

Centro Dramático Nacional

Dirección
Ernesto Caballero

Teatro
Valle-Inclán

TEMPORADA
2011 / 2012

EL INSPECTOR

de
Nicolái Gógol

Versión y dirección
Miguel del Arco



TEATRO MARÍA GUERRERO

<u>Yo, el heredero</u>	de Eduardo De Filippo Dirección Francesco Saponaro	16 DE SEPTIEMBRE 23 DE OCTUBRE 2011
<u>Product</u>	de Mark Ravenhill Dirección Julio Manrique	SALA DE LA PRINCESA 23 DE SEPTIEMBRE 30 DE OCTUBRE 2011
<u>Perséfone</u>	Comediants Dirección Joan Font	01 DE NOVIEMBRE 04 DE DICIEMBRE 2011
<u>protAgonizo</u>	Texto y dirección Ester Bellver	SALA DE LA PRINCESA 04 DE NOVIEMBRE 20 DE NOVIEMBRE 2011
<u>Contraacciones</u>	de Mike Bartlett Dirección Pilar Massa	SALA DE LA PRINCESA 02 DE DICIEMBRE 15 DE ENERO 2011 / 2012
<u>Luces de Bohemia</u>	de Ramón M^a del Valle-Inclán Dirección Lluís Homar	20 DE ENERO 25 DE MARZO 2012
<u>La piel en llamas</u>	de Guillem Clua Dirección José Luis Arellano	SALA DE LA PRINCESA 30 DE MARZO 06 DE MAYO 2012
<u>La loba</u>	de Lillian Hellman Dirección Gerardo Vera	20 DE ABRIL 10 DE JUNIO 2012
<u>Titirimundi</u>		17 DE MAYO 17 DE JUNIO 2012



Teatro Valle-Inclán

TEMPORADA
2011 / 2012

EL INSPECTOR

Centro Dramático Nacional



Gógol escribió a propósito de *El Inspector* cuando le acusaron de que no había un solo personaje bueno: «nadie se ha dado cuenta del personaje que aparece de forma generosa, que es la risa».

EL INSPECTOR

de
Nicolái Gógol

Versión y dirección
Miguel del Arco

Reparto

Juez / Comerciante 1

Fernando Albizu

Escusado / Criada / Mujer 1

Jorge Calvo

Jefe de Correos / Comerciante 2

Manolo Caro

Alcalde

Gonzalo de Castro

Doña Ana, mujer del alcalde

Pilar Castro

Concejal de Urbanismo / Criado del alcalde /
Agente

Javier Lara

Iván / Mujer del concejal de Sanidad /
Agente

Juan Antonio Lumberas

Músico 1 (violín)

Raúl Márquez

Villaescusa / Mujer 2

José Luis Martínez

Músico 2 (tuba)

Chiaki Mawatari

Músico 3 (flauta y saxo)

Patxi Pascual

Concejal de Sanidad / Cantante / Moza de la
posada / Agente

Ángel Ruiz

María, hija del alcalde

Macarena Sanz

Consejero de Educación y Cultura / Mujer
comerciante

Manuel Solo

Oli / Jefe de Policía

José Luis Torrijo

Equipo artístico

Escenografía y espacio visual

Eduardo Moreno

Vestuario

Beatriz San Juan

Iluminación

Juanjo Llorens

Música

Arnau Vilà

Espacio sonoro

Sandra Vicente

Coreografía

Carlota Ferrer

Caracterización

Sara Álvarez

Ayudante de dirección

Aitor Tejada

Ayudante de escenografía

Emilio Valenzuela

Ayudante de iluminación

Ricardo Portes

Fotos de ensayo

David Ruano

Diseño de cartel

Isidro Ferrer

Equipo técnico

Realización de escenografía

Baeza Metal

Juan Magro Valdehíta

Scnik Móvil

Talleres M.A.G.

Agradecimientos

Estudio 340

[Los puros que se fuman en escena no
contienen tabaco]

Duración del espectáculo:
2 horas, sin intermedio (aprox.)

Producción
Centro Dramático Nacional



La obra es una divertida crítica a la corrupción de la clase política. Gógol pone en boca del protagonista. «De qué os reís, os reís de vosotros mismos».

Índice

El autor y su obra	9
Entrevista con el director Miguel del Arco	15
La escenografía de Eduardo Moreno	22
El vestuario de Beatriz San Juan	27
Bibliografía	30



El autor y su obra

Nicolái Gógol

Infancia y traslado a San Petersburgo

Nicolái Gógol nació en Soróchintsi, Ucrania, la Pequeña Rusia. Su padre era un terrateniente de ascendencia cosaca y su madre una mujer muy religiosa. De él heredó su vocación literaria y de ella su misticismo y religiosidad. Nicolái estudió en el Liceo de Nirzhin con otros hijos de la nobleza ucraniana. No fue un alumno brillante, sin embargo ya destacó por su afición a la literatura y la pintura. El padre de Nicolái murió en 1825 cuando él tenía 16 años. En 1828 se trasladó a San Petersburgo por indicación de su madre para buscar un empleo en la administración pública. Pasaron varios meses antes de que encontrara un modesto trabajo de funcionario. Durante el tiempo de inactividad sintió por primera vez la necesidad de alejarse de Rusia. Su primera salida fue a la ciudad de Lubeck en Alemania. Reproducimos aquí el fragmento de una carta que mandó a su madre en la que le justifi-



San Petersburgo,
calle Nickolayevskaia.



Alexander Pushkin, por Valentin Serov (1899).

caba su necesidad de viajar. Resulta interesante leer en las palabras de Gógol una descripción de sí mismo en la que además podemos intuir la especial relación que mantenía con su madre: *A pesar de todo ello yo había decidido (principalmente por ti) hacer todo lo posible para encontrar un empleo aquí: pero la Providencia no lo deseaba así... Tan decisiva ruptura era una necesidad. Esta enseñanza sin duda me educará: tengo mal genio, una naturaleza corrupta y estropeada (esto lo admito honestamente); mi existencia aquí, ociosa y sin jugo, con certeza habría ayudado a fijar para siempre estos defectos. Debo alterar mi naturaleza, debo nacer y ser avivado de nuevo, debo florecer en adelante con todo el poder de mi alma en medio*

*de constante trabajo y actividad, y si no puedo ser feliz (no, yo jamás conoceré la felicidad personal), al menos dedicaré toda mi vida a la dicha y bienestar de mis hermanos.*¹ La necesidad de viajar que manifiesta en esta carta es una constante en su vida. Sus estancias en distintos países europeos y finalmente en Jerusalén fueron una búsqueda de inspiración, de salud a veces, y una forma de escape en muchas ocasiones.

Primeras obras y amistad con Pushkin

Después de los dos meses que duró su primer viaje, consiguió un modesto puesto de funcionario en una oficina en San Petersburgo y probablemente de esta experiencia extrajo la inspiración para su posterior obra literaria cuyo tema, en muchos casos, era una crítica a la burocracia.

En 1829 publicó su primera obra literaria *Hans Küfelgarten*, con el pseudónimo de V. Alov. Fue un poema romántico que tuvo poca acogida y malas críticas, entre ellas, una devastadora en el Moscow Telegraph. Gógol quemó todos los ejemplares no vendidos. Este revés como escritor no le desmoralizó y al poco tiempo publicó una serie de relatos y traducciones. Empezó a moverse en un ambiente literario

¹ págs 23-24 de *Nikolái Gógol* de Vladimir Nabokov, citado en bibliografía.

que le enriqueció culturalmente y le permitió entablar amistad con Pushkin. Alexander Pushkin fue un importante poeta, narrador y dramaturgo ruso, perteneciente al romanticismo, y autor entre otras de *Boris Gudonov* y *La hija del capitán*. Gógol escribió en 1831 *Veladas en una granja de Dikanka*, una serie de cuentos fantásticos en el que los personajes son cosacos, diablos o brujas. Pushkin escribió de esta obra: *He terminado de leer Las veladas de Dikanka, ¡un libro asombroso! Aquí tienes diversión, diversión auténtica de la más franca especie sin nada en ella que sea sensible ni gazmoño. Y además...¿qué poesía, qué delicadeza de sentimiento en determinados pasajes! Todo ello es tan inusual en nuestra literatura que soy incapaz de sobreponerme.*²

La época de sus mejores obras

En 1832 escribió una segunda serie de relatos. Tuvieron mucho éxito de crítica y público. En 1834 fue nombrado catedrático de Historia General de la Universidad de San Petersburgo y apareció otra colección de relatos *Mingorod* en el que estaba incluida *Viy*, *Terratenientes del viejo mundo* y *Taras Bulba*, uno de sus grandes relatos, sobre la vida de los cosacos. Poco después apareció otro libro de relatos que algunos estudiosos llaman cuentos petersbурgueses. Destacan de este libro historias tan conocidas como *La nariz*, *El retrato* y *El capote*.

En 1835 Gógol estrenó *El Inspector del gobierno*, también conocida como *El Inspector*, una obra de teatro sobre la corrupción de la burocracia rusa. Las fuertes críticas y el escándalo social que supuso el estreno, convirtieron a Nikolái en una persona muy conocida y casi perseguida. Para escapar de la presión viajó por distintos países de Europa. Otras obras dramáticas de Gógol fueron *Desenlace de El inspector*, *Una excursión teatral*, *La boda* y *Los jugadores*. Los críticos dicen que estas obras fueron escritas para acallar las negativas repercusiones de *El inspector*.



Versión cinematográfica de *Taras Bulba* (1962).

² pág 39 de *Nikolái Gógol* de Vladimir Nabokov, citado en bibliografía.



Ilustración de Marc Chagal para el libro *Las almas muertas*, de Gógol.

En 1842 publicó la primera parte de su novela *Almas muertas*, obra que le tuvo obsesionado el resto de su vida. La censura cambió el título de la primera edición por el de *Los viajes de Chíchikov*, argumentando que: *la iglesia dice que las almas son inmortales, y por lo tanto, no pueden calificarse de muertas*.

Delirios religiosos

Buscaba la inspiración en sus viajes y llegaron a convertirse en una necesidad. Pasaba los veranos de balneario en balneario buscando la salud a sus dolencias; ataques de melancolía, obsesión religiosa y debilidad física. Los inviernos en Italia le sentaban bien, pero su cuerpo iba debilitándose. A

pesar de que en 1848 su estado ya era preocupante, organizó un viaje a Jerusalén buscando consejo divino y fuerzas para escribir un nuevo libro. El viaje comenzó en Nápoles a bordo del barco Capri. La travesía de Nápoles a Malta fue una pesadilla para Gógol que se mareó muchísimo.

En los últimos años de su vida su preocupación religiosa fue en aumento. Conoció al padre Mateo que influyó muchísimo en él. Llegó incluso a quemar la segunda y tercera parte de su novela *Almas muertas* por indicación del religioso, que consideraba la obra una mala influencia para los cristianos.

Gógol murió en Moscú el 4 de marzo de 1852 a los 43 años de edad. La causa directa de su muerte es desconocida; sus delirios religiosos y su descuido personal llevaron a Gógol a un estado de debilidad que fue imposible remontar cuando sus amigos le procuraron asistencia médica.

El inspector

El Inspector es considerada una de las mejores obras de la dramaturgia rusa y su autor una gran influencia para la generación de grandes escritores rusos que aparecieron pocos años después de él.

Nikolái Gógol comenzó a escribir *El Inspector* en 1834. Durante un año el autor estuvo intentando estrenarla pero la censura le ponía reparos. Finalmente el propio zar Nicolás I autorizó su representación que tuvo lugar en el Teatro Imperial de Moscú el 19 de abril de 1836.

Gógol quedó muy descontento con el estreno. Los actores sobreactuaron y la puesta en escena fue exageradamente grotesca, con grandes pelucas y ropas de payaso. La opinión pública estuvo dividida entre la buena sociedad, que se sintió insultada y un sector más joven al que gustó mucho. Gógol pasó a ser un escritor muy conocido a raíz de este estreno y su comedia fue muy influyente en las décadas posteriores en las que apareció mucha literatura dedicada a la denunciar la corrupción en la administración rusa.



El zar Nicolás I

Las razones del escándalo fueron que *El Inspector* es una crítica mordaz a los políticos que abusan de su cargo para obtener beneficios económicos. El tono de la obra es de humor, ridiculizando al alcalde y a los funcionarios de una viciada administración local. Gógol en el epílogo de la obra escribió *no te irrite el espejo si es el jarro el que está torcido*.

El argumento de la obra es el siguiente: el alcalde de un pequeño pueblo es avisado de que va a recibir la visita de un inspector de la capital. Se reúne con el concejal de urbanismo, de educación y cultura, de sanidad y el juez, en un gabinete de crisis en el que deciden disimular lo más posible los desfalcos cometidos por todos. Por otro lado Iván Alejandrovich, un viajante, pillo y jugador empedernido se ha quedado sin dinero y se ve obligado a hospedarse en el pueblo. Los funcionarios confunden a Alejandrovich con el inspector de la capital y le agasajan y colman de regalos. Esta divertida situación es el soporte de una dura crítica a la corrupción que vivía la administración pública en la Rusia de Gógol.

Parece que el argumento de la obra fue sugerido por Pushkin que vivió una situación parecida. Le confundieron con un importante funcionario de la capital cuando se alojó en una posada en Nizhni-Novgorod. ●



Entrevista el director

Miguel del Arco

Miguel del Arco es director, adaptador, guionista y actor. Como director destacamos sus últimos trabajos *De ratones y hombres* de John Steinbeck, *Veraneantes* a partir de la obra de Gorka, *Juicio a una zorra* y *La violación de Lucrecia* de Shakespeare. También ha sido guionista y director de series para televisión como *La lola* y *La sopa boba* y tres cortometrajes por los que ha recibido más de un centenar de premios:

Morir Dormir Soñar, *Palos de ciego amor* y *La envidia del ejército nipón*.

Como adaptador además de *De ratones y hombres* y *Veraneantes* algunos de sus trabajos son: *La función por hacer*, a partir de *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, *El astrólogo fingido* de Calderón o *La falsa doncella* de Marivaux. Como actor ha intervenido en multitud de obras entre otras, *Antígona* de Sófocles (dir. Esteve Ferrer); *Los productores*, de Mel Brooks (dir. B. T. McNicholl); *El astrólogo fingido*, de Calderón (dir. Gabriel Garbisu).

Supongo que habrá sido complicado enfrentarse a la versión de un texto que los estudiosos califican como obra maestra del humor teatral.

Me gusta mencionar la frase de León Felipe: *yo siempre utilizo a los clásicos como pista de despegue y no como pista de aterrizaje*. La comedia de Gógol es perfecta, pero está enmarcada claramente en una época, mediados del XIX. Gógol utiliza un montón de referencias que suceden en la Rusia de su tiempo. Si traducimos estas referencias de manera literal no funcionan como comedia. Si utilizo el nombre ruso que ostentaba un cargo determinado que en aquella época todo el mundo conocía, ahora nadie lo entendería y no cumpliría su función cómica. La idea fundamental de Gógol a la hora de escribir *El Inspector* era hacer reír. Él insistía mucho en esto. Llegó a escribir a propósito de la obra, cuando le acusaron de que no sabía ningún personaje bueno: *nadie se ha dado cuenta del personaje que ha aparecido de*

forma generosa, que es la risa. Los cambios que he introducido se han hecho siempre buscando mantener el tono de humor que pretendía Gógol. Por ejemplo, los nombres de los personajes están cambiados. En el original muchos tenían una cacofonía que refiere algo sobre el personaje, de su situación, del cargo que ostenta; son sonidos que dicen algo, que tiene significado. Esto tiene una fuerte carga cómica. Mi decisión ha sido cambiar el nombre de algunos de los personajes para primar el humor y que haya sobre todo comedia.

Por otro lado lo que cuenta la obra de Gógol es terrible. En un momento como el actual, en el que nuestra clase política tiene la credibilidad por el suelo, una función como esta es muy actual. Las situaciones pueden causar mucha risa pero la reflexión es profunda. Así lo dice el alcalde al final de la obra: *de qué os reís, os reís de vosotros mismos.* Esto es casi una catarsis; nos estamos riendo de algo que nos está devorando, que está deshaciendo nuestra sociedad.

¿Cómo será la puesta en escena?

Se trata de una función con una trama argumental bastante anecdótica pero con un trasfondo muy tremendo: la putrefacción y corrupción de la clase dirigente. Todo ello en clave de comedia; en clave de “farsa trágica”, como la definió Jan Kott. Lo que nos propone Gógol, los acontecimientos que suceden a lo largo de la función, están llevados muy al límite. Mi intención es atar a tierra algunos de ellos y disparar otros para conseguir más humor. Se puede ir al teatro jugando a entrar en la convención de que lo que te van a contar es verdad. Y se puede también ir a ju-



gar desde el principio a que la mentira que se presenta se comparte con el público. Eso nos permite usar todas las convenciones teatrales posibles. El propio texto hace que los personajes hagan apartes dentro de la acción, por lo tanto ya el autor está dando pistas de una forma concreta de hacer y representar.

La obra tiene un amplísimo reparto de más de 30 personajes en el original. Hemos tenido que reducirlo mucho, de manera que algunos actores hacen dos, tres y hasta cuatro personajes. Incluso algunos personajes femeninos son representados por hombres. Otra convención es la propia escenografía, por un lado realista y por otro totalmente simbólica. Una casa en ruinas, con multitud de puertas que jugamos como en los vodeviles clásicos, pero que al mismo tiempo son practicables para ayudarnos a componer otros espacios. Lo que me interesa es que el espectáculo tenga una gran agilidad. Tengo como clave la comedia americana, esas comedias rapidísimas de Hougard Hawks o Billy Wilder. Billy Wilder sobre todo era autor de comedias muy rápidas, realistas (*El apartamento* o *Primera plana*) que ponen la lupa sobre situaciones terribles de la realidad mezclándolas con situaciones absolutamente farsescas.

“La risa lo llena todo. La risa distiende a la gente y creo además que la hermana. Es un efecto potenciador de lo mejor del ser humano.”





La obra original tiene dos personajes principales, el alcalde y el inspector, y una enorme cantidad de personajes secundarios en su conjunto muy importantes. ¿Cómo ha tratado estos personajes?

He reducido el número de personajes. Hago que los actores doblen mucho, pero creo que hay una argumentación para esto. Gógol presenta una función en la que la rapiña no pertenece solo a la clase dirigente. Estos son los que más abusan, porque son los que tiene más posibilidad de hacerlo, pero hay otro grupo de personajes que pretenden aprovecharse también de esta sociedad infecta. He convertido a dos personajes en el original con nombres rusos parecidos, en dos banqueros con los nombres de Villaescusa y Escusado y a la vez esta misma pareja de actores hará de dos mujeres comerciantes que también vienen a pedir al inspector trato de favor. Creo que estos personajes van a funcionar muy bien entre nuestro público. La sociedad española es la que ha creado los géneros literarios como el esperpento y la picaresca. España es una sociedad de piratas: Hay un común denominador que nos diferencia y, aunque evidentemente no se puede generalizar, sí hay datos, como la cantidad de economía sumergida, el nivel de corrupción, la cantidad de piratería intelectual, que constatan que somos una sociedad muy pícara. Esta característica no es solo de la clase política. Los personajes que en el original tenían cargos como Gobernadores, los he convertido en otros que sean reconoci-

bles, Concejal de Urbanismo, Consejero de Educación y Cultura, Concejal de Sanidad. Los mismos actores que interpretan este grupo de políticos también son los criados, los comerciantes, los que vienen a pedir.

En la puesta en escena habrá música e incluso los actores cantarán. ¿Puede hablarnos de ello?

Es música original que compone Arnau Vilà. La obra empieza con una escena que no está en el texto de Gógol. Es la inauguración de una estación de tren sin vías. Parece absurdo, pero la realidad supera la ficción. Ahora están vendiendo el aeropuerto de Ciudad Real que ha tenido dos vuelos en tres años. Son miles de millones de euros. Muchos euros que están quitando ahora para la educación, para la sanidad, para la cultura. A los culpables de todos aquellos disparates no se les ha pedido responsabilidad ninguna, no rinden cuentas. Creo que está bien reflejar este tipo de cosas en el escenario, que la gente se ría con ellas. Como decía Kazan: *el humor sirve para que las cosas guarden su fría verdad y su justa medida*. A raíz de esta escena empezamos con una música de banda, muy festiva, que se mezcla con aires folclóricos. La propia obra tiene una crítica muy fuerte a esa equivocada idea de la patria y la defensa del terruño.

La música será en directo; en el escenario tenemos instrumentos de viento, tuba, saxofón, flauta y un violín. Son tres músicos excepcionales. He querido aprovechar también que muchos actores cantan estupendamente. He convertido algunos monólogos de la obra en piezas musicales, casi arias, que se convierten en escenas muy divertidas y expresivas en complicidad con la orquesta. En cuanto a los músicos son utilizados también como una convención escénica más. En algunos momentos son la orquesta del pueblo, y en otros son músicos en el escenario y los propios actores pueden dirigirse a ellos pidiéndoles que toquen algo o que bajen el tono.

Usted ha hecho una referencia a su puesta en escena que me gustaría que nos comentara. Ha dicho que hay que crear una comedia muy mecanizada para que no se convierta en una farsa o en un sainete.

Son dos cosas diferentes. Cuando hablo de mecanizar una comedia me refiero a que para mí toda función de teatro debe tener una partitura interna que los ac-

“La comedia es muy complicada de hacer, yo creo que mucho más que la tragedia. Si no funciona la tragedia hay un cierto sopor, un silencio que se puede interpretar como atención. Hacer una comedia y que no se produzca la risa eso sí que es una tragedia.”

“Lo que cuenta la obra de Gógol es terrible. En un momento como el actual, en el que nuestra clase política tiene la credibilidad por el suelo, una función como esta es muy actual. Las situaciones pueden causar mucha risa pero la reflexión es profunda, casi como una catarsis.”

tores tocan juntos. En el caso de la comedia esto es aún más claro. La comedia es fundamentalmente una cuestión de ritmo. Para que una partitura suene sus intérpretes deben conocer y manejar esa partitura como auténticos virtuosos, incluso para olvidarla y poder improvisar. Por otro lado cuando hablo del peligro de que se convierta en una farsa, en el sentido peyorativo del término, me refiero a la posibilidad de alejar-

lo tanto de la realidad que pierda su sentido. En nuestra forma de hacer, en el sainete o la farsa, vale todo, por así decirlo. En la función hay aspectos en los que llegamos a la farsa, a las escenas de gran guiñol de las que hablaba Jan Kott. Son momentos puntuales. Les pido a los actores algo que también demandaba Gógol, que es tener un pie en la tierra. No quisiera que los actores interpretaran sus personajes opinando sobre ellos. Son personajes horribles, deplorables, son una panda de buitres. No hay ninguno que produzca empatía, son todos repugnantes en su comportamiento. Es la comedia la que de alguna manera hace que el público se enrede con la acción. Con la gente con la que te ríes siempre hay una cierta complacencia. El pie en tierra significa que los personajes no lleguen a ser muy exagerados, para que sean reales, para que defendamos nuestros personajes con la misma naturalidad con la que Julián Muñoz se puso delante de los micrófonos para decir que todo lo que hizo fue por el bien de Marbella o con la que Camps dijo que *ven-go a recibir la justicia de mis conciudadanos* o con la que Fabra animó a los ciudadanos a pasear por las pistas del aeropuerto sin aviones que acababa de construir con dinero público. En los políticos hay una característica que es grave, a parte de la falta de honestidad de algunos, y es la falta de perspectiva. La perspectiva de qué es el bien común y qué es el interés general. Han normalizado los mecanismos y traducen por interés general todo aquello que les interesa a ellos para llegar a permanecer en el poder. La comedia es muy complicada de hacer, yo creo que mucho más que la tragedia y ello por varias razones. Primero porque se necesita una energía que es tres veces más fuerte que la que se necesita para hacer drama. En los ensayos hay que repetir y repetir escenas, y lo que ha hecho gracia en la primera se diluye. La comedia es mucho más cansada de ensayar. Parece que los cuerpos se re-

lajan, que hay que estar distendidos y es al contrario. En los ensayos de comedia hay que ser muy activo y muy disciplinado. Si no funciona una tragedia hay un cierto sopor entre el público, un silencio que se puede interpretar como atención. Hacer una comedia y que no se produzca la risa, eso sí que es una tragedia. Cuando en el aire se queda colgada una frase que ha salido con intención de hacer reír (y todo el mundo nota esa cualidad rítmica) pero la risa no se produce, eso es una cosa tremenda que además va achantando el espíritu al actor. La risa lo llena todo. La risa distiende a la gente, creo además que hermana. Es un efecto potenciador de lo mejor del ser humano.

Supongo por ello que le habrá costado mucho elegir el reparto

Ha sido un proceso lento. No suelo hacer un reparto del tirón. Empiezo por los protagonistas y luego voy conjugando, voy haciendo una composición. Hay que unir el actor idóneo para el personaje en cuestión, pero además que empaste con sus compañeros. Procuro conjugar colores vocales, físicos, caras, maneras de hacer. Es un proceso lento y más cuando quieres que los actores sean muy versátiles. Tienen que ser actores muy vivos y no todos los actores valen para todo, igual que los directores. Creo que hay actores claramente especializados y la comedia tiene unas formas muy específicas. ●



La escenografía de **Eduardo Moreno**

Colaborador habitual de Miguel del Arco, sus últimos trabajos con él han sido la escenografía de *De ratones y hombres* y *Veraneantes*. Creó el espacio escénico y audiovisual de *Macbeth* para UR teatro. Ha sido director técnico de la empresa 3DScenica y ha realizado adaptaciones escénicas para musicales como *Grease*, *El rey de bodas* y *Fama*. Como director técnico ha participado en numerosos proyectos, por ejemplo *La Celestina* con dirección de Robert Lepage y *Las troyanas* con dirección de Mario Gas.

La obra no tiene ninguna acotación que defina los decorados y por otro lado transcurre en muy distintos lugares. ¿Cómo ha solventado esta dificultad?

La idea del director en este y otros montajes es no localizar la acción en ningún lugar concreto ni en ningún tiempo determinado. Por ese motivo no hay referencias de estilo decorativo de ninguna época. Podría ocurrir en cualquier parte del mundo; en la misma Rusia, o en cualquier otro lugar.

Efectivamente el texto no trae acotaciones de cómo deben ser los espacios donde suceden las escenas. Lo hemos decidido nosotros basándonos siempre en las ca-



racterísticas de la obra. De manera que más que un afán decorativo, lo que buscamos es que el espacio acompañe a la acción. Estamos tratando una comedia con una actividad frenética, con unos personajes muy enérgicos y unas escenas muy intensas; la escenografía debe ser una ayuda. Una de las premisas de Miguel del Arco es la importancia de los tiempos de la función. La comedia la componemos a base de ritmo y todo va muy medido y muy mecanizado para que no se convierta en una farsa o en un sainete, sino que sea una verdadera comedia. La escenografía debe permitir la dinámica de las acciones. Las escenas se van pisando unas sobre otras y vamos con una velocidad vertiginosa para que el ritmo no decaiga. Transitamos de espacio a espacio con la misma diligencia con la que se mueven los actores.

“No hay referencias de estilo decorativo de ninguna época. Es un juego con los elementos como es un juego toda la obra.”

¿Puede definir el espacio escénico?

El espacio principal de la escenografía es la casa del alcalde. El alcalde y su familia (su mujer y su hija) son unos personajes bastante peculiares. Tienen aires de grandeza y aunque son la autoridad de un pequeño pueblo, ellos se sienten como si fueran el primer ministro de un estado. Su casa está decorada de manera pomposa. Tiene un magnífico suelo de mármol, que probablemente haya sido adquirido con fondos públicos. La alcaldesa ejerce de decoradora de su casa y elige elementos de lujo; una fantástica *cheslong*, unas vidrieras... A medida que subimos la vista las paredes se degradan. En la parte alta de la escenografía recreamos la fachada de un edificio en proceso de derribo. Se pueden ver los restos de los tabiques, de los suelos, las tuberías. Queremos plantear la degradación en la parte su-



“La escenografía debe permitir la dinámica de las acciones. Las escenas se van pisando unas sobre otras y vamos con una velocidad vertiginosa para que el ritmo no decaiga. Transitamos de espacio a espacio con la misma diligencia con la que se mueven los actores.”

perior de la escenografía para apoyar la idea de la obra; los personajes son fachada, todo apariencia, nadie es lo que dice ser.

La estructura de la escenografía está marcada por una enorme diagonal que crea un esquinazo y que me ha recordado los trabajos de la escenógrafa alemana Anna Vibrok.

Estructuralmente hablando la escenografía tiene una fuga provocada y una esquina que forma un ángulo de 90 grados. La perspectiva tiene una cónica forzada. Los paneles no son paralelos, tienen un punto de caída hacia el fondo totalmente intencionado. El suelo, (con el que han hecho un excepcional trabajo en el taller), tiene una fuga también provocada para generar un espacio distinto. Procuramos no crear una realidad ortogonal y perfecta sino un poco pasada de rosca.

En cuanto a Anna Vibrock es cierto que estas diagonales se han utilizado mucho para crear espacios expresionistas y una cierta sensación de extrañamiento en el espectador. Aunque hay una cierta inspiración, no es la pretensión; nuestra obra va por otros derroteros.

Las puertas tienen un papel muy importante, ¿no es así?

Pretendemos apoyar la concepción de comedia saltándonos determinadas convenciones. Por ejemplo las puertas se extraen de su sitio y se mueven por el esce-



nario. Con esos volúmenes se crean diferentes espacios y se coreografían dentro del despliegue musical que el director ha planteado. Las puertas son movidas por los propios actores y participan del dinamismo de la función.

Tenemos como referente las comedias de los años 50 en las que las puertas daban un juego tremendo. La comedia original de Gógol tiene más de veinte actores y nosotros la planteamos con once. Las puertas son un elemento esencial para permitir los cambios; cambios de vestuario pero también convenciones teatrales como que un actor, con solo cruzar una puerta, pasa de ser un personaje a ser otro.

Técnicamente hemos tenido que hacer muchas pruebas para crear unas puertas que sean lo suficientemente livianas para que los actores las muevan, pero seguras para que no se caigan. Llevan ruedas para facilitar el movimiento, utilizando un término teatral, son carras*.

Otro elemento importante y muy propio de la comedia es la escalera. Hemos creado una escalera grande, prominente, que la alcaldesa usa para hacer sus apariciones de gran dama. La escalera además nos permite crear dos alturas practicables, en las que hay escenas. El piso alto se usa para situar las habitaciones de descanso de la casa y también para construir un balcón por donde se asoman a la calle.

Todo se cambia a vista del espectador, no hay oscuros, todo lo mueven los actores. Procuramos entonces jugar con la atención del público. Tenemos un escenario enorme con 14 metros de boca. No está aforado y cuando vamos de un sitio a otro la doble altura nos da bastante juego.

A parte de estos grandes elementos ¿habrá algún tipo de mobiliario en la escena?

Usamos pocos muebles, como en todas nuestras escenografías. Jugamos otra vez con la idea de la transformación. La preciosa *cheslong* del salón pasa a ser la ca-



ma de una posada humilde. Es un juego con los elementos como es un juego toda la obra.

El mismo concepto manejamos para la utilería de la obra; un código nada realista. Por ejemplo, cuando beben *champagne* no utilizamos ningún líquido, igual que cuando sirven sopa, que tampoco existirá.

¿Vais a usar algún tipo de proyecciones?

Sí, hemos usado algún recurso audiovisual. Se proyectarán sobre toda la escenografía. No vamos a usar ninguna imagen real sino pequeños efectos sobre las propias paredes de la escenografía. Usaremos una técnica muy nueva que se llama *mapping*. Nos permitirá proyectar algunos efectos, pero no son grandes alardes tecnológicos porque tampoco va con la obra. ●

* **Carra:** plataforma deslizante sobre la que va un decorado o parte de él, que aparece, desaparece o se desplaza según lo requiera la representación.



El vestuario de **Beatriz San Juan**

Beatriz San Juan es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y amplió sus estudios en escenografía y vestuario en la London University. Muchos de sus trabajos han sido para teatro, aunque también los ha hecho para el cine y la televisión. Entre sus últimos trabajos destacamos el diseño de escenografía y vestuario para *El montaplatos* de Harold Pinter, *Penumbra* de Juan Mayorga, *Urtain* de Juan Cavestany y *Marat-Sade* de Peter Weiss, estas dos últimas estrenadas en el CDN.

Sus trabajos en cine han sido para *Días de cine* y *Días de fútbol*, ambas de David Serrano, y en televisión para la serie *Periodistas*.

La obra de Gógal se ambienta en las primeras décadas del siglo XIX y la adaptación del Miguel del Arco sitúa el texto en una época actual, ¿de qué época es el vestuario que está preparando?

Se ha actualizado el texto pero no hasta nuestros días, porque por ejemplo, se menciona en algún momento que al pueblo no han llegado los móviles. El director no me ha marcado ninguna época en concreto. Yo le mostré diverso material fotográfico por personaje que me servía de inspiración y contenía imágenes de diferentes épocas, de los años 20, de los 50... Por ejemplo para el personaje del inspector tenía en mente una foto de John Malkovich, con frac y otra Robert Mitchum. Los personajes de policías los hemos vestido con un uniforme inventado, no quería marcar ninguno en concreto. Llevan una chaqueta

“El director no me ha marcado ninguna época en concreto. Me ha servido de inspiración material fotográfico, de los años 20, de los 50... Mi idea es mezclar, quiero hacer una ropa muy diversa pero que guarde armonía.”



de Guardia Civil de la época de Riego y gorras que hemos encontrado en El Rastro.

Mi idea es mezclar, quiero hacer una ropa muy diversa pero que guarde armonía. Por ejemplo, visto al inspector con un frac. El frac es un traje antiguo, pero lo cierto es que se sigue usando. Llevará también unos zapatos bicolors. El reto, ojalá lo consigamos, es que el vestuario tenga una coherencia. Esto es lo más complejo.

Hemos trabajado mucho con los actores. Les he facilitado el *stock* de trajes del teatro para que ellos probaran. Suelen ver cosas de su personaje que a mí no se me ocurren. Esta forma de trabajar es muy interesante, la utilizo muy a menudo, aunque es un sistema muy cansado para la figurinista.

En la obra existen varios personajes femeninos que serán interpretados por hombres. Será difícil crear un vestuario para ellos.

Es complicado vestir a hombres de mujeres primero porque el actor tiene mucha inseguridad cuando debe interpretar a una mujer. Piensa que la seguridad le va a venir porque le pongas unos tacones, o por la ropa. Propuse a Miguel que estos personajes, que son los concejales que luego hacen de mujeres comerciantes, solamente se cambiaran el calzado, se pusieran tacones y se quitaran las chaquetas. La idea se ha ido complicando, y estamos todavía en el proceso de perfilarla. Hay dos casos en los que el director sí me pidió vestirlos claramente de mujeres. Uno de ellos es el personaje de la doncella que interpreta un actor que tiene un bigote tremendo y es calvo. Le hemos puesto una cofia, cofia que luego se pone como un pañuelo en el bolsillo de la chaqueta. Este tipo de cambios creo que va muy bien para la obra. Hay actores que los aceptan, pero otros prefieren un cambio completo de ropa al cambiar el personaje, dicen que les da más seguridad.

Por lo que dice los actores dan mucha importancia a la ropa que llevan.

Sí desde luego, se apoyan muchísimo en el vestuario. Por ejemplo, un actor me ha dicho que a él le encanta sentirse incómodo con la ropa, que le aprete un zapato, que le tire la sisa... Dice que de esa manera se siente más activo. Otros están muy inseguros y piensan que por ponerse determinada ropa van a interpretar mejor su personaje. El vestuario para todos es muy importante, es como su piel en la escena.

El trabajo de la figurinista es muy difícil, a veces se piensa que es más fácil que diseñar la escenografía, pero yo, que hago las dos cosas, puedo decirte que me resulta más difícil diseñar el vestuario porque al fin y al cabo se trata con personas. Debes tratar de entenderles, que estén a gusto. Por eso agradecen mucho que les deje decidir sobre su indumentaria, y creo que es más rico para todos. Yo he aprendido muchísimo de ellos.

Creo que veremos también un traje regional, ¿no es así?

Sí, la hija del alcalde llevará un traje regional. Tenemos dos opciones; una es usar un traje ortodoxo de fallera con todas las peinetas y los pendientes. La actriz llevará las dos coletas típicas. La otra opción es un traje que está inspirado en el regional, pero no tan fiel. No está decidido. Es verdad que hasta el día del estreno no considero que está terminado todo el vestuario. Hay que verlo con la iluminación, con todos los actores, con la escenografía completa. Es la única manera de apreciar si sobra o falta un color y de que todo quede armonioso. ●



Bibliografía

GÓGOL, Nikólai. *El Inspector*. Madrid, 2012. Centro Dramático Nacional.

GÓGOL, Nikólai. *La nariz y otros cuentos*. Madrid, 1989. Editorial Anaya.

GÓGOL, Nikólai. *Almas muertas*. Madrid, 2003. Alianza Editorial.

GÓGOL, Nikólai. *Historias de San Petersburgo*. Madrid, 1998. Alianza Editorial.

GÓGOL, Nikólai. *Veladas de Dikanka*. Madrid, 2001. Alianza Editorial.

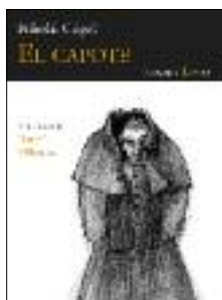
GÓGOL, Nikólai. *El capote*. Madrid, 2011. Nordica.

GÓGOL, Nikólai. *Taras Bulba*. Madrid, 2011. Losada.

BENITEZ BURRACO, Antonio. *Tres ensayos sobre la literatura rusa: Pushkin, Gógol y Chéjov*.

NABOKOV, Vladimir. *Nikólai Gógol*. Barcelona, 2002: Littera Books SL.

NABOKOV, Vladimir. *Curso de literatura rusa*. Barcelona, 1984. Editorial Bruguera.



Hazte fan del Centro Dramático Nacional
en *facebook*

o visita nuestra página *web* <http://cdn.mcu.es>

y podrás ver videos de los ensayos y compartir comentarios y opiniones de las obras.

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

Tamayo y Baus, 4 28004 Madrid

Tel.: 91 310 29 49 Fax: 91 319 38 36

cdn@inaem.mecd.es <http://cdn.mcu.es>



DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES CULTURALES Y EDUCATIVAS

Edición: **Concepción Largo**

Tel.: 91 310 94 30

actpedagogicas.cdn@inaem.mecd.es <http://cdn.mcu.es>

Diseño, maquetación y preimpresión: Vicente A. Serrano / Esperanza Santos

TEATRO VALLE-INCLÁN

UNA MIRADA AL MUNDO

La costa de Utopía

de **Tom Stoppard**
Dirección
Alexei Borodin

28 DE SEPTIEMBRE
01 DE OCTUBRE
2011



± 0 (Más menos cero)

Dirección
Christoph Marthaler

06 DE OCTUBRE
09 DE OCTUBRE
2011

Cuatrienal de Praga: Pabellón de España

SALA FRANCISCO NIEVA
06 DE OCTUBRE
15 DE OCTUBRE
2011

El proceso

de **Franz Kafka**
Dirección
Andreas Kriegenburg

14 DE OCTUBRE
16 DE OCTUBRE
2011

Lecturas de autores polacos contemporáneos

20 DE OCTUBRE
22 DE OCTUBRE
2011

Lecturas de autores mexicanos contemporáneos

27 DE OCTUBRE
30 DE OCTUBRE
2011

Entre nosotros, todo va bien

de **Dorota Maslowska**
Dirección
Grzegorz Jarzyna

04 DE NOVIEMBRE
06 DE NOVIEMBRE
2011

Münchhausen

de **Lucía Vilanova**
Dirección
Salva Bolta

SALA FRANCISCO NIEVA
11 DE NOVIEMBRE
23 DE DICIEMBRE
2011

Agosto (Condado de Osage)

de **Tracy Letts**
Dirección
Gerardo Vera

07 DE DICIEMBRE
19 DE FEBRERO
2011 / 2012

La mecedora

de **Jean-Claude Brisville**
Dirección
Josep Maria Flotats

SALA FRANCISCO NIEVA
13 DE ENERO
19 DE FEBRERO
2012

Pendiente de votación

de **Roger Bernat**
Dirección
Roger Bernat

SALA FRANCISCO NIEVA
29 DE FEBRERO
04 DE MARZO
2012

Quit (Las personas no razonables están en vías de extinción)

de **Peter Handke**
Dirección **Lluís Pasqual**

07 DE MARZO
01 DE ABRIL
2012

Extraño anuncio

de **Adolfo Marsillach**
Dirección
Mercedes Lezcano

SALA FRANCISCO NIEVA
16 DE MARZO
29 DE ABRIL
2012

El inspector

de **Nikolai Gogol**
Dirección
Miguel del Arco

04 DE MAYO
17 DE JUNIO
2012

Exposición de Vitín Cortezo

SALA FRANCISCO NIEVA
11 DE MAYO
17 DE JUNIO
2012

