

Avance de programación

Museo de la ficción *I. Imperio*

Video instalación performance

8 ~ 13 junio

Naves del Español. Sala Fernando Arrabal B

Cluster

9 ~ 13 junio

Naves del Español. Sala Max Aub

El beso

16 junio ~ 11 julio

Teatro Español. Sala Margarita Xirgu

Una noche sin luna

17 junio ~ 11 julio

Teatro Español. Sala Principal



TEATRO ESPAÑOL
Desde 1583



NAVES ESPAÑOL
En Matadero



NAVES ESPAÑOL
En Matadero

29 mayo ~ 5 junio

Sala Fernando Arrabal A

Tránsito

Ópera de cámara sobre la obra homónima de Max Aub

Dirección escena **Eduardo Vasco**
Dirección musical **Jordi Francés**
Música y Libreto **Jesús Torres**

Con **Anna Brull, Isaac Galán,**
María Miró, Javier Franco y
Pablo García-López
Orquesta titular del **Teatro Real**

teatroespanol.es

MADRID

Ficha artística

Dirección escena **Eduardo Vasco**

Dirección musical **Jordi Francés**

Música y Libreto **Jesús Torres**

~

Con **Anna Brull, Isaac Galán,**

Maria Miró, Javier Franco y

Pablo García-López

~

Orquesta titular del Teatro Real

Violines I **Paçalin Pavaci**

(Concertino invitado)

Violines II **Margarita Sikoeva**

Violas **Ewelina Bielarczyk**

Violoncellos **Dimitri Tsinin**

Contrabajo **Fernando Poblete**

Flauta **Pilar Constancio**

Oboe **Oscar Diago**

Clarinete **Luis Miguel Méndez**

Saxo **Ángel Soria**

Trompa **Fernando Puig**

Trompeta **Juan Antonio Martínez**

Trombón **Simeón Galduf**

Acordeón **Iñaki Alberdi**

Percusión **Juan José Rubio,**

Antonio Picó, Gregorio Gómez

Arpas **Susana Cermeño**

Piano **Duncan Gifford**

~

Diseño de espacio escénico

Carolina González

Diseño de sonido y Videoescena

Eduardo Vasco

Diseño de iluminación

Miguel Ángel Camacho

Diseño de vestuario **Lorenzo Caprile**

Ayte. de dirección **José Luis Masso**

Fotografía **Jesús Ugalde**

~

Imágenes cedidas por

Ministerio de Cultura y

Deporte. Centro Documental

de la Memoria Histórica.

INCORPORADOS, 44, 3.2b/2294

Una coproducción de



Duración del espectáculo

90 minutos



Conversación entre Max Aub y Eduardo Vasco

- Aquí, otra vez frente a **Una botella**, Max

- No nos vemos **De algún tiempo a esta parte**, Vasco

- La vida, **Las vueltas**.

- ¿Has visto? Ya te dije; vivimos **El rapto de Europa**.

- Siempre has sido **El desconfiado prodigioso**.

- **No**. O sí. Otra cosa sería **Morir por cerrar los ojos**.

- Pienso mucho en tu libertad **Deseada**. Te sigo leyendo. Hay que salir. No transigir con **El cerco**.

- **Las vueltas**, ya sabes. **Así fue**. Nadie se mira en este **Espejo de avaricia**.

- Pides mucho. No existe ese **Narciso**. ¡Ni **San Juan**!

- Vivimos la **Comedia que no acaba**. ¿Está todo perdido? ¿Vamos **A la deriva**?

- No lo creas. **Cara y cruz**. Jesús Torres ha compuesto esta preciosa ópera a

partir de **Tránsito**. ¡La dirige el maestro Jordi Francés! El espacio es de Carolina González, el vestuario de Caprile e ilumina Camacho. Hay que luchar contra **Un olvido**.

- Todavía existen **Los excelentes varones**. ¿Quién se acuerda del exilio?

- Los de **El último piso**, como siempre. **Uno de tantos. Los guerrilleros**, quizás

- **Los trasterrados**, seguro. Oye, ¡casi metes todo mi teatro en este diálogo!

- Era **Una proposición decente**. Ya sabes que yo no creo en las casualidades. ¿O sí? Me gusta preguntarlo. **¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?**

- Me lees demasiado. ¿Dónde hiciste el bachillerato?

Viaje sin retorno

Nacido en Zaragoza en 1965 pero vecindado en Madrid desde sus años de estudiante, Jesús Torres es uno de los nombres punteros de su generación, una generación en la que hay abundancia de músicos de una categoría y variedad sin parangón en ningún otro país europeo. Autor de una sinfonía, cinco conciertos y numerosas obras de cámara, su catálogo frisa actualmente con las 130 composiciones, dentro de las cuales la música vocal ocupa un destacado papel. Obtuvo el Premio Nacional de Música en 2012. *Tránsito* es su primera ópera.

En la obra de Jesús Torres llama la atención tanto la limpieza y perfección de la escritura como la rapidez y seguridad con la que ha logrado definir un estilo personal casi desde sus comienzos: un estilo que recupera procedimientos compositivos del inventario histórico para someterlos a una nueva consideración que exhibe su vigencia desde una gramática actual.

Tránsito constituye un ejemplo de lo que Edgar Isted definió como *Literatur Oper*, una ópera que utiliza como libreto una pieza teatral preexistente: *Salome*, de Strauss, y *Wozzeck* de Alban Berg constituyen ejemplos paradigmáticos, igual que la recientísima *Fin de Partie*, de György Kurtág, sobre la obra homónima de Beckett (pero también *Kiu*, de Luis de Pablo, sobre *El cero transparente*, la obra de Alfonso Vallejo). En el caso que nos ocupa, se trata de la pieza de idéntico título escrita por Max Aub. La partitura se abre con esta cita de Manuel Aznar Soler, el mejor estu-

dioso del trabajo teatral de Max Aub:

“Tránsito constituye un ejemplo perfecto del conflicto dramático que en este momento tiene planteado el exilio republicano español de 1939: la esperanza en un retorno inmediato a una España democrática o la necesidad de arraigar en una nueva tierra”.

Tránsito se escribió en 1944, pero se sitúa ficcionalmente en 1947: todo un comentario fatalista sobre la (im)posibilidad del regreso de los exiliados. La pieza se divide en doce escenas que se desarrollan en continuidad (**INSTANTES**, se denominan en la partitura) y acontece durante el insomnio de Emilio, su protagonista. En plena noche, éste se desvela y habla alternativamente con Cruz, su esposa que, junto a sus hijos, permanece en España y Tránsito, la mujer con la que convive en México (el simbolismo de la onomástica resulta transparente). Cada figura femenina ocupa una zona concreta del escenario, que se ilumina con sus respectivas intervenciones. Será con aquella con la que mantenga un diálogo más tenso y dilatado, a cuyo través conoceremos la situación familiar (o por mejor decir: lo que Emilio imagina de ella), la propia angustia del protagonista y su sentimiento de culpa.

A lo largo de los tres primeros **instantes** Emilio se levanta en la noche, piensa en sus hijos e imagina hablar con Cruz, que le reprocha su relación con Tránsito, que se despierta también y pregunta a Emilio por la razón de su desvelo, a lo que éste contesta de forma esquiva: Tránsito vuelve a acostarse y se duerme. El cuarto **instante**

desarrolla el enfrentamiento entre Emilio y Cruz: ésta le recrimina su alejamiento amoroso, y Emilio le pregunta por Pedro, el hijo de ambos: teme por él, educado ahora por los franquistas. Cruz reprocha a Emilio su militancia política, que entiende causante de la actual separación. Tránsito despierta y pregunta a Emilio qué está escribiendo: Emilio afirma que es un manifiesto político. En el séptimo instante alguien llama a la puerta: es Alfredo, un antiguo compañero de Emilio absolutamente arruinado que ha decidido regresar a España. Emilio, después de darle algún dinero para que pueda pasar la noche a cubierto, le recrimina su actitud y reivindica con firmeza su fidelidad republicana. Al quedarse nuevamente a solas con Tránsito, ésta aprueba su actitud con Alfredo, pero le reprocha su silencio y su falta de confianza para con ella. Emilio le responde con sequedad. Ella vuelve a acostarse. De nuevo a solas con el fantasma de Cruz, Emilio se muestra mucho menos seguro de sí y de sus convicciones: Cruz le reprende por el trato que ha dispensado a Alfredo, pero también por no haber llevado consigo a su familia, mientras Emilio habla de forma esquiva de su relación con Tránsito. En el noveno **instante**, ésta entra en escena con una taza de café para Emilio: Cruz, desafiante, le pregunta por qué no ha tenido un hijo con ella, mientras aquella, por su parte, quiere saber si ha tenido carta de su casa, a lo que Emilio replica con sequedad. Nuevamente a solas con Cruz en el décimo **instante**, ésta le cuenta que su hijo Pedro ha sido asesinado por la Guardia Civil tras detenerle por volar un puente. La conversación es ambigua: Cruz dice

ahora que Pedro ha huido refugiándose en el monte para incorporarse al maquis, de lo que Emilio duda. Cruz le insta a que se acueste junto a Tránsito. El undécimo (y penúltimo) **instante** corresponde a una inverificable escena entre Cruz y su hijo Pedro, en la que éste se niega a escribir a su padre, al que reprocha su alejamiento y su falta de comunicación con ellos: en sus últimas frases, Cruz expresa su propia desesperación y su terror tanto por la posible muerte de su hijo como por la incomunicación con éste y con su esposo (es obvio que todo cuanto acontece en este instante es una pesadilla de Emilio). En la brevísima escena conclusiva Emilio despierta y enciende la lámpara de la mesilla de noche: Tránsito se desvela una vez más y pregunta a Emilio por su preocupación, pero éste, nuevamente responde con evasivas.



Adoptando una idea iniciada por Debussy en *Pelléas et Mélisande*, continuada por Berg en *Wozzeck*, Shostakovich en *Lady Macbeth*, Britten en *Peter Grimes* y Poulenc en *Dialogues des Carmélites*, Jesús Torres incorpora igualmente cuatro interludios estratégicamente situados que interrumpen la acción dramática, a modo de meditaciones instrumentales. El primero de ellos aparece tras la segunda escena entre Emilio y Cruz: corresponde al cierre del periodo expositivo. El segundo, tras la escena entre Emilio y Alfredo: puede considerarse como la exposición de un segundo tema iniciando el desarrollo. El tercero, tras el noveno instante, asume una función claramente recapitulatoria: es la escena en que Tránsito habla a Emilio de su casi nulo contacto epistolar con España. El cuarto y último interludio corresponde al fin de la secuencia onírica en que Emilio sueña con Cruz. La Coda es la brevísima escena conclusiva entre Tránsito y Emilio. Precedida por un prólogo y finalizada con un epílogo igualmente instrumentales, toda la ópera,

como la propia obra teatral, asume así una disposición más o menos asimilable a la estructura sonatística.

Los interludios prolongan la expresividad de la escena a la que suceden, pero también adelantan material de la sucesiva. En todo caso se trata de piezas de intensidad autosuficiente que, tímbricamente, ofrecen ocasionales comentarios acerca del propio desarrollo argumental. Es el caso, especialmente significativo, del tercer interludio, que prolonga el ambiente irreal creado por vibráfono, glockenspiel, arpa y piano en la escena precedente insistiendo sobre la nota Si bemol en tres octavas (nota asociada a Emilio), expandiendo un fondo sobre el que se desarrolla el diálogo imposible entre Emilio y Cruz que, a su vez, se dirige a Tránsito que, lógicamente, ni la oye ni la responde. El interludio (y la propia escena) no aporta verdadero material temático, sino un tipo de sonoridad ilusoria que se prolonga luego en los rápidos arpeggios de cuerda y maderas sobre los que los meta-

les trazan frases entrecortadas, un eco de las cuales aparecerá en la escena sucesiva. La oposición tímbrica (como la propia ideación temática) juega en todo momento con la substancia emanada de la propia dramaturgia: así, si el prólogo se inicia con una sonoridad para-sinfónica derivada de la escritura en duplicaciones, la escena inicial presenta a Emilio sobre una base de cuerda a tres voces cuya línea superior sugiere un Do frigio (pero armonizado en Si bemol mayor) que la armonía desequilibra levemente.

Ópera de cámara, *Tránsito* emplea una formación instrumental que requiere 18 ejecutantes: cuarteto de maderas (con saxofón en lugar de fagot), trío de metales, arpa, acordeón, piano, quinteto de cuerda y tres percussionistas que, amén de numerosos instrumentos no afinados, emplean vibráfono, marimba y glockenspiel. La escritura es, en su mayor parte, claramente camerística, pero en ciertos instantes se juega con duplicaciones que recrean una cierta apariencia de sonoridad sinfónica. Tal es el caso del preludio, que se abre con una vehemente frase expuesta a unísono por maderas y cuerdas agudas. La línea es significativa: estaría en Mi menor, pero la ausencia del séptimo grado sugiere un melodismo modal, en Mi dórico. La línea contiene la materia interválica dominante en la escritura vocal: tono, tercera mayor, quinta, semitono, una séptima ocasional... Las frases vocales están escritas muy diatónicamente, pero la armonía difracta una lectura tonal. Arpa, acordeón y piano, por su parte, suministran arpeggios y acordes bi o politonales. La vocalidad, estrictamente

silábica, está estrechamente ligada a la fonética de la propia lengua y respeta cuidadosamente las correspondientes tésituras. Por lo demás, la elección es significativa: si la obra comienza con la nota Mi natural, concluye con la resonancia de la quinta en vacío Mi bemol-Si bemol (lo que conecta el final con el arranque de escena de presentación del protagonista). Ese descenso de semitono, así como la correspondiente ausencia cadencial, implican un comentario pesimista acerca de la caída y de la subsiguiente imposibilidad tanto del regreso como del establecimiento definitivo.

De gran inventiva y expresividad, la música de Jesús Torres utiliza de modo libre tanto los agregados disonantes no clasificables (ocasionalmente próximos al cluster) como los acordes de la gramática tonal empleados como sonoridades que permiten realzar el perfil de ciertos instantes al margen de toda funcionalidad tradicional, persiguiendo tanto la legibilidad del resultado como la ampliación desprejuiciada de los recursos compositivos del presente. Como sucede en *Saint François d'Assise*, la monumental ópera de Olivier Messiaen (con la que, no hace falta decirlo, *Tránsito* no guarda relación estética ni argumental alguna), la ópera de Jesús Torres no es ni propiamente tonal ni francamente atonal. La flotabilidad de la música, sus ocasionales referencias modales y su inconcreción armónica suponen toda una metáfora acerca de la propia situación emotiva y vital de su protagonista: la de un viajero anclado en un sueño sin presente y sin futuro.

José Luis Téllez

