT, MEIN HERR,
UND VORBEI. UND VORBEI.
DU KENNST MICH WOHL, MEIN HERR,
ACH, LEBE WOHL, MEIN HERR.
DU SOLLST MICH NICHT MEHR SEHEN
AND BYE - BYE.

SALLY Y LAS CHICAS

BYE-BYE, MEIN LIEBER HERR,
DESPÍDETE, MEIN LIEBER HERR.
HA SIDO UN GRAN AFFAIR, MAS TODO
ACABA.
SI BIEN LO - QUISE AYER - NECESITO -
AIRE FRESCO.

SALLY
TE IRÁ MEJOR SIN MI,
LO CONSEGUIRÁ SIN MI...

CHICAS
AUF WIEDERSEHEN, ES WAR SEHR
GUT,
DU KENNST MICH WOHL, ACH, LEBE
WOHL!

SALLY
MEIN HERR
BYE BYE, MEIN HERR.

CHICAS
AUF WIEDERSEHEN,
BYE BYE, MEIN HERR!

MC
¡La última actuación de Sally Bowles!
(Improvisación)

Acto 2. Escena 5. El Kit Klat Klub.

(“I Don't Care Much” continua durante la primera parte de la escena. SALLY se aproxima a MAX. CLIFF entra y va hacia ellos.)

CLIFF
¿Qué demonios estás haciendo aquí?

SALLY
¿Cómo dices?

CLIFF
Coge tus cosas. Te llevo a casa.

SALLY
¿Pennsylvania quieres decir? ¿Para vivir de la caridad de mama?

CLIFF
Conseguiré un trabajo.

SALLY
En el mercado de valores.

CLIFF
Encontraré algo.

SALLY
Quizás. Pero esto es seguro.

CLIFF
¿Esto? ¿Qué demonios es esto? Hablas de esto como si realmente existiera.
¡Cuando vas a admitir, Sally - que la única forma en que has conseguido un trabajo – cualquier trabajo – ha sido acostándote con alguien!

SALLY
Cállate, Cliff.

CLIFF
Y hablas de tu “carrera”... ¡Dios mío – por una vez en tu vida- reconoce la verdad sobre ti misma!!

SALLY
(Grita de nuevo)
Quizás lo haga. ¿Pero no crees que ahora es tu turno?

(sale corriendo)

CLIFF
(Comienza a seguirla. La llama)
Sally...

(MAX le impide alcanzarla cuando aparece ERNST)

ERNST

Clifford, ¿Nos tomamos algo?

CLIFF

Ahora no, Ernst.

ERNST

Te he estado buscando en el apartamento. Tengo otro recado urgente para ti.

CLIFF

Lo siento.

ERNST

Esta vez pago yo - ciento cincuenta marcos.

CLIFF

La respuesta es no.

ERNST

¿Pero qué ocurre Clifford?
¿Estás enfadado conmigo?

CLIFF

¿Yo?

ERNST

¿Es por política? Si fueras alemán - lo entenderías.

CLIFF

Adiós, Ernst.
(ERNST va hacia CLIFF)

ERNST

¡Espera! ¡Es muy importante – este recado! Te pago doscientos marcos.

CLIFF

Vete al infierno.

ERNST

Esto es muy preocupante. Soy tu amigo más cercano, Clifford. Así que te tengo cariño. Te he enviado muchos alumnos nuevos.

CLIFF

Oh, claro. Tus amigos nazis, para mejorar su inglés. ¡He sido un estúpido!

ERNST

Sé que necesitas el dinero. Tiene que ser por algo más... Es por aquel judío de la fiesta.

(CLIFF golpea a ERNST. MAX y unos hombres de SEGURIDAD acuden en ayuda de ERNST. ERNST les deja que terminen con CLIFF. La batería acompaña la pelea. El MC aparece con una luz débil) **a2e5d1*

MC

Gracias. Y ahora meine Damen und Herren - Mesdames et Messieurs – Damas y Caballeros – una vez más el Kit Kat Klub se enorgullece de presentar - a una vieja. Os dejo, la estrella de Mayfair - Fraülein Sally Bowles.
(Sally aparece. Algo no va bien)

SALLY

(Canta)
¿POR QUÉ ENCERRARTE EN LA HABITACIÓN?
VEN A PASARLO BIEN.
LA VIDA ES UN CABARET SIN MÁS,
VAMOS AL CABARET.

BASTA DE RADIO, DE ESCOBA Y
SILLÓN,
DADLES UN PUNTAPIE.
LA VIDA ES UN CABARET SIN MÁS,
VAMOS AL CABARET.
BEBED CHAMPAGNE,
GOZAD DEL JAZZ,
DADLE AL TAMBOR Y CON SORPRESA
CADA CUAL TENDRÁ SU MESA.

BASTA DE OIR AL ETERNO LLORÓN,
QUE SUFRE SIN UN PORQUÉ.
LA VIDA ES UN CABARET SIN MÁS,
VAMOS AL CABARET.

YO TUVE POR AMIGA UNA TAL ELSY,
CON ELLA COMPARTÍ UN PISO
EN CHELSEA.
NO ERA LO QUE SE DICE UNA SANTA,
ALQUILABA SU ENTREPIERNA Y SU
GARGANTA.

MURIÓ Y LA GENTE HABLÓ EN SU
VELATORIO,
ASÍ TERMINA SIEMPRE UN BUEN
JOLGORIO.
Y YO LA VI, COMO UNA EMPERATRIZ,
UNA HERMOSÍSIMA MUERTA,
TAN FELIZ.

AÚN VEO A ELSY CON GRAN NITIDEZ,
Y ME MIRA
Y ME DICE OTRA VEZ:

“¿POR QUÉ ENCERRARTE EN LA
HABITACIÓN?
VEN A PASARLO BIEN.
LA VIDA ES UN CABARET SIN MÁS,
VAMOS AL CABARET.

BASTA DE RADIO, DE ESCOBA Y
SILLÓN,
DADLES UN PUNTAPIE.
LA VIDA ES UN CABARET SIN MÁS,
VAMOS AL CABARET.”

EN CUANTO A MÍ, EN CUANTO A MÍ.
LO DECIDÍ ALLÍ EN CHELSEA
MORIRÉ FELIZ COMO ELSY.

(SALLY comienza a descomponerse)

EL TIEMPO VUELA ENTRE CUNA Y
CAJÓN
ES EL DE LA VEJEZ
LA VIDA ES UN CABARET SIN MÁS
SÓLO ES UN CABARET SIN MÁS

Y YO AMO ESTE CABARET. **a2e5d2*

Bibliografía

ATKINSON, Brooks, "I am a camera: Julie Harris in a Play John van Druten Has Made From Isherwood's Stories" *New York Time* (1923-Current) file: Dec 9, 1951. ProQuest Historical Newspapers: The New York Time (1851-2009).

BREYER, Gastón. *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Brioso Sánchez, Máximo *et al* (editores). "Aspectos del teatro griego antiguo". Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

BRÜCKNER, Atelier. *Scenography. Making spaces talk*. Projects 2002-2010.

COLLINS, Jane *et al*. *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*. Oxon: Routledge, 2010.

DA COST, Bernard. *Histoire du Café-Théâtre*. París: Buchet-Chastel, 1978.

DI BENEDETTO, Stephen. *An Introduction to Theatre Design*. Oxon: Routledge, 2012.

DUBATTI, Jorge (coordinador). *Historia del actor: de la escena clásica al presente*. Argentina: Colihue S.R.L., 2008.

FOSSE, Bob. *Cabaret*. Grabación filmica 1972.

GONZÁLEZ, Aurelio. "La comedia" Jean Cannavaggio: Casa de Velázquez, Madrid, 1995: 475pp. (*Collection de la Casa de Velázquez*, 48).

HANNAH, Dorita *et al* (editors). *Performance Design*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2008.

HOWARD, Pamela. *What is scenography?* Routledge.

HUERTA CALVO, Javier. *Historia del Teatro Español. Del siglo XVIII a la época actual*. Cremos manuales.

IRVIKOSKI, Reija. "Space is scenography". London: British Theatre Designers, 2007.

ISHERWOOD, Christopher. *Adiós a Berlín*. RBA Editores.

ISHERWOOD, Christopher. *Mr. Norris cambia de tren*. RBA Editores.

IVÁN SUÁREZ, Jorge. *Escenografía aumentada. Teatro y realidad virtual*. Monografías RESAD.

JANDO, Dominique. *Histoire mondiale du Music-hall, Dominique Jando*. París: Jean-Pierre Delarge, 1979.

KENRICK, John. *Musical theatre. A History*. Bloomsbury.

MARTIN, Douglas. "Former Ziegfeld Follies Gril Recalls the Glory Days.". New Yprk: The New York Times, 1996.

MCKINNEY, Joslin. *The Cambridge Introduction to Scenography (Cambridge Introductions to Literatura)*. New York: Cambridge University Press, 2009.

MONTIJANO RUIZ, Juan José. *Historia del teatro olvidado: la Revista (1864-2009)*. Granada: Universidad de Granada.

NIEVA, Francisco. *Tratado de escenografía*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.

ORTON, Keith. *Model Making for the Stage: A Practical Guide*. Marlborough: The Crowood Press Ltd, 2004.

PAYNE, Darwin Reid. *Scenographic Imagination*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1993.

PEREC, Georges. *Species of Spaces and Other Pieces*. London: Penguin Books Ltd, 1997.

RICHARD, Lionel. "Berlín, arte y política en la época de Weimar". Publicado en: A.A.V.V.: "Berlín, 1905-1933" *Debats* nº 22, diciembre 1987. Ed: Alfons el Magnànim. Valencia, 1987.

ROCHARD, Lionel. *Cabaret, cabarets. Origines et decadence*. París: Plon, 1991.

SEDÓ PERIS-MENCHETA, Juan. "Ensayo de una bibliografía de miscelánea cervantina, Comedias, historietas, novelas, zarzuelas, etc., inspiradas en Cervantes o en sus obras". Barcelona, 1947. XLVII 241 págs.

SOLARES, Ignacio. "Dos visionarios en Hollywood" Universidad de México.

SUNSHINE, Linda (editora). *Cabaret. The Illustrated Book and Lyrics*. New York: Roundabout Theatre Company, 1999.

TALAVERA, Juan Carlos. "Sobre la historia del teatro musical español: la Zarzuela y sus alrededores". Madrid: Universidad de Mayores Experiencia Recíproca, 2012.

THORNE, Gary. *Stage Design: A Practical Guide*. Wiltshire: The Crowood Press Ltd, 1999.

VALBUENA PRAT, Ángel. "Historia del teatro español". Barcelona: Editorial Noguer, 1956; 703 pp.

VAN DRUTEN, John. *Soy una cámara: Una obra de teatro en tres actos adaptados de las historias de Berlín de Christopher Isherwood*. Nueva York: Random House, 1952.

WHITLOCK, Cathy. *Designs on Film: A Century of Hollywood Art Direction*. New York, Itbooks, 2010.

Páginas web consultadas:

<http://broadway.cas.sc.edu/content/evangeline-scene-1-2-catherine-evangeline-and-bathers>

http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?strucID=184895&imageID=g00c62_001&k=1&print=small

http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?trg=1&strucID=1902710&imageID=1807988&total=24&num=20&sel_part_id=89&word=&s=¬word=&d=&c=&f=&k=1&sScope=images&sLevel=&sLabel=Garrick%20Gaieties%20%281925-1926%2C%20Lyrics%20By%20Hart%29&lword=&lfield=&imgs=20&pos=24&e=w

<http://fuckyeahdench.tumblr.com/post/47321796714/from-cabaret-perfectly-marvellous-sang-by-judi-dench>

http://historico.elpais.com.uy/Suple/Cultural/09/06/19/cultural_423638.asp

<http://nypost.com/2014/01/05/brunch-bway-graffiti-how-nyc-legends-were-born/>

http://playbillocd2.blogspot.com.es/2009_01_01_archive.html

<http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-880-view-theatre-profile-1930s-1.html>

<http://todayinhistory.tumblr.com/post/13210341328/november-23rd-534-bc-thespis-of-icaria-becomes-the>

<http://vancouverescape.com/tag/john-napier>

<http://www.achievement.org/autodoc/photocredit/achievers/pri0-010>

<http://www.biography.com/people/vincente-minnelli-9409616#early-life&awesm=~oBAEF61x5NLWmy>

<http://www.broadwayworld.com/article/Photo-Flash-First-Look-at-Nathan-Lee-Graham-Hunter-Ryan-Herdlicka-More-in-CABARET-at-the-Cincinnati-Playhouse-20131024>

<http://www.broadwayworld.com/board/readmessage.php?thread=985176>

<http://www.elmundo.es/especiales/2008/10/economia/crisis2008/crisishistoricas/>

<http://www.finmundo.net/2013/04/espana-encabeza-el-desempleo-alemania.html>

<http://www.fotogramas.es/Gente/Bob-Fosse>

<http://www.friendsreunited.com/dame-judi-dench/Memory/1a53c5cb-9341-4f66-bbcb-a1c501013cc0>

http://www.grupointramuros.com/revista/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=26

<http://www.hotnewsgator.com/broadway-star-julie-harris-dies/>

<http://www.jorgeferrari.com/cabaret.html>

<http://www.jorgeferrari.com/cabaret.html>

<http://www.kabarett.it/cabaret-torna-broadway/>

<http://www.laits.utexas.edu/berlin/buildings2.php>

<http://www.masterarteactual.net/spip.php?article75>

<http://www.masterworksbroadway.com/photo-galleries/photos/13269>

<http://www.masterworksbroadway.com/photo-galleries/photos/13295>

<http://www.moviepostershop.com/cabaret-broadway-movie-poster-1966>

<http://www.musicalheaven.com/h/hairspray/>

<http://www.newmusicbox.org/articles/john-kander-passing-through-curtains/>

<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=126833333>

<http://www.nytimes.com/1996/10/18/nyregion/former-ziegfeld-follies-girl-recalls-the-glory-days.html>

<http://www.nytimes.com/imagepages/2013/09/29/arts/29JPHAL5.html>

<http://www.playbill.com/news/article/172516-ON-THE-RECORD-The-Original-London-Cabaret-Starring-Judi-Dench>

<http://www.playbillvault.com/Show/Detail/3946/I-Am-a-Camera>

http://www.redteatral.net/listado-music.php?id_musicales_general=48

http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes40/fotografia_johnston.html

<http://www.stage-entertainment.fr/joe-masteroff>

http://www.theguardian.com/global/2011/nov/24/debt-crisis-germany-1931#_

http://www.todomusicales.com/content/musicales_ficha/44/cabaret/

<http://www.tylerhfirst.com/>

<http://www.urmel-dl.de/Projekte/TheaterzettelWeimar/Galerie.html#12>

http://www.yadvashem.org/yv/en/education/learning_environments/kristallnacht.asp

<https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/9519>

<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/03/12/otto-reigbert-y-el-espacio-escenico-expresionista/>

www.4gats.com

www.articles.latimes.com/1998/sep/27/entertainment/ca-26880

www.broadwayworld.com/article/Interview-with-Librettist-Joe-Masteroff-20140313#.U2EZuVl_s1I

www.broadwayworld.com/article/Photo-Flash-First-Look-at-Nathan-Lee-Graham-Hunter-Ryan-Herdlicka-More-in-CABARET-at-the-Cincinnati-Playhouse-20131024

www.foliesbergere.com

www.isherwoodfoundation.org

www.love4musicals.com/2011/03/20/cabaret/

www.love4musicals.com/2013/04/02/cabaret-la-pelicula/

www.moulinrouge.fr