

# **ANA GARAY**

**(Historia de vida de una escenógrafa)**



**Texto y fotografía de África Romera.**

“Que extraño puede resultar contarle a alguien, incluso a uno mismo, cómo ha sido su vida o cómo empezó su camino”.

Mi abuelo, un declarado republicano, murió en la guerra cuando mi padre era sólo un niño. Su hermano mayor, mi tío, el único actor de la familia, murió una semana después. Mi abuela, una señora de misa diaria, quedó a cargo de un elevado número de hijos.

Me llamo Ana Garay Mendarozqueta y nací el 31 de diciembre en 1964. Mientras una España sumida en una dictadura celebraba como podía el fin del año, mi madre, Ana, daba a luz a su única hija en la ciudad de Bilbao.

Mi padre, Jesús, un sastre con vistas comerciales, llega a abrir hasta ocho tiendas de alta costura en esa misma ciudad, codeándose con diseñadores de la talla de Manuel Pertegaz<sup>1</sup> o Nina Ricci<sup>2</sup>. En una época en la que, por lo general, los hijos solían seguir los pasos de los padres, es probable que éste también esperase que su única hija se dedicase al mundo de la moda. Y, aunque por un tiempo estuve tentada a ello, finalmente el camino de mi vida tomó un rumbo distinto, aunque no del todo diferente.

Mi llegada al mundo del teatro es seguramente gracias a un compendio de casualidades. Mi padre era y es teatrero. Lo era en una época en la que los cómicos estaban considerados maleantes, por lo que mi abuela no quería oír hablar del tema. Posiblemente, prefería verle muerto a que tuviese alguna relación con el teatro. Por este motivo, se recicló como sastre llegando a tener ocho tiendas de alta costura en Bilbao. Probablemente sea él el impulsor de lo que yo he sido y soy capaz de hacer. El hecho de haber convivido con el mundo de la moda desde pequeña, también hizo que posteriormente me atrajese todo lo relaciona con el diseño de vestuario. Mi padre, un hombre con un gusto exquisito, cambiaba él mismo los escaparates cada semana y yo, aun siendo una niña, le ayudaba a hacerlo eligiendo complementos.

Mi madre, una vasca de origen francés, fue quizás quien aseguró los pilares de mi conducta, pero el temperamento impulsivo y arriesgado... sin duda me viene de él.

Es posible que el primer contacto que tuve con algo relacionado con el mundo teatral, venga de la mano del cine musical. Ya desde niña, con una altura por encima de la media, podía colarme a ver películas de artistas como Bob Fosse junto con mi padre, siempre haciéndolo a espaldas de mi madre.

Ya desde pequeña comencé a tomar clases de ballet clásico. En una época y en un país en el que la mujer estaba considerada una pieza delicada de la especie humana, la mayoría de las féminas que

---

1 Reconocido diseñador y modista español. Web: <http://pertegaz.es/>

2 Modista francesa de origen italiano. Web: <https://www.ninaricci.com/es-ES/>

realizaban alguna clase extraescolar, acababan pisando un aula de danza. Así que yo, siendo mujer y teniendo la planta de los pies más plana de lo adecuado, comencé a interesarme por el mundo del movimiento. Y, a pesar de que la mayoría de mis compañeras acabaron renunciando a sus carreras como bailarinas al llegar al instituto, mi pasión por este arte hizo que me esforzase por compaginarlo con mis estudios.

En el último año, COU<sup>3</sup> por aquel entonces, todavía no me había decantado por ninguna carrera en concreto. Me gustaba la moda, bailar, viajar... Probablemente tenía un espíritu un tanto renacentista, aun viniendo de la rama científica. Mis fuertes eran las matemáticas, el diseño técnico y el inglés, así que todo parecía apuntar a un sólo camino, el de la arquitectura, pero no fue así. El mundo de la moda era mucho más accesible y de alguna manera, parecía que yo, siendo hija única, iba a seguir el camino de mi padre, a continuar su estela.

Tras mis pasos por Las Esclavas de Jesús, decidí irme a estudiar moda a Barcelona, pero este plan nunca se llevó a cabo. Mi padre, un hombre muy inteligente al que no le agradaba la idea de que su única hija se marchase lejos para estudiar, urdió un plan para que, finalmente, me quedase en Bilbao.

Una noche, antes de terminar mis estudios de bachillerato, mi padre invitó a Pertegaz a cenar a nuestra casa. Manuel era un viejo amigo de la familia, así que no era de extrañar que, una vez más, compartiese la mesa con nosotros. Con los años una se da cuenta de que lo que sucedió aquella noche no fue por casualidad. Ambos habían urdido un plan a mis espaldas. Entre los dos lograron convencerme de que no debía marcharme, siendo tan joven, a vivir a Barcelona y que era mejor que estudiase algo en el País Vasco. Aquella noche, sin yo darme cuenta, aquellos dos hombres consiguieron manipularme hasta tal punto, que decidí no irme a estudiar a Barcelona y quedarme allí para estudiar Bellas Artes, a pesar de mis insaciables ganas de salir de aquella ciudad.

Por aquel entonces, yo seguía bailando. Tras diez años tomando clases de clásico en el conservatorio de San Sebastián, comencé como alumna de contemporáneo con técnicas de José Limón y Marta Graham en un centro llamado La Fundición, que era un sitio de arte y danza en Deusto, y las impartía los fines de semana en un club social para sacarme unos ahorros. Antes de comenzar mis estudios universitarios, estuve un año recibiendo clases de dibujo al natural para poder enfrentarme a las pruebas de acceso.

Guardo un grato recuerdo de mi paso por la universidad. Tuve la fortuna de pertenecer a la última generación que se formó en Bellas Artes en Bilbao, lejos de las aulas que hoy conocemos.

Los estudiantes de arte asistíamos a clase en un antiguo chalet, donde profesores de la talla de

---

3 Curso de orientación universitaria. Desapareció en septiembre del año 2000.

Agustín Ibarrola<sup>4</sup>, Pedro Manterola<sup>5</sup>, Oteiza<sup>6</sup> o Darío Urzain compartían con nosotros todos sus conocimientos y nos empujaban a comprender el arte y a verlo con otros ojos.

Finalmente, realicé los cinco años de Bellas Artes.

Por aquel entonces, la universidad era un claro reflejo de la complicada situación que se estaba viviendo en el País Vasco. La universidad de Bellas Artes era bastante progresista y es cierto que a mí, una jovencita procedente de Las Esclavas de Jesús y acostumbrada a una determinada disciplina gracias a la danza, me costó un poco encajar. No existían libros de texto y muchas de nuestras clases consistían en ir a ver exposiciones de arte. Al principio me costó comprender la metodología y lo que allí se enseñaba. Después, comencé a amarlo.

Por aquel entonces, algunos de nuestros maestros no tenían formación académica. Eran puros autodidactas lo que les hacía menos adoctrinados.

Cuando yo cursaba tercero de carrera, echaron a todos estos maestros y comenzaron los problemas. De repente, prescindir de alguien tan grande como Agustín Ibarrola no era algo a lo que estuviésemos dispuestos. Por ello, no asistíamos a las clases que impartía el sustituto, aunque no tenía la culpa de nada, y nos trasladábamos a casa de Agustín donde, sentados en un tronco y bebiendo vino caliente que Mari, su mujer, nos preparaba, escuchábamos las enseñanzas del maestro.

Tras mi paso por la facultad de Bellas Artes y continuando con mis clases de danza, coincidí con la apertura de un espacio dedicado al arte por parte de La Fundición. Como miembro de la compañía de danza de La Fundición, fui invitada junto con el resto de mis compañeros a colaborar con los artistas que exponían en ese nuevo espacio. La Fundición se convierte en lugar de referencia en Bilbao. Luque Tagua, el precursor de todo esto, nos invita, como bailarines, a que interviniésemos en las diferentes inauguraciones que allí se llevaban a cabo. Creo que ése fue mi primer contacto con el mundo de lo teatral.

Al mismo tiempo, recibo una oferta para impartir clases en la Escuela de Diseño de Bilbao (IADE), a la cual acepto sin estar del todo convencida y mirando de reojo a la ciudad de Barcelona.

Mis padres, que me conocían muy bien, me animaron a marcharme de allí. Sabían que lo mejor para mi felicidad era abrir nuevos horizontes y no quedarme encerrada en aquella ciudad.

A pesar de mis ganas de volar, no fue una decisión fácil. Esa oferta de trabajo y la pareja que yo tenía por entonces, me ofrecían una estabilidad demasiado tentadora.

---

4 Pintor vizcaíno. Fundador del Equipo 57 en París.

5 Director del museo Oteiza. Ha publicado numerosas obras de investigación acerca de las artes plásticas.

6 Escultor español, considerado uno de los mayores exponentes de la escuela vasca de escultura.

Fue a través de la danza como sentí el impulso de marcharme. Los ingresos que había conseguido sacar de las clases que impartía fueron invertidos para realizar diversos cursos de danza en el extranjero. Fue así como conocí a Montse Colomé<sup>7</sup> quien me invitó a ir a Barcelona para realizar una ayudantía de coreografía en el musical *La botiga dels horrors*, estrenada en 1987 en el Teatre Victòria de Barcelona. De repente, y sin apenas esperarlo, el teatro se hace real en una escala profesional, aunque todavía no como escenógrafa. Tras este montaje llegó el Festival del Grec donde vuelvo a tomar contacto con el mundo del teatro, pero a través de la danza, y donde tuve la suerte de conocer a Constantino Romero<sup>8</sup> que ponía la voz al personaje de La planta, con el que comienzo una fuerte amistad. Conozco también a Francesc Orella<sup>9</sup> y Mario Gas<sup>10</sup> y, a mis veintidós años de edad, quedo enamorada de este mundo. Eran personas tan atractivas, tan entusiasmadas con su oficio que quedé fascinada con ello.

Al poco tiempo y, gracias a Constantino, conozco a Iago Pericot<sup>11</sup> en agosto del 87. Iago es un transgresor, un agitador cultural, perteneciente a la época del activismo homosexual. Fue él, durante aquella cena donde coincidimos, quien me animó a presentarme a las pruebas del Institut del Teatre para estudiar escenografía que iban a llevarse a cabo en el mes de septiembre.

Para mí, una joven de veintidós años recién salida de una pequeña ciudad de provincias, todo era nuevo y desconocido, lo que lo hacía todavía más atractivo. Después de aquella velada, me animo a presentarme a las pruebas y decidida, voy a recoger las bases para la inscripción. Al llegar allí, un señor muy amable me entrega todos los papeles necesarios y un listado de tres libros de teatro en catalán que debía leer. Todavía recuerdo aquellos títulos que eran totalmente desconocidos para mí. Uno de ellos era *El águila de dos caps* de Jean Cocteau, *Las criadas* de Jean Genet y *L'hostal de la gloria* de Josep María Sagarra. Teniendo en cuenta mi poca costumbre de leer teatro y todavía menos en catalán, aquello no iba a ser una tarea fácil. Mi cercanía al mundo del espectáculo venía de la mano de la danza, del teatro comercial que llegaba a Bilbao y del teatro clásico dirigido por Adolfo Marsillach. Finalmente, me presento a las pruebas y salgo de allí sin tener ninguna conciencia de lo que había hecho. A la semana siguiente fui a ver la lista de admitidos y, cuál fue mi sorpresa al ver que mi nombre aparecía el primero de la lista. Mi vida cambió por completo en una semana. Llamé a IADE para decirles que no iba a volver, rompí con mi pareja, dejé el apartamento donde vivía y me trasladé a Barcelona.

Estaba muy ilusionada y me sentía más madura para comenzar una nueva carrera. Estaba

---

7 Coreógrafa catalana. Destaca por su gran versatilidad en las artes escénicas.

8 Presentador, locutor y actor de doblaje de personajes como Clint Eastwood o Darth Vader.

9 Actor catalán. Ha realizado películas como *Smoking room* o *Los ojos de Julia*.

10 Actor y director teatral español.

11 Director del departamento de escenografía de L'Institut del Teatre.

convencida de que esos estudios los iba a afrontar de otra manera. Esa joven madurez hacía que la manera en la que yo me comportaba con mis compañeros y el profesorado fuera distinta. El vínculo era diferente. Teníamos ocho maestros a disposición de doce alumnos. Era todo un lujo.

Pasé aquellos cuatro años en Barcelona estudiando escenografía hasta diciembre del año 91 que decido venir a Madrid.

En Barcelona me formé, me acuñé y viví en un pequeño piso del barrio chino en unos momentos muy convulsos de la ciudad. Tengo muy buen recuerdo de aquellos años y sin duda, fueron los pilares de mi profesión. Después de todos estos años, uno se da cuenta de todos los pasos que ha dado hacia un lugar concreto sin haber sido del todo consciente.

Durante aquella época me escapé un par de veranos a New York para tomar clases con Martha Graham<sup>12</sup> y esa experiencia cambió mi percepción y mi actitud a la hora de enfrentar las clases. Allí aprendí la importancia de que el alumno participe y aporte en las aulas. No repetían las cosas dos veces, había que estar concentrado y predispuesto a absorber la mayor información posible. En esos momentos uno se vuelve consciente de los cómodos que podemos resultar los españoles. Estamos acostumbrados a que nos den las cosas hechas, a que sean los demás lo que nos aporten, demostrando así una comodidad extrema.

Al acabar el Institut tuve la fortuna de poder trabajar como ayudante de escenografía en Nit de nits con Els Comediants<sup>13</sup> donde todo era locura, con Sanchis Sinisterra<sup>14</sup>, donde trabajamos una parte más experimental en la sala Beckett, y con Sergi Belbel<sup>15</sup> donde todo era mucho más ortodoxo. Con estos últimos artistas coincidí en el montaje de El gran teatro natural d'Oklahoma de Franz Kafka.

Guardo un maravilloso recuerdo de Barcelona. Fueron los años pre-olímpicos donde no había tanto dinero, pero sí unas inmensas ganas de crear. Nosotros recibimos la herencia del Teatre Lliure<sup>16</sup>, Els Joglars<sup>17</sup>... Éstas fueron compañías que nacieron con muy pocos recursos, que contaron grandes cosas y que finalmente, durante la época dorada de las olimpiadas, acabaron desvirtuándose un poco.

Creo que está bien disponer de medios para crear teatro, pero disponer de mucho dinero puede ser contraproducente para la creación. Después de todo este tiempo, he tenido la fortuna de trabajar en muchos proyectos, algunos de ellos con el mismo texto. Tras haber trabajado en tres Bernardas distintas, de la que estoy más orgullosa es de la que menos medios de producción disponía. Ahí

---

12 Bailarina y coreógrafa estadounidense. Web: <http://marthagraham.org/>

13 Compañía catalana de teatro. Web: <http://comediants.com/?lang=es>

14 Dramaturgo y director teatral, es uno de los autores más premiados del teatro español contemporáneo.

15 Dramaturgo, director y traductor teatral. Premio nacional de literatura dramática.

16 Teatro en la ciudad de Barcelona creado en 1976. Web: <http://www.teatrelliure.com/es>

17 Compañía de teatro independiente fundada en Barcelona. Web: <http://www.elsjoglars.com/>

llegué a la Bernarda que realmente tenía que llegar. Siempre me han parecido más interesante los espectáculos que trabajan con pocos medios.

Tras mi paso por el Institut, me trasladé a Madrid por amor y arrastrada por unas promesas que nunca se cumplieron. Me ofrecieron un trabajo que finalmente nunca se materializó, así que llegué a Madrid sin tener prácticamente nada, después de haber dejado Barcelona en un buen momento.

Un año antes, ya había estado trabajando en la capital junto a Jose Luis Gómez<sup>18</sup> y Gerardo Vera<sup>19</sup> en *Amor de Don Perlimplín* y *con Belisa en su jardín*<sup>20</sup>, lo que supuso para mí un bautismo en la profesión.

Siempre he sentido que la gente de mi generación éramos unos adaptados. Allá donde fuese tenía la sensación de haber llegado tarde, de que uno años antes, ese lugar era mucho mejor.

Así que no tuve más opción que adaptarme y buscarme la vida. Me hice una carpeta con algunos de mis trabajos, con mis dibujos, con proyectos y me fui a ver a Carlos Cytrynowski<sup>21</sup> en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, a Gil Parrondo<sup>22</sup> y a Félix Murcia<sup>23</sup>. En una semana me llamaron del Teatro Clásico para contar conmigo para el montaje de *La gran sultana*<sup>24</sup>, estrenada en el Lope de Vega de Sevilla.

A partir de este momento trabajé en varios montajes en el Clásico junto a Carlos Cytrynowski, entre ellos *Carmen*, la primera ópera que hice y que estrenamos en Ginebra. Recuerdo todo aquello como una época de aprendizaje y desarrollo, con todo el esfuerzo y las lágrimas que ello supone.

Este gran momento profesional se vio nublado por la dura época que se vivió en España a través del VIH. En muy poco tiempo tuvimos que despedirnos de numerosos compañeros del Clásico. Fue una época muy dolorosa. Con el paso de los años, uno se da cuenta de cómo se intentó tapar todo aquello ante una sociedad que no entendía la homosexualidad.

Aunque pasen los años y las personas cambien o fallezcan, uno sigue teniendo referentes. Es cierto que, con la edad, uno prefiere trabajar con compañeros que sepan más que uno mismo para seguir aprendiendo cosas nuevas.

Hace poco, tuve la suerte de pasar un par de días con Willy Decker<sup>25</sup> y fue una experiencia maravillosa. Soy consciente de que todavía quedan cosas por aprender y que hay grandes maestros

---

18 Actor y director teatral. Miembro de la Real Academia Española.

19 Actor, director y escenógrafo teatral. Fue director del CDN durante siete años (2004-2011).

20 Obra de teatro de Federico García Lorca.

21 Escenógrafo de Adolfo Marsillach y director adjunto del CNTC.

22 Oscarizado director de arte.

23 Director artístico español, responsable de la ambientación de numerosas películas.

24 Obra teatral de Miguel Cervantes Saavedra.

25 Director teatral alemán. Principalmente ha dirigido óperas.

en los que fijarse. Fabià siempre decía que nuestro trabajo no era buscar la obra de arte, que los escenógrafos estábamos para servir al texto, que era la joya del espectáculo.

Es quizás éste, uno de los principales motivos por los que me dedico a la escenografía. Acabé Bellas Artes, seguía bailando y tenía claro que no me gustaba trabajar sola, me parecía tremendamente aburrido e ingrato. El teatro me ofrecía un soporte textual para caminar hacia una dirección plástica, teniendo claro que lo más importante eran el texto y la música. Nosotros como “creatécnicos” o como dice un amigo: “Tú eres diseñadora de piezas que entran en un camión”.

Luego están los ojos con los que cada uno ve ese texto. Yo viví una época donde eran muy importante los tándem de directores con escenógrafos. Fabià con Lluís Pasqual<sup>26</sup>, de Carlos Cytrynowski con Adolfo Marsillach<sup>27</sup>, de Miguel Narros<sup>28</sup> con Andrea D’Odorico<sup>29</sup>... Nadie tomaba una decisión sin consultarle al otro. Esos eran los verdaderos colectivos. Para mí es la única manera de trabajar, con todo el respeto al trabajo de autor y teniendo presente que todo está en el texto.

Antes de empezar a dibujar, me paso horas escribiendo anotaciones sobre el texto. Si lees una obra sin hacer caso a las acotaciones adquieres un fuerte compromiso con la palabra. Los espacios dramáticos los despierta la propia acción.

Siempre hay que conocer, en la medida de lo posible, al director con el que se está trabajando. Es una cuestión de confianza mutua y de honestidad.

A pesar de no considerarme una persona mitómana, es cierto que después de todos estos años y de haber conocido a tanta gente, es fácil tener un amplio número de referentes y también un numeroso grupo de mitos caídos. Cuando trabajas con actores, directores, escenógrafos y llegas emocionada por trabajar con gente de renombre y después descubres todo lo que hay en la trastienda, te das cuenta de que no son más que personas con virtudes y defectos. Quizás si se me apareciese Verdi... porque he de admitir que sí soy mitómana en el mundo de la música. Ella es mi compañera de trabajo y me acompaña en la creación. De mi colección de libros, qué podría decir de ellos... Ellos son mi gran tesoro.

En cuanto a maestros, considero que he tenido a muchos, la mayoría ya los he nombrado anteriormente. Ellos me enseñaron a buscar, a diseccionar la idea. Me siento afortunada por haberles conocido a todos ellos, en especial, y por no repetir a los anteriormente mencionados, a Josef Svoboda<sup>30</sup> con el que tuve la oportunidad de dar un curso. Él impartió un curso cuando yo estudiaba primero en el Institut y aunque yo no sabía quién era, veía la expectación y los nervios en

---

26 Director teatral catalán. Fundador del Teatre Lliure de Barcelona en 1976.

27 Dramaturgo, actor y director teatral catalán.

28 Director teatral madrileño. Ha dirigido el Teatro Español en dos ocasiones.

29 Productor, arquitecto y escenógrafo italiano. Medalla de oro al mérito de las Bellas Artes.

30 Escenógrafo e iluminador checoslovaco.



las caras de mis compañeros y profesores. Recuerdo que dijo que cuando entraba en un teatro y veía todo aquel espacio vacío, siempre sentía la sensación de no ser capaz de penetrarlo de nuevo. Y tenía razón. Hoy por hoy creo que si llega el momento en el que esa sensación desaparezca, el misterio de la creación se habrá terminado. Yo sigo sintiendo esa sensación de pánico, de asfixia al presentar un nuevo proyecto.

Actualmente creo que se han perdido algunas referencias de grandes escenógrafos que fueron los precursores de lo que hoy se está haciendo. Adolphe Appia<sup>31</sup>, Ezio Frigerio<sup>32</sup>, Mestres i Cabanes<sup>33</sup>... son algunos de los nombres que hoy parecen haberse olvidado. Es importante mirar hacia el pasado. Ahora tenemos tanto acceso a la información a través de internet que parece que no la valoramos. Supongo que los tiempos han cambiado. La primera vez que yo toqué un ordenador fue en el año 97. Ya ha llovido desde entonces.

Obteniendo la información por un lado o por otro, al final no dejamos de ser más que transmisores de la forma. Ahora veo fotografías de los grandes maestros de la historia y me recuerdan a trabajos que he visto de otros compañeros. Captar la atmósfera, la luz, la simplicidad... Todos bebemos del pasado, aunque a veces no lo sepamos. Por eso comentaba anteriormente el tema de la producción. Creo que a veces, el exceso de dinero provoca una exageración y algunos elementos innecesarios, que llegan a sobrar.

Cuando uno empieza a trabajar, comienza a crear su propio lenguaje escénico, a conocer los códigos del teatro y que las escenografías crecen y menguan dependiendo del teatro al que van.

Es cierto que no hemos hablado del vestuario porque, quizás, me siento más escenógrafa que figurinista, aunque lo considere como una prolongación de la escenografía, estando muy enfocado a cada actor con el que se trabaja. Puedo hacer una propuesta visual de lo que quiero, pero después, cuando llegas al actor, el figurín se queda en el papel y trabajas con la persona.

Hay muchos creadores de los que hablar. De repente conoces a alguien diferente, a alguien que innova y que le da un quiebro al lenguaje de puesta en escena.

Quizás lo último que haya llegado al mundo escenográfico sea el audiovisual, el cual ha tardado bastante en encajar porque la escenografía es algo muy físico y al introducirse lo audiovisual, tenías la impresión de que era una diapositiva sobre lo físico. No parecía estar por derecho, sino más bien metido a la fuerza. Un espectáculo donde es muy recurrente este tipo de medio es en los conciertos de las grandes bandas, en el mundo del directo. En este tipo de shows se mueve mucho dinero y las puestas en escena son espectaculares. Ahí es donde crece y se desarrolla el mundo de la luz, siendo

---

31 Escenógrafo y decorador suizo, pionero en las teorías del teatro moderno.

32 Escenógrafo, pintor y diseñador italiano.

33 Pintor y escenógrafo catalán. Trabajó durante quince años en el Gran Teatro del Liceo (1941- 1956).

unas herramientas muy caras y por lo tanto, poco accesibles para el teatro.

Hay que estar al día, atentos a los cambios y las innovaciones. Frente a la rigidez de un teatro clásico, encontramos una interesante evolución hacia un teatro más futurista donde las pantallas, donde los leds forman parte de la puesta en escena. Es posible que ese atrevido descaro sea más evidente en el mundo de la música, frente al purismo del teatro. Hay que abrir miras a nuevos referentes. Yo me quedo totalmente fascinada con el rock & roll y es cierto que el género del musical da muchas más posibilidades.

Recuerdo la historia de un musical llamado *American Idiot*,<sup>34</sup> basado en el nombre de uno de los discos del grupo Green Day. Un alocado productor perteneciente al Off Broadway<sup>35</sup>, fascinado con ese disco, decide crear un musical basado en la banda de rock. Mezcla sus letras, sus notas herederas del punk-rock y unas voces gospel, y lo agita para dar vida a un nuevo estilo de musical. El grupo asiste al estreno en calidad de invitados y quedan fascinados con el resultado. De repente, este visionario decide mezclar lenguajes, romper con lo ortodoxo.

Si hay algo que considero que deberíamos aprender del mundo del espectáculo norteamericano es la capacidad de autocrítica que tienen. Aun habiendo estrenado, pasan el tiempo modificando cosas para lograr un espectáculo más completo, más redondo. En este país somos, a veces, demasiado conformistas.

Creo que el escenario es el lugar donde se debe contar la historia, donde se debe palpar la situación que se está viviendo. El teatro es como una especie de complejo vitamínico que te alimenta y te nutre.

Uno debe plantearse nuevos horizontes, nuevas expectativas para seguir creciendo. Las cosas no nacen porque sí, las cosas nacen y crecen después de muchas horas de estudio. Ahora parece que la mayoría de cosas que se hacen son como la comida rápida. Hay demasiada prisa por crear, por hacer el mayor número de producciones posibles.

Me parece importante no olvidar la misión agitadora que debe tener el teatro. Es necesario no caer en la auto-complacencia, que es en lo que en este país se tiende bastante. Es imprescindible la incomodidad, tal y como decía Svóboda que le ocurría al enfrentarse a un escenario. Porque un escenario es como un folio en blanco y hay que sentirse privilegiado de poder llenarlo.

Me parece necesario salir de nuestras fronteras para ver qué se está haciendo fuera de ellas. Hay tantas cosas maravillosas que nos estamos perdiendo. Me siento afortunada de haber podido trabajar en Europa, pero también en Bogotá, en La Paz, en Quito... Es tan diferente el trabajo que se está

---

34 Musical inspirado en la ópera rock *American Idiot* del grupo musical Green Day.

35 Circuito de teatros de New York para producciones de bajo coste.

haciendo fuera al que se hace aquí...

La primera producción que hice en Quito fue *La casa de Bernarda Alba*<sup>36</sup> con Jesús Cracio<sup>37</sup>. Latinoamérica es un mundo con un realismo mágico. Son muy respetuosos con el trabajo de los demás. Es el caos en el buen sentido ya que siempre acaba ordenándose de una manera natural. Trabajar allí me carga las pilas y me siento agradecida de poder hacerlo.

Este mismo año, vamos a realizar el musical de *Los Miserables*<sup>38</sup> en la capital ecuatoriana.

Voy a tener la suerte de poder trabajar de nuevo con Chía Patiño<sup>39</sup>, con la que ya trabajé en montajes como *Fausto*<sup>40</sup>, *Sweeney Todd*<sup>41</sup> o *West Side Story*<sup>42</sup>. Durante estas fiestas navideñas Chía recibió una inesperada visita de Cameron Mackintosh<sup>43</sup>. Él estaba en la capital, entró en el teatro y preguntó por ella. Había oído hablar del *West* que realizamos. Realmente era un montaje maravilloso que podría haber pisado tierra española, pero es cierto que somos un poco reacios a las producciones latinoamericanas. Si la producción viene de Londres la recibimos con los brazos abiertos, pero una producción de Ecuador... Si en España lográsemos quitarnos los prejuicios, subiríamos un gran escalón. Así que el señor Mackintosh le ofreció a Chía la oportunidad de hacer *Los Miserables*.

La verdad es que tengo muchas ganas de ir porque no he vuelto desde el 2013 cuando realizamos *Fausto*. Comencé el año con la llamada de Chía para contarme que quería volver a contar conmigo para esta nueva producción. Es verdad que a pesar de que *Los Miserables* me parece un gran musical, es una historia muy triste y quizás me apetecía hacer algo más alegre, pero Chía es muy romántica y una directora muy transgresora así que estoy convencida de que hará algo potente.

Comenzaremos a trabajar en octubre-noviembre.

El hecho de que Sudamérica tenga una lengua común es estupendo y facilita las cosas para hacer coproducciones. Hay fronteras geográficas entre los países, pero luego, a nivel de distribución, es todo mucho más permeable, mucho más sencillo. Aquí, coproducir con Francia o Inglaterra es una tarea muy complicada y considero que la coproducción es el recurso que nos queda y que mejor se ajusta a los momentos que estamos viviendo. De esta manera podríamos hacer algo con un poco más de peso y su exhibición sería más sencilla.

En este trabajo hay que ir al día ya que muchas veces un montaje surge o se cae en cuestión de

---

36 Obra teatral de Federico García Lorca.

37 Director teatral.

38 Musical basado en la novela de Víctor Hugo.

39 Directora del Teatro Nacional de Sucre (Ecuador)

40 Obra teatral basada en la leyenda clásica alemana.

41 Musical basado en un barbero asesino de la ciudad de Londres del compositor Stephen Sondheim.

42 Musical de origen norteamericano del compositor Leonard Bernstein.

43 Productor teatral inglés.

veinticuatro horas, así que hay que mantenerse despiertos. Es cierto que uno añora un poco de estabilidad, pero es posible que si la tuviese sería ir en contra del propio espíritu del teatro.

Hay que ser precavido y tener los ojos abiertos porque hay personas que se aprovechan de la crisis que estamos viviendo. Exprimen tu tiempo hasta el último segundo y exigen el trabajo de un día para otro, y todo ello manteniendo la calidad que tenía antes.

Así que uno debe intentar mantenerse a flote. A veces tengo la sensación de ir en ambulancia, de ir con prisas y agobios, pero hay que estar ahí. No siempre sé donde quiero o puedo llegar, el día tiene veinticuatro horas y las cosas pueden cambiar en cualquier momento, pero sí sé lo que no quiero. Y eso siempre te coloca un lugar.

Cuando alguien te dice que ha visto un montaje y que sin saberlo a ciencia cierta, imaginaba que la escenografía era tuya, uno recibe ese comentario como una bala. Esto es curioso ya que, los artistas plásticos, entendiendo como tales, los artistas que se encierran en su estudio para crear su obra siendo ésta el fin, buscan una unidad, un estilo. Sin embargo, yo no puedo dejar de sentirme molesta si alguien me dice algo así. Con el paso del tiempo, uno va creando su propio lenguaje para hablar del mundo y del universo y supongo que es inevitable que haya coincidencias.

No puedo negar que tengo un proceso de trabajo que es siempre el mismo. Lo primero que hago es leer el texto varias veces. La primera en voz alta. Es la mejor manera de escuchar la palabra, el sentido de ese texto. Después, de manera involuntaria, mi mente abre una carpeta como si de un ordenador se tratase y va almacenando todas las ideas que se me ocurren. Si consigues tener música, ya tienes mucho ganado. La música es lo que está más ligado al espacio. El espacio es operativo tanto en cuanto haya un espacio sonoro que lo sostenga. La música me ayuda a crear. En el caso de no disponer de ella, busco una que le pueda ir bien. Tras esto, comienzo a crear una biblioteca de imágenes vinculantes. Puede ser pintura, cine, fotografía... Hay que tener clara la lectura que haces del texto, qué conceptos quieres transmitir. Ellos te llevarán a cientos de imágenes, de espacios evocados. Después hago un filtro y deshecho las que no me sirven. Ni mucho menos tienes la escenografía, pero sí dispones de unas herramientas visuales para poder enseñarle al director y a ti misma, para empezar a armarte un imaginario. Es fundamental saber a qué teatro vamos, de qué espacio vamos a disponer.

A mí me gusta, y es algo que siempre pido, hacer una lectura con el director. Los dos solos porque, en el momento en el que el director empieza a verbalizar el texto sin los actores, él empieza a entender su puesta en escena y comienza a transmitirte cosas que, de otro modo no conocerías porque no te las contaría. Cuando el actor llega, uno ya debe tener hecho el proyecto. A partir de ese momento, tienes la obra tan memorizada que es mucho más fácil trabajar sobre ella. Comienzas a

asignarle valores al montaje.

Jamás, a no ser que tenga una curiosidad morbosa, miro antiguos montajes de ese mismo texto. A veces, cuando el proyecto ya está acabado, es cuando los miro. Entonces te das cuenta de que hay cosas que se repiten y es porque es indispensable que esas cosas estén.

Las texturas también son muy importantes. Puede que sea algo abstracto, pero me abre mucho camino al igual que al iluminador y la figurinista.

Es difícil definir la manera de trabajar. Creo que antes hacía espacios con techos muy altos y cada vez los he ido bajando más. No sabría explicar por qué lo hago, simplemente creo que debe ser así.

Es cierto que nos movemos por épocas, como todo.

Soy una escenógrafa a la que le gusta mucho dar documentación, aunque es cierto que no todo el mundo la recibe bien. Creo que sólo un 20% de las personas a las que se la das, hacen uso de ella.

Ante estas situaciones, uno debe aprender a coger aire, calmarse y seguir trabajando.

Con el tiempo vas conociendo a más gente y, poco a poco, vas creando un equipo con el que te entiendes y con el que quieres trabajar. Hay gente tan interesante y con tanto que aportar.

El equipo siempre es fundamental. Tener personas con las que te comunicas y que mejoran lo que tú propones. Considero importante no asentarse, no acomodarse con lo que uno hace sólo porque sabe que funciona. Hay que innovar, renovarse, crecer, caer y volver a levantarse. Eso es el teatro. Vida.

(

TEATRO / 'Visitando al señor Green'

*Otegui, un actor de cuerpo entero*

'Visitando al señor Green'

Autor: Jeff Baron. Escenografía: Ana Garay. Iluminación: Gómez Cornejo. Intérpretes: Juan José Otegui y Pere Ponce. Dirección: Juan Echanove. Escenario: Bellas Artes de Madrid. Calificación: ★★★

JAVIER VILLAN

MADRID.- Esta obra es, una vez más, la afirmación de Otegui como un gran actor; y son también sólidas y minuciosas la escenografía de Ana Garay y la luz con que Gómez Cornejo ilumina la realidad escenográfica.

Pero *Visitando al señor Green* es, además, un texto sobre el fanatismo, la homosexualidad, la religión judaica y la intolerancia. Tiene un arranque vulgar y doméstico. Y un desen-

la fuerte personalidad final de Gardiner. Pere Ponce mantiene el tipo con gallardía y eficacia. Otegui ha conquistado un difícil lugar en la escena y ello no es producto de la casualidad, sino del talento y el trabajo. Brilla más con unos directores que con otros, pues sostener esa intensidad actoral que da a sus personajes es empresa complicada; en esta empresa, es decisiva la labor, la mano dura, del director si no se quiere que surjan transitorias depresiones interpretativas.

Esto ocurre en algunos momentos de *Visitando al señor Green*. Pero ello no debilita la plenitud del trabajo de Otegui, marcado por un melancólico realismo en ocasiones y por un sarcástico y frío dogmatismo otras. Otegui se mueve en el complejo

Crítica de Javier Villán para el diario EL MUNDO, 2006).

## DOS CABALLEROS DE VERONA

Autor: William Shakespeare. Versión y dirección: Helena Pimenta. Escenografía: José Tomé y Pedro Galván. Iluminación: Miguel Ángel Camacho. Vestuario: Ana Garay. Coreografía: Nuria Castejón. Intérpretes: Gabriel Garbisu, Sergio Otegui, Miriam Montilla, Saturna Barrio, José Tomé, Jesús Berenguer, Jorge Basanta, Natalie Pinot, Jorge Muñoz y el perro Illun. Lugar: Teatro Fernán-Gómez (Centro Cultural de la Villa). Madrid.

Para celebrar su vigésimo cumpleaños, la compañía Ur Teatro regresa a Shakespeare, un territorio que ha frecuentado a conciencia y, generalmente, con buenos resultados. Bajo la batuta de Helena Pimenta, han elegido «Dos caballeros de Verona», una de las primera obras del Bardo de Stratford, que debió de escribirla en torno a 1590 inspirándose probablemente en una de las historias contenidas en la «Diana» del portugués Jorge de Montemayor o en alguna adaptación teatral de la misma. Una pieza que es de las menos apreciadas por la crítica erudita, que encuentra en ella elementos y anticipos de lo que el dramaturgo llegaría a ser, aunque no los suficientes como para dejar de despacharla como un trabajo menor con el defectuoso acabado de un boceto primerizo. Ciertamente es que la estructura y el desarrollo de esta comedia cojean de aquí y allá, y parece hecha con retales, pero también es verdad que tiene momentos muy divertidos y jeribeques argumentales atractivos.

En esencia, trata del pulso entre la amistad y el amor a través de la historia de dos amigos, Valentín y Proteo, que sucesivamente deben partir a Milán; el segundo no dudará en traicionar al primero para medrar en la corte y arrebatarle a su amada, aunque el traicionado, que el destino pone al frente de una partida de bandidos, terminará perdonándolo y hasta ofreciéndole su dama como prueba de afecto fraternal. Una ensalada farsesca que el desbordante Harold Bloom, tan atento lector de Shakespeare, sólo salva por una las criaturas secundarias, el criado Launce, aquí denominado Lanza, un tipo descacharrante, que rezuma humor marxiano y que, Bloom dixit, es una lástima que el autor desaprovechara en esta obra tan insuficiente. Los personajes femeninos son tratados con asaz desconsideración, por lo que Pimenta se toma la revancha cerrando la función traicionado al autor, aunque con un guiño ibseniano: las dos enamoradas abandonan la sala por el patio de butacas mientras suena un portazo.

El montaje de Ur traslada la acción a los años 20 del pasado siglo, lo que permite a los caballeros lucir esmoquin y a las damas traje de noche, amén de propiciar algún uniforme mussoliniano, y eso suele resultar vistoso; el diseño de producción es francamente elegante, con nota para el estupendo vestuario de Ana Garay, la excelente iluminación de Miguel Ángel Camacho y los animados números musicales, pero el conglomerado de elementos dispares ensamblados por Shakespeare se ha traducido en una puesta en escena discontinua, que da sensación de amontonamiento y desorden, como si el ritmo se hubiera confundido con la prisa. Algo que se extiende a la interpretación, muy irregular y con muy heterogénea dicción y prosodia: a veces parece que los actores actuaran en claves diferentes, salvando al formidable Lanza encarnado por José Tomé y al perro que lo acompaña en una escena, todo un ejemplo de sobriedad.

(Crítica de Juan Ignacio García Garzón para el periódico ABC, 2008 )

## Un 'shakespeare' festivo y primerizo

### 'Dos hidalgos de Verona'

Autor: William Shakespeare./ Versión y dirección: Helena Pimenta./ Escenografía: José Tomé y Pedro Galván./ Iluminación: M. Ángel Camacho./ Vestuario: Ana Gara./ Intérpretes: Gabriel Garbisa, Sergio Otegui, Miriam Montilla, Saturna Barrio, Jesús Berenguer, José Tomé, Jorge Basanta, Natalie Pinot, Jorge Muñoz e Ilun, en el perro Crab./ Escenario: Centro Cultural de la Villa, Sala Fernando Fernán Gómez.  
Calificación: ★★★★★

JAVIER VILLÁN

MADRID.- Ur Teatro, cumple 20 años y a Helena Pimenta se le ha ocurrido celebrarlo con un *shakespeare* casi primerizo, retozón y recental que es una delicia. *Dos hidalgos de Verona*. Helena Pimenta vuelve siempre a Shakespeare para recreo de los espectadores y para confirmar una y otra vez que es terreno en el que encuentra siempre nuevas sorpresas.

Aún perdura en la retina de los

buenos aficionados y entre los *shakespeareanos* lo que fue la gran revelación de Pimenta: un montaje lejano y ejemplar de *El sueño de una noche de verano*.

Esta vez se trata de un juego de deslealtades y galanteo: mujeres engañadas, bandidos generosos y amantes que, como es de rigor en el amoroso combate, anteponen el placer personal a las consideraciones éticas.

Veinte años en verdad no son nada, aunque sean tan fecundos y gozosos como los de Ur. Y, si de celebraciones *shakespeareanas* se trata, no es la primera fiesta que Helena Pimenta nos ofrece. Desde hace tiempo Helena Pimenta mantiene con William Shakespeare una pasión inextinguible; tan familiar e íntima que pareciera incesto. *Dos hidalgos de Verona* es una muestra más de ese conocimiento apasionado.

Es ciertamente una obra menor, un jubiloso pecado de juventud trufado de precoz melancolía y una soterrada conciencia de culpa que se manifiesta especialmente cuando Proteo, el incontinente galanteador, reconoce sus traiciones. Valentín, en cambio, es pura generosidad, romanticismo puro que lo convierte en salteador de caminos, un capitán generoso que acabará recobrando, de momento y en justo premio, el amor de su dama.

La sorprendente decisión de Julia y de Silvia, las amantes traicionadas, deja boquiabiertos a los personajes y regocijados a los espectadores. Es evidentemente una transgresión sobre el texto *shakespeareano* que intensifica el leve sesgo de femenina modernidad que tiene *Dos caballeros de Verona*; pero no traiciona sustancialmente el texto de Shakespeare.

**ES A LOS OSCAR**  
**LUYENDO**  
**ICULA DEL AÑO**  
**R · JOEL & ETHAN COEN**  
**EPARTO · JAVIER BARDEM**



**LOBOS DE ORO**  
**(JAVIER BARDEM) · MEJOR GUIÓN**

DIRECTORS GUILD OF AMERICA (SCREEN ACTORS GUILD AWARDS) (NEW YORK FILM CRITICS CIRCLE AWARDS)

(Crítica de Javier Villán para el diario El Mundo. 2008).



## “ARTE”

Esta producción de «Arte», la celeberrima comedia de Yasmina Reza traducida a treinta y cinco idiomas como se ha puesto de relieve en estos días, está llamada a permanecer durante muchos meses en cartel en el Teatro Alcázar. Al eco de la pieza en sus distintas visitas a los escenarios españoles y al estupendo trío de actores con cascabeles televisivos que la interpretan, se une la decidida apuesta por la comicidad desbordante que tiene el montaje de Eduardo Recabarren, algo que el público que abarrota a diario la sala agradece con las risas y aplausos con los que premia algún momento especialmente feliz. □ Aunque probablemente resulte ocioso insistir sobre la anécdota argumental, valgan unas líneas para recordar que el motor de la obra, centrada en tres amigos, es la compra por uno de ellos, y por la nada irrisoria cantidad de 50.000 euros, de un cuadro cuya superficie es totalmente blanca. Sergio (Iñaki Miramón) realiza un acto de libertad adquiriendo, según él a buen precio, esta obra de arte, lo que Marcos (Alex O'Dogherty), sumamente crítico, no puede entender; como elemento contemporizador entre ambos se sitúa Iván (Luis Merlo) al que los otros dos utilizan ferozmente de frontón a la hora de dirimir sus diferencias de criterio. □ Más que un debate sobre la deriva y los criterios de valoración de la plástica contemporánea, la autora plantea una reflexión sobre los extremos de la amistad y, algo más al fondo, sobre las dificultades del arte de vivir. En su tono tan bien trabajado de ligereza teñida de falsa profundidad para vestir una comedia de ideas, Reza se enfrenta a la amistad como pasión, como territorio donde los egoísmos y las vanidades se visten con la seda del afecto hasta que algún acontecimiento derriba las máscaras. Y lo hace con un estilo terso, limpio, directo, muy hábil en la distribución de ritmos y contrapesos, que alterna el monólogo y el diálogo, y desemboca en una larga escena con los tres amigos juntos que, vista con cierta perspectiva, repite y prolonga una misma situación hasta dejarla exhausta. □ Los actores, ya se ha dicho, están muy bien, pero es Luis Merlo, que para eso es hermano del productor, el que recibe la más gruesa cuota de aplausos por su creación de un Iván patético y entrañable, en la línea de los personajes sufridores del gran Jack Lemmon. La dirección de Recabarren activa con gran eficacia los engranajes cómicos, Llorens ilumina muy atinadamente la elegante escenografía de Ana Garay, y los espectadores ríen y ríen. Un éxito. □

(Crítica de Juan Ignacio García Garzón para el periódico ABC, 2010 )

Algunos de sus trabajos más destacados:



(Arte. Teatro Alcázar. Madrid, 2012. [www.sfumato.es](http://www.sfumato.es))



(La ratonera. Teatro Reina Victoria. Madrid, 2009. [www.sfumato.es](http://www.sfumato.es))



(*El mágico prodigioso*. Teatro principal de Zamora, 2006. [www.sfumato.es](http://www.sfumato.es))



(*Toc Toc*. Teatro Príncipe Gran vía. Madrid, 2009. [www.madridesteatro.com](http://www.madridesteatro.com))



(*La casa de Bernarda Alba*. Centro cultural de la Villa de Madrid, 2006. [www.sfumato.es](http://www.sfumato.es))



(*Visitando al señor Green*. Centro Dramático Nacional. Madrid, 2006. [www.sfumato.es](http://www.sfumato.es))

## BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio. “Dos caballeros de Verona”. *ABC*. 21/2/2008.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio. “Arte”. *ABC*. 2/12/2010.
- MADRID ES TEATRO, La actualidad teatral en Madrid. [www.madridesteatro.com](http://www.madridesteatro.com)
- SFUMATO, Pintura y modelado escénico s.l. [www.sfumato.es](http://www.sfumato.es)
- VILLÁN, Javier. “Otegui, un actor de cuerpo entero”. *El Mundo*. 25/8/2006.
- VILLÁN, Javier. “Un Shakespeare festivo y primerizo”. *El Mundo*. 8/2/2008.