



Universidad Católica Andrés Bello

Facultad de Humanidades y Educación

Escuela de Comunicación Social

Artes Audiovisuales

TRABAJO DE GRADO

Sweeney Todd

Un musical en clave de esperpento

Tesistas

Medina, Gabriela

Nastasi, Caterina

Patiño, Jorge

Tutor:

Eduardo Burger

Caracas, 04 de septiembre de 2013

Formato G:

Planilla de evaluación

Fecha: _____

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final: En números _____ En letras: _____

Observaciones _____

Nombre:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Firma:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Tras un año de convivencia en un proyecto tan largo y hermoso como este, son muchas las experiencias, aprendizajes y crecimiento personal que uno recibe. Siempre me han atraído los musicales y adentrarme en este mundo Sweeney Todd de Stephen Sondheim, como primer acercamiento, fue un gran reto. Además, anclarlo con la teoría la del esperpento de Valle-Inclán, uno de los dramaturgos más innovadores y brillantes del siglo XX, fue un desafío en el que la constancia y comunicación fue la clave del éxito. Esa pasión y compromiso para realizar las cosas me hacen recordar a las personas e instituciones que nos apoyaron en este trabajo de grado. Mi más profundo agradecimiento:

Mi familia

Teatro UCAB

Eduardo Burger

Ana O'Callaghan

Actores

Manuel Aumaitre

Músicos

Andreina Gómez

Diego "Chichi" Maggi

Raquel Cartaya

Francisco Young

Teresa Carreño

La UCAB

... y al maestro Valle-Inclán

Gabriela.

Gracias a lo que es por ser y a lo que no por no obstaculizar.

Caterina Nastassi

Poder compartir el arte con quien lo valora es el encuentro más valioso. *Sweeney Todd: un musical en clave de esperpento* es el resultado de la conjugación de muchas visiones que se convirtieron en un diálogo común. El papel no basta para agradecer su esfuerzo. Sin embargo, sirva este como un gesto simbólico en retribución de todo lo que ha quedado en las tables del teatro. Que este trabajo sirva de nexo. Mis agradecimientos a:

Mi familia.

Eduardo Burger

Ana O'Callaghan

Manuel Aumaitre

Rebecca Perich

Andreína Gómez

Gaby Méndez

Raquel Cartaya

Alejandro Míguez

Hilel Potaznik

Nicolás Barreto

Teatro UCAB

Teatro Teresa Carreño

Humberto Valdivieso

Actores

Músicos

Colaboradores y amigos

...A Valle y Stephen, gracias.

Jorge

ÍNDICE

Introducción	10
MARCO TEÓRICO	14
Capítulo I	15
1.1 Valle-Inclán y su palabra	15
1.2 El teatro que se rompe en la escena	18
1.3 Ars Dramática de Valle-Inclán.	22
1.3.1 Las ramblas y caminos hacia el esperpento definitivo	23
1.4 El esperpento, una definición grotesca	28
1.5 Visión crítica de las obras esperpénticas	32
Capítulo II	40
2.1 Sweeney Todd: un musical deforme	40
2.2 Claves del género teatral musical	42
2.2.1 El musical en Venezuela	44
2.3 Un Sweeney cine y un Sweeney musical	45
2.3.1 Un Sweeney cine, un Sweeney suena	46
MARCO METODOLÓGICO	49
Capítulo III	50
3.1 Formulación del Problema	50
3.2 Objetivos	50
3.3 Delimitación	51
3.4 Justificación, Recursos y Factibilidad	51
Capítulo IV	53
4.1 Aplicaciones del espejo cóncavo: Sweeney se ve dos veces deforme.	53

<i>4.2 Haca la puesta en escena</i>	61
<i>4.2.1 La Palabra, el tono</i>	62
<i>4.2.2 La Música, el sonido</i>	62
<i>4.2.3 El Movimiento</i>	64
<i>4.2.4 La Mímica y Gesto</i>	66
<i>4.2.5 El Maquillaje y Peinado</i>	66
<i>4.2.6 El Traje</i>	71
<i>4.2.6.1 Diseño de vestuario de personaje</i>	76
<i>4.2.7 El Accesorio y el Decorado:</i>	78
<i>4.2.8 La Iluminació:</i>	79
<i>4.3 Análisis de los personajes:</i>	80
<i>4.4 Sobre la dirección y el esperpento:</i>	82
<i>4.5 Guión</i>	88
<i>4.6 Diseño del espacio escénico para la puesta en escena de Sweeney Todd</i>	165
<i>4.7 Diseño de vestuario de personaje</i>	166
Capítulo V	175
<i>5.1 Cronograma de actividades</i>	176
<i>5.2 Plan de producción</i>	178
<i>5.3 Lista de necesidades</i>	185
<i>5.4 Presupuesto</i>	193
<i>5.5 Análisis de costo</i>	204
<i>5.6 Ficha artística y Ficha técnica</i>	206
Conclusiones y recomendaciones	209
Fuentes consultadas	213
ANEXOS	219

ÍNDICE DE CUADROS

Selección de color a partir del color	76
Diseño del espacio escénico	165
Cronograma de actividades	176
Lista de necesidades	185
Presupuesto	193

Introducción

El niño se aleja de su madre corriendo. Corre por un sueño, por una ilusión. Corre al lugar mágico de donde salieron gigantes, magos, bailarinas, títeres; el sitio al que siempre quiso pertenecer. Tras una puerta están sus ilusiones. Sus sucias manos tiemblan. El niño parece demasiado chiquillo para aquella puerta donde seguramente entró un gigante. La música empieza a surgir y detenido frente a aquel umbral lee un reluciente letrero que dice: Bastidor. Su pequeña mano se resbala cuando intenta abrir la manija. Se seca en el roto pantalón y con un nuevo aliento, más seguro que el anterior, empuja.

El payaso enciende un cigarrillo en medio de la habitación, la mujer barbuda coquetea con la trapecista, el enano ya lleva tres tragos de alcohol y la acróbata está en el baño vomitando para poder entrar en el vestido. Las luces tenues dejan ver una realidad más real que el show que se presentó. Aquí nadie finge. Son demasiados fenómenos en un cuarto.

El hermoso colorido se hace opaco entre el humo que atiborra el lugar. Ya no hay brillo, las sonrisas eran maquilladas, demasiado panqué ocultaba las ojeras de una mala noche, los rasguños de una mujer, el hambre de cinco días y la falta de ganas de vivir. Los hermosos vestidos tirados en el suelo se hacen alfombra para desfilas ropas más comunes manchadas por el uso y rotas por la vida. El color sigue pero muriéndose de hambre. Los hermosos peinados ya casi están destruidos por el dolor de cabeza que causa la tensión de ser feliz cada espectáculo. Un hermoso cuadro circense se ha caído en la realidad de una miseria.

Querido Benjamin, bienvenido al esperpento y bienvenidos todos al espectáculo grotesco. Aquí se jugará a crear una realidad. Pasen todos, observen la magia de dibujar Sweeney Todd.

Canto a los Dioses

“El hombre no es ni ángel ni bestia, y la desdicha hace que el que quiere hacer el ángel hace la bestia”

Pascal, B.

Comienza la pugna, el eterno conflicto entre lo instintivo y lo racional, aspectos que Valle-Inclán aborda a través del esperpento mediante la interacción de tres factores claves: la visión mística, la visión irónica y la visión degradadora.

Un primer estadio en el cual la estética buscará el quietismo de la perfección divina mediante la necesidad de detener el transcurso de las horas, del tiempo. La segunda dimensión, la de la visión irónica, busca la desmitificación de las cosas mediante la profundización de la realidad, desarticulando de esa manera la visión mística. Por último, nos enfrentamos a la visión degradadora, el espejo cóncavo, el esperpento. Guerrero Zamora señala en este aspecto: “(...) el más profundo grotesco no para satirizar éticamente, sino para revelar en qué consiste la esencia del hombre y en qué promiscuidad radican las fuentes de la vida”. Mientras que Kayser concluye: “La clara separación de los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano; a la estática, la simetría y el orden de las proporciones”, se suspenden para dar lugar a “Lo monstruoso que ha surgido justamente de la confusión de los dominios” (Kayser, W. 1957), el esperpento.

Entonces, estas teorías se convierten en el punto de partida, el muelle del que zarpa la idea de emplear al esperpento de Valle-Inclán como el motor que transforme, y deforme, la visión obtenida en los montajes anteriores de Sweeney Todd, dando vida, de esta manera, a lo patético, lo lúgubre, lo sombrío, que se funde con la sátira para demostrar, de forma cruel, como la realidad se funde con el espejo de tal manera que no se distingue lo uno de lo otro, más bien se confunde, la máscara con el rostro, lo divino y lo diabólico, lo humano y lo esperpéntico.

Sombras animales

Todo espejo posee dos reflejos. El primero el de la realidad que se falsifica a sí misma, condenada a alejarse de la verdad. El otro, se halla oculto. Es una cara cóncava-convexa que no se muestra más quien la busca, encuentra la pureza última del ser: la miseria.

Nadie es capaz de deslastrarse por completo de su la animal que se agazapa siempre a la espera de su presa. Lo encontramos en quienes se pelean por un espacio en el metro, un litro de leche, o aquellos destruyen cajas en busca de azúcar o matan por prestigio. Son los

cristales deformados de Valle-Inclán el medio ideal para expresar las preocupaciones de una época, la nuestra.

¿Cuestionable? Quizá... ¿Ha de dar respuesta quién se encuentra detrás de ese espejo?

La insensibilidad generada por la violencia, ha creado formas para evadir la crudeza de la realidad actual: a través del espectáculo. La música, el colorido, la burla, la ironía, la farsa. Sin embargo, sirvan estos como medios tomar el torrente de sentimientos atrapados en cada alma y darle cause.

Realizar un musical que logre consolidar la realidad y lo artístico es un reto son parte de las inquietudes que han nacido desde el inicio de la carrera. De ahí que se espera que esta propuesta logre responder a la crisis social venezolana actual de alguna manera. El arte es la forma en que se ven reflejadas esas inquietudes.

La crítica social nace de la necesidad de generar un cambio. Valle-Inclán no se conformó con las circunstancias a las que se tuvo que enfrentar. Necesitaba expresar sus circunstancias tal y como eran percibidas por el cristal de sus ojos. Así mismo, Stephen Sondheim se atrevió a desafiar los paradigmas de una época mediante la construcción de un musical oscuro que buscaba retratar los conflictos de la propia humanidad. Hoy son otros los que llegan a esas orillas esperando navegar por los mares turbulentos del alma humana.

Danza de Arlequines

El arte es. No se limita a un solo una forma, ni se satisface con la sola representación. El arte se convierte en el espejo que refleja a una sociedad, sea a través de una copia literal de ella o mediante la deformación y sirve, muchas veces, como denuncia o expresión de las necesidades de quienes presentan la propuesta artística.

La necesidad de generar un montaje que conjugue, de forma magistral, a Sondheim y a Valle-Inclán es imperiosa. Al primero por ofrecer una pieza musical de gran complejidad psicológica y emocional que se acerca, peligrosamente, a una realidad en la que comerse los unos a los otros abandonan su sentido meramente lingüístico y comienza a tocar las fronteras de la realidad. Y a Valle-Inclán por generar una idea que refuerza la

animalización y cosificación de las personas. Hecho que se aprecia con solo girar la cabeza al entorno que hoy se conforma y que ha hallado sus bases en la deshumanización de finales del siglo XIX y principios del XX.

Para ello es necesario generar una profunda investigación sobre los textos esperpénticos de Valle-inclán. La necesidad de encontrar las claves adecuadas que se traduzcan a una pieza musical son de vital importancia como ruta a seguir. En segundo lugar, trasladar estos códigos a escena es el mecanismo clave a descifrar.

No conforme con los retos ya planteados, llevar una propuesta de tal magnitud, un arte que logre conjugue los distintos elementos inherentes a la representación escénica, No deberían presentar mayores problemas. Sin embargo, una de las aristas más importantes a considerar en este trabajo artístico son los retos que implican el teatro universitario y sus posibles derivaciones. Labrarse el camino a pesar de las carencias, ese es el objetivo.

MARCO TEÓRICO

Capítulo I

1.1 Valle-Inclán y su palabra:

Desde la celestina y el teatro del siglo de oro español no había vuelto a darse en España una creación teatral de tan poderosa fuerza ni de tan sustantiva novedad en forma y significado como la dramaturgia de Valle-Inclán. Esta dramaturgia –quiero recalcarlo enérgicamente– constituye en su sentido último más profundo, un auténtico acto revolucionario en la historia del teatro español contemporáneo y lleva así (...) las semillas de las nuevas vías abiertas al teatro actual (García, L. 1975, p. 61).

El teatro español nace en el siglo XV y se arraiga hasta el siglo XVII cuando España entra en un momento histórico de decadencia social y política en medio de guerras, pobreza y conflictos. Los poetas y dramaturgos buscaban reflejar la sociedad al denunciar las miserables condiciones de vida: el hambre, la injusticia social, el desamparo y el destino trágico del hombre.

A finales del siglo XIX, al final de un momento histórico por el cual España se veía afectada por la pérdida de las últimas colonias americanas, se forma la generación del 98. Este grupo supo asimilar la tradición española a la luz de un espíritu de denuncia por dichas circunstancias como la pérdida de las colonias e, incluso, la censura y exilio de intelectuales. Dicha generación buscaba reivindicar los valores nacionalistas a través de obras cuyo carácter principal fue la renovación estética y la libertad creadora, estableciendo una postura crítica en relación al movimiento modernista y realista de la época.

Como parte de esta generación, Valle-Inclán desarrolla una teoría estilística-literaria propia e innovadora, al desarticular los esquemas sintagmáticos habituales de la lengua. Valle-Inclán toma el plano semántico, morfosintáctico e incluso el léxico, transformándolo en lo que caracterizará más adelante al vanguardismo: “Los idiomas nos hacen y nosotros tenemos que deshacerlos (...) tristes vosotros, hijos de la loba latina en la ribera de tantos mares si vuestras liras no quebrantan todas las cadenas con que os aprisiona la tradición del habla” (Valle-Inclán, R. 1974, p.44).

Para entender esta ruptura de las cadenas en –y desde– el idioma, tal vez valga la pena tomar en cuenta las ideas de Nils Enkvist (1973), profesor de la lengua inglesa y literatura de la universidad de Helsinki, quien propone la idea de un indicador de estilo para analizar la escritura de Valle-Inclán. Las características estilísticas más relevantes se obtienen mediante la frecuencia de aparición de ciertos elementos lingüísticos. En el caso de Valle-Inclán, coloca gran énfasis en el uso de adjetivos tal como resalta en este fragmento de *Luces de Bohemia*:

Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol. Retratos, grabados, autógrafos, repartidos por las paredes, sujetos con chinches de dibujante. Conversación lánguida de un hombre ciego es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales, Máximo Estrella. A la pelirrubia, por ser francesa, le dicen en la vecindad Madama Collet (Valle-Inclán, R. 2008, p. 171).

La necesidad de restaurar la lengua era un lema de los pensadores de finales de siglo, quienes ven en dicha transformación un paso para regenerar el espíritu. Unamuno asegura: “Él sabía Valle -como sé yo-, que haciendo y rehaciendo el habla española se hace historia española, lo que es hacer España” (Duran, E. 2007 p. 779).

Según Durán (2007), Valle-Inclán adopta una postura científica ante el desarrollo del lenguaje. Él toma diferentes subsistemas urbanos como diatópicos, diastráticos y diafásicos para combinarlos y crear su propio texto.

Los diatópicos vienen representados por los americanismos, galleguismos y casticismos que Valle utiliza en sus textos. Un ejemplo de esto, lo encontramos en la novena escena de *Luces de Bohemia* cuando Don Latino le dice a Rubén Darío. “¡Está opulento! ¡Guarda dos *pápiros* de piel de contribuyente!” (Valle-Inclán, R. 2008, p. 140).

Valle-Inclán también utiliza en *Luces de Bohemia* el subsistema español diastrático, representado en el habla popular por los gitanismos como *camelar* (ob. p.154) y latinismos que encontramos en el texto de *Luces de Bohemia*: “Son esas gentes, de humilde condición, de Galicia, las que constituyen el elemento catalizador que actuará sobre el escritor operando la radical transformación” (García, J. 1986, p.21).

Los diafásticos equivalen al argot de prostíbulo y a la jerga delictiva y modernista que utilizan algunos personajes en *Luces de Bohemia*: “La Pisa-Bien: ¡Deje usted las espantás para la calvorota!, ¡vuelta a pellizcarme! ¡Parece usted un chivo loco!” (Valle-Inclán, R. 2008, p. 251).

Así mismo, Valle-Inclán deforma el lenguaje. En la tercera escena de *Luces de Bohemia* el Borracho dice *¡Cráneo privilegiado!* El autor escribe mal la palabra, emplea un metaplasmo y hace énfasis en la cursiva para que el lector haga la relación entre el borracho y el loro, quien es el primer personaje que emplea la fórmula.

Por otro lado, en un estudio sobre la conciencia lingüística de Valle-Inclán, Montolio (2007), explica la presencia de la metáfora hilada. Este mecanismo es recurrente y muestra una serie de imágenes en las que cada una de ellas expresa una pequeña parte del concepto total. Valle-Inclán utiliza esta técnica para la presentación de los personajes, como por ejemplo, la serie de sintagmas nominales unidos por yuxtaposición que permiten la visualización del personaje: “Enriqueta La Pisa-Bien, una mozuela golfa, revenida de un ojo, periodista y florista, levantaba el cortinillo de verde sarga, sobre su endrina cabeza, adornada de peines gitanos” (Valle-Inclán, R. 2008, p. 231).

A ello, Ramón del Valle-Inclán suma el procedimiento de asimilar la lengua popular, el coloquio de las clases populares, para transformarlo en algo artístico.

Es bien sabido que el español nos separa de un modo tajante la lengua literaria del habla usual, y que en nuestros autores de todas las épocas hay siempre una proporción elevada del habla corriente, popular y algo vulgar, que funde los planos sociales y permite al filólogo aprovechar la literatura como documento de habla efectiva (...) (Ramírez, S. 1951, p. 353).

En este caso se observa a un Valle-Inclán que pide liberar la lengua a partir de un procedimiento casi destructivo y otro que relaciona la deformidad del habla como deformidad de espíritu. Ambas posiciones forman la visión del escritor ya que la deformación está en el empleo de la lengua. El autor desgarrar los caminos habituales por los cuales corren los distintos tipos de habla y ve cómo se mezclan o no. De esta forma,

expone las deformaciones del uso con toda su belleza. Al sacudir la lengua y sacarla de su cauce se exponen las deformaciones de uso y, luego, su beldad.

La palabra de Valle-Inclán en su esencia y poesía es tratada para entender cómo aborda el lenguaje teatral. Esta es una clave para explorar su transposición a la dramaturgia en relación con la escena moderna. Una nueva perspectiva teatral mediante la cual, quizá, se dedica a liberarse de las cadenas de su propio lenguaje a partir de él.

1.2 El teatro que se rompe en la escena

La concepción del teatro moderno nace como rebelión en contra de la puesta naturalista que había dominado las tablas hasta entonces; y de la liberación de la literatura para conformar un arte con lenguaje propio. Los nuevos creadores, partiendo de nuevas concepciones del dramaturgo y del director teatral, se preocuparon por generar formas vanguardistas de representación a través de la música, el cinetismo y la luz. De esta forma, no se desprende la esencia y se garantiza que el “(...) espectáculo teatral tuviera categoría de arte, independientemente de la calidad de la obra dramática” (Sánchez, J. 1999, p. 7)

Las teorías de Adolphe Appia y de Edward Gordon Craig exponen un teatro autónomo. Ya no es un arte adjunto a la literatura o a cualquier otra práctica. Para Aszyk (1989) esta implicación trajo como consecuencia un nuevo concepto de las labores del director escénico. Exigía que la puesta fuese una obra de arte total. El espacio ya no estaría sujeto a una reproducción naturalista; conformaría una realidad autónoma en la búsqueda del arte.

Para Sánchez (1999), la misión del director de escena en muchas ocasiones fue complicada, si se considera que en la época el dramaturgo tuvo que reducir la acción para concentrar su puesta en un salón burgués, por lo que, a su vez, el director teatral se vio limitado al estudio psicológico y la decoración de interiores. Tenía que enfocarse, quizá, en la creación de una atmósfera.

El teatro empezaba a verse concluido no con la terminación de la pieza literaria. Su máxima expresión comenzaba a ser la puesta en escena. El montaje que se empezaba a diseñar se nutría tanto de la obra dramática como de la experiencia artística. Max Reinhardt

opinaba que el trabajo individual del dramaturgo era prácticamente estéril. Necesitaba del director escénico para hacerlo productivo. La supremacía del texto dejaba de preponderar sobre la puesta (ibid.).

Explica, así mismo, que “La lucha por liberar al teatro del ‘yugo’ de la literatura y de todas las obligaciones exteriores (...)” (ob. cit.) llevó a la búsqueda de la reivindicación del teatro con la finalidad de buscar la *obra de arte total*. Para llevar esto a cabo se construyó la ilación simbólica de un lenguaje alternativo que fuese capaz de afectar al teatro a través de la fusión de la música, la palabra, el cuerpo y la imagen. El producto fue una transgresión de lo teatral hacia un lenguaje, quizá, más propio de lo cinematográfico. Este último, en su sincronía en cuanto a sonido, imagen y el juego de ellas, resulta en una quimera de géneros. Curiosamente, Valle-Inclán, sin abandonar la primacía de la literatura, desdobra el lenguaje, precisamente con este fin, si cabe decirlo, cinematográfico; pareciera estar, entonces, trabajando en el límite. El umbral entre la palabra poética y la poesía del espacio de la que nos habla Artaud.

Para Sanchez (1999) la transición del director escénico en creador autónomo dependía de su capacidad para librarse de la adulación ciega y obediencia del texto. El nuevo creador al sincronizar actores, escenografía, vestuario, maquillaje, iluminación, danza, música y palabra, proporcionaba autonomía a la pieza teatral en un juego de fuerzas equilibradas. El teatro como arte total ya no dependía del talento de un actor, la precisión de la escenografía o lo magistral de la historia. Empezó a sostenerse sobre la experiencia íntegra –tanto de los artistas como del público–, anclada en un juego tan preciso como espontáneo.

“Se puede distinguir, a grandes rasgos, dos teorías del teatro que nacen junto con la Reforma: la teoría teatral y antiliteraria, y la teoría de la obra teatral basada en la obra dramática” (Aszyk, U. 1989, p.136). Craig y Artaud estaban a favor de la primera; mientras, Appia y Brecht de la segunda. En este caso, los últimos partían del texto para la creación teatral. El director estaba supeditado a la obra. Mientras que los primeros creían en la autonomía de la puesta.

Los directores escénicos en la búsqueda de la restauración del espectáculo se apropiaron de conceptos y formas populares de la época. Así se atrajo un público mucho más amplio. Fuchs concebía la necesidad del *orgiasmo* de la tragedia en el teatro. Esto permitía el involucramiento de la masa. Se trataba de espectáculos cuyos recursos estaban puestos al servicio de estimular emocionalmente a la audiencia y conseguir así su participación en rituales orgiásticos y místicos.

De acuerdo con Sánchez (1999), esta apertura permitió la gesta de dos modelos de gran incidencia en el teatro contemporáneo: el cabaret o *music-hall* y el circo. Sus principales características fueron la dimensión sensible, física, carente de profundidad psicológica o espiritual, que buscaban entusiasmar al público mediante la acción inmediata y superficial. Se despiertan los instintos más crueles. Brecht se maravillaba con el teatro de Chaplin quien, jugando con la crueldad del público, convertía momentos trágicos en cómicos. Este contraste, provocaba reflexiones posteriores.

Las búsquedas europeas en cuanto a una forma de arte en la cual el teatro valiera por sí mismo se aleja de la reproducción de la realidad que se venía planteando en la puesta en escena. España no escapa a esta búsqueda. La prensa y las publicaciones traen noticias de nuevas tendencias. “De este modo los nombres de los famosos reformadores del teatro como Craig, Reinhardt, Copeau, Baty, Pitoéff, Meyerhold, etc. no resultan ajenos en los ambientes teatrales de Madrid y Barcelona” (Aszyk, U. 1989, p. 134)

España necesitaba un cambio. La crítica al teatro se postula como una oportunidad para que los nuevos dramaturgos generen un nuevo estado. Era necesario proponer un modelo que respondiese a la reforma y que, sin embargo, conservase los valores españoles. Tanto Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca, activos reformadores del teatro español, empapados con conocimiento a partir de la búsqueda del teatro europeo de principios de siglo se adaptan para reformar el teatro español.

Un factor clave en el proceso de vanguardia fue la deshumanización del teatro. Muchos autores como Meyerhold y Valle-Inclán dieron un paso hacia lo grotesco en la búsqueda de nuevas formas de representar. Este último declara, “Ahora escribo teatro para

muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo ‘esperpentos’ (Sánchez, J. 1999, p. 24). Es decir, ya se manifestaba la necesidad de un cambio, incluso en la concepción del rol actor.

Tal y como plantea Sánchez, mientras el proceso de Valle-Inclán muestra con detalle lo que pudo significar pasar del canon naturalista y romántico a una escena moderna y de vanguardia, otros autores de la Europa vanguardista, como Brecht, fueron capaces de adaptarse a las nuevas necesidades del medio naciente casi de inmediato. Lo que Valle-Inclán articula con la palabra desde la dramaturgia clásica, Brecht y hasta el mismo Artaud, lo hacen con el teatro como lenguaje total. Los tres parten de mezclas heteróclitas para exponer el extrañamiento y tensión social.

Sin embargo, quizá uno de los aspectos a resaltar, tal como lo especifica Aszyk (1989) es que para Valle-Inclán, desde sus inicios, era importante la puesta en escena de su pieza. No se preocupaba solo por el tema o el contenido de la obra; lo hacía también por su forma. Esto se puede detectar en las acotaciones y las explicaciones que dejó sobre su obra “(...) y que se componen de unas poéticas detalladamente pensadas” (p.133). Aunque sus piezas no fueron las piezas montadas comunmente, en generaciones posteriores, inspiraron a directores de escena y escenógrafos. De modo que, paradójicamente, gracias a la poesía en las didascalias de Valle-Inclán, la praxis de la puesta en escena evolucionó en gran medida.

Pero, ¿sería posible alcanzar una ejecución exitosa sin la presencia de una visión unificadora e integradora? Probablemente, no. En este sentido, según Sánchez, (1999), el director de teatro “(...) adquiere gradualmente ‘el dominio de la acción, la línea, el color, el ritmo y las palabras, desarrollando esta última fuerza a partir de las otras’ (...) hace del arte escénico un medio autosuficiente” (p. 9)

El esperpento de Valle-Inclán, el teatro de la crueldad de Artaud y el teatro puro de Witkiewicz nacen casi simultáneamente. Aszyk (1989) hace referencia a que esto demuestra que esta propuesta estética nace como un arte meramente competente a España a pesar de la posible influencia brechtiano, la similitud con el teatro revolucionario en Rusia o los elementos surrealistas que podrían hallarse.

A breves rastros la etapa de producción de Valle-Inclán se pasea por las tendencias artísticas de la época. En primera instancia se mueve de un teatro simbólico y modernista como muestra del teatro antinaturalista, antipsicológico y antirrealista. Posteriormente, se va a lo expresionista que plantea un conflicto generacional. Este es un teatro de negación y ruptura a partir de la destrucción y a la deformación.

Aszyk (1989) señala que en este sentido, Valle-Inclán adopta ciertas técnicas como la escenas múltiples y el implemento de acotaciones poéticas para intensificar la expresión dramática. A partir del mito y la farsa rompe el realismo y el esteticismo. Valle-Inclán se enfrenta al hecho de necesitar nuevos espacios para llevar a cabo su representación. “El teatro que propone Valle-Inclán a través de sus obras es un teatro total que abarca todos los elementos de la expresión escénica: palabra y actor, movimiento y gestos, espacio escénico, decorados, imágenes, sonidos, luces, etc.” (p. 138)

Antonio Risco explica que el esperpento es:

(...) el expresionismo pictórico y teatral español, las boutades, parodias y cabriolas grotescas de los futuristas italianos, la ferocidad del dadaísmo francés, las audacias, con frecuencia jugando abiertamente con lo estrambótico de Apollinaire [...] Les mameües de Tresiás (1917), la farsa de Alfred Jarry Ubu Roi (1896), la comididad sarcástica de Pirandello, las novelas de Kafka... (Risco, A. cp. Aszyk, U. 1989, p. 139).

En pocas palabras, un crisol donde distintos lenguajes se mezclan y, al mismo tiempo, conservan la tensión dramática de su coexistencia. El drama no está solo en el argumento, sino en la palabra, en el lenguaje teatral mismo.

1.3 Ars Dramática de Valle-Inclán.

El aporte más relevante de la dramaturgia de Valle-Inclán es el esperpento. Juan Guerrero Zamora (1961) plantea que la obra esperpéntica de Valle-Inclán atraviesa tres etapas, acaso las mismas tres que transitó en su vida como escritor. Se conocen con el nombre de período modernista, de transición y esperpéntico. Aponte (s.f.) las asume como

las etapas lírica-modernista, mítica-irónica y degradadora; mientras autores como Truxa (1991) y Fernández (1981) traducen esto en dos fases, modernista y esperpento, y una posible transición. Para Aszyk (1989), “(...) el criterio ordenador de su producción dramática no es cronológico sino lo constituyen cambios de las técnicas teatrales.” (p. 138)

1.3.1 Las ramblas y caminos hacia el esperpento definitivo

En la etapa lírica-modernista, el autor se fundamenta en la expresión artística de la época: el modernismo. Se denota la influencia de Rubén Darío. Trata temas de la sociedad y de la política. Se revela el amor, los sentimientos, los valores como fines últimos. Es un período que se acerca a lo romántico. Para Aponte (s.f.) es una etapa que hace referencia a lo medieval. Se busca lo sublime con personajes heroicos. Entender la corriente artística del período es fundamental para determinar lo que Valle-Inclán estaba realizando. Salinas (1980) desarrolla un concepto que explica esto.

El modernismo, tal como desembarcó imperialmente en España personificado en Rubén Darío y sus Prosas profanas, era una literatura de los sentidos, trémula de atractivos sensuales, deslumbradora de cromatismo. Corría precipitada tras los éxitos de la sonoridad y de la forma. Nunca habían cantado las palabras castellanas con alegría tan colorinesca, nunca antes brillaran con tantos visos y relumbres como en las espléndidas poesías de Darío. Era una literatura jubilosamente encarada con el mundo exterior, toda vuelta hacia fuera (...) Atributo capital del modernismo es su enorme cargamento de conceptos de cultura histórica, por lo general bastante superficiales. Gran parte de esta poesía, en vez de arrancar de la experiencia directa de la realidad vital, sale de concepciones artísticas anteriores. (p. 55)

Guerrero (1961) haciendo referencia a *La Marquesa Rosalinda*, obra de Valle-Inclán enmarcada en este período, desarrolla, “Aquí está todo cuanto podíamos desear, el cascabeleo acentual y las rimas de Francia, la picardía del vodevil entre las frondas murmuradoras y (...) el cultivo de la mentira sonriente” (p. 157). Esta cita hace una clara alusión a la corriente artística. Guerrero hace referencia a la sonoridad, la forma, el colorido que plantea Salinas al hablar del modernismo tomando como ejemplo *La Marquesa Rosalinda*:

No hay ni asomo de frescura, de lozanía natural, de pasión espontánea, de sentimiento hondo; es un libro de preciosa jardinería en el que pasiones, sentimientos y jardines han sido parcelados y talados en primorosas simetrías concentradas en cupidos de escayola (...) fondo y forma, siempre indisolubles, quedan en preciosismo literario, preciosismo sentimental, preciosismo psicológico (ob. cit)

Es evidente como Guerrero refuerza la idea de superficialidad que plantea Salinas al hablar del modernismo. En *Sonata de primavera* Valle-Inclán hace relucir los elementos que estos autores plantearon. A continuación un fragmento.

¡Hasta las rosas se mueren por besar vuestras manos! Ella, también sonrió contemplando las hojas que había entre sus dedos, y después con leve soplo las hizo volar. Quedamos silenciosos: Era la caída de la tarde y el sol doraba una ventana con sus últimos reflejos: Los cipreses del jardín levantaban sus cimas pensativas en el azul del crepúsculo al pie de la vidriera iluminada. Dentro, apenas si se distinguía la forma de las cosas, y en el recogimiento del salón las rosas esparcían un perfume tenue y las palabras morían lentamente igual que la tarde. Mis ojos buscaban los ojos de María Rosario con el empeño de aprisionarlos en la sombra. (Valle-Inclán, R. 1912, p. 56)

El autor destaca los sentidos y los sentimientos. Hay un notable uso de recursos literarios: personificación, metáfora, símil, hipérbaton. Sus escritos se enriquecen de adjetivos que pretenden crear un ritmo y un ambiente. Se construye una obra poética centrada en cuentos y leyendas. Hervás (2010) explica que las rimas, impresionantemente bien construidas, se perfilan para dar fe de la farsa: una mezcla entre lo grotesco y los aspectos sentimentales. Este método que emplea “(...) elementos procedentes del teatro de marionetas, el guiñol, el entremés y la *comedia dell’arte*” (p.66), es utilizado para caricaturizar a una sociedad anticuada. Aquí se denota como Valle-Inclán comienza a perfilar el énfasis en la forma para lograr un objetivo más elevado; anticipando el paso entre lo mítico a lo irónico.

En este período de la obra valleincliniana destacan las obras *Sonatas de Otoño* (1902), *Sonata de Estío* (1903), *Sonata de Primavera* (1904), *Sonata de Invierno* (1905), *Flor de Santidad* (1904). Principalmente en *Sonata de Estío* y en *Sonata de Invierno*, ya incluso se

presenta uno de los primeros elementos claves en la construcción del esperpento: las bagatelas. Flynn, G. (1962) las define como:

(...) el trato leve y burlón de algo profundo; toma las más importantes cosas de la vida humana y las trata como si fueran triviales (...) cuanto más grande la desproporción, entre la profundidad del objeto y la superficialidad con que es tratado, tanto mayor es la bagatela (p. 283).

Para el autor existen tres grupos de bagatelas definidos como los valores tradicionales de España: “(...) la Religión cristiana, ciertas virtudes naturales, y el miedo a esos procederes que todo el mundo da por malos” (p. 282). Los primeros se refieren a los dogmas de la Iglesia. Los segundos a “(...) las cuatro virtudes cardinales, y también, la cortesía, el respeto, la hospitalidad, el amor entre un hombre y una mujer, y la gratitud” (p. 281). Los últimos hacen alusión a los valores negativos, “(...) constan de un miedo a lo malo, por ejemplo, miedo al incesto, al homicidio, al sacrilegio, a la pederastia, a la lujuria” (p. 282). Así mismo, afirma que Valle-Inclán concibe dos formas de expresar este concepto: por una serie de bagatelas halladas en la conducta o por una en su totalidad. En el caso de las sonatas, el marqués de Bradomín denota las bagatelas por sus textos o acciones mientras que *Flor de Santidad* es una en sí misma ya que “(...) leve y frívolamente, se mofa de los misterios de la Encarnación, la Natividad y la Concepción Inmaculada; e incluso remeda el Santo Rosario con sus cinco décadas” (p. 286). Esta visión crítica de España, ya presente, se asocia a lo que algunos califican como su etapa de transición dadas las características críticas implícitas en la obra.

El modernismo es claro en *Flor de Santidad*, sin embargo, también es preciso el paso hacia una concepción más personal por parte de Valle-Inclán. En las citas de Hervás o Flynn, se deja ver que el autor usaba las formas de la época con tono burlesco. Tal como lo hizo Cervantes en *Don Quijote de la Mancha*. La comparación tiene cabida porque cuando se le preguntó a Valle-Inclán sobre su esperpento, en la entrevista al diario ABC, mencionó al Príncipe de los Ingenios para explicarse –más adelante se ampeará este punto–. En este caso, las bagatelas y la reproducción en tono de mofa están gestando un concepto para Valle-Inclán. Los dos autores citados permiten denotar que el tono irónico toma fuerza desde los inicios.

La etapa intermedia denota un interés por formar un estilo que lo identifique. Se denota una crítica social más que una forma literaria. Lo que quiere decir Valle-Inclán es más importante que el cómo. Ya no se está en “Versalles, sino en el romancero, en las cantigas, en la leyenda popular” (Guerrero, J. 1961, p. 161).

Hervás (2010) explica que Valle-Inclán retrata una sociedad gallega a partir de los elementos mágicos y telúricos; de allí el nombre que se le da a la etapa. Hace un especial análisis sobre la crueldad humana a partir de conceptos como “(...) hechicería, supersticiones, sacrilegios, crueldad y muerte (...)” (p. 66). En este momento, los rastros del esperpento empiezan a aparecer. Los personajes dejan la heroicidad y se presentan como seres más reales y corruptos, cercanos a lo animal.

¿Por qué querría Valle-Inclán transformar humanos en animales? Aponte (2013) dice que en esta segunda etapa se destaca una actitud de juego y esa pudiese ser la respuesta.

En fin, que el reforzamiento de las bagatelas en las obras vallinclanianas de esta etapa y el uso animal pueden denotar un objetivo denigrante. Valle-Inclán, desde su afinidad con el modernismo y su preciosismo, crea una dinámica en el que sobresale, tal vez, la ironía y la degradación a partir del juego formal.

Las obras destacadas de la época son *Águila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908), *Cara de plata* (1922) y las novelas de la guerra carlista.

La etapa más personal y original es la del esperpento. La visión interior del autor predomina en la escritura de sus obras. Autores como Aponte (s.f.) consideran que esta es una etapa de testimonio, mientras que la etapa modernista es una fase de escape. Es un período con una trascendencia del arte, una sátira en “(...) juego negativo con los vicios humanos, lo racionalmente consagrado resulta flagelado con escarnio. [Hay una] ambigüedad entre lo trágico y lo cómico. [Las] Evocaciones nostálgicas de un pasado ingenuo (lo mítico y lo irónico) se sustituyen por una visión 'antiestética'” (Guerrero, J; cp. Aponte, V. 2001).

Otro elemento esencial es la parodia artística. Valle distorsiona el drama de honor calderoniano, el sainete, el melodrama, la poesía modernista... Se dedica a deformar humorísticamente cuantas formas de la literatura de su tiempo le repugnaban o le parecían ridículas (...) todo a servicio de una sobrecogedora visión de la realidad. (Hervás, G. 2010, p. 67)

Una visión que Valle-Inclán refuerza al ambientar las piezas en espacios urbanos. Hervás dice que “(...) la actualidad cotidiana, en su faceta más grotesca, sustituye a anteriores preocupaciones por otros tiempos y otros espacios” (ob. cit.). Al cambiar estos parámetros los personajes no pueden quedar afuera. Ahora se transforman en meros objetos o animales con una función expresiva. Tal vez, como se plantea en la escena surrealista; a partir de la cual los límites entre lo real y la fantasía se disminuyen como forma de expresión. Los conceptos se empiezan a unir: el surrealismo y el esperpento parecieran estar hablando de algo similar. Casi se podría decir que varios autores están tratando de explicar la realidad utilizando términos distintos.

Con respecto a este collage de corrientes en Valle-Inclán, Truxa (1991) explica que la línea artística del autor podría fácilmente asociarse con el expresionismo, una corriente que define como heterogénea y cambiante en el tiempo, Sin embargo, aunque ciertamente tienen rasgos en común, mientras más se aproxima Valle-Inclán al esperpento, tanto más “(...) deja atrás el patetismo humano y hace dominar lo grotesco-despreciable, rasgo prácticamente extraño al movimiento alemán, donde resalta siempre algún tipo de ensueño humanitario” (p.130). Continúa explicando que el expresionismo es rígido al arte esperpéntico ya que “(...) éste tiene coincidencias también con el teatro de lo grotesco italiano, el teatro del absurdo, el surrealismo y, aunque en medida mucho menor, con algunas características del futurismo y del ultraísmo”.

A lo largo de su carrera literaria, algunas de las obras dramáticas y narrativas de Valle-Inclán reconocidas como esperpentos son: *Luces de Bohemia* (1920), *El Ruedo Ibérico*, *Tirano Banderas* (1926), *Martes de Carnaval* (1930), entre otros.

1.4 El esperpento, una definición grotesca

La idea de esperpento concebida por Valle-Inclán ha sido interpretada de diversas formas. “Los autores todavía no se han puesto de acuerdo en si se trata de un nuevo género literario, una estética original, un drama moderno o, más bien, una particular visión del mundo” (Lukavská, 2009, p. 11). La confusión viene dada porque el autor no concretó a qué se refería con el término. Por supuesto, el origen ignoto de la palabra tampoco ofrece pistas. Sin embargo, para Germán Bleiberg “(...) la propia palabra circulaba en el lenguaje coloquial, de modo que Valle-Inclán, gran conocedor y manejador del argot, sabía muy bien a qué se refería en concreto” (Cardona y Zahareas, 1987, p. 33; cp. Lukavská, 2009, p. 13).

En dos ocasiones, Valle-Inclán hace especial alusión al esperpento: La escena duodécima de *Luces de Bohemia* y una entrevista realizada por el diario ABC. Es importante resaltar que en *Luces de Bohemia* el término no es directamente expresado por el autor, sino por boca de uno de sus personajes. A continuación el fragmento:

(...) Max: ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!

Don Latino: Una tragedia, Max.

Max: La tragedia nuestra no es tragedia.

Don Latino: Pues algo será.

Max: El Esperpento (...) Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato (...) Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada (...) Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas (...) La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas (...) (Valle-Inclán, 2011, p. 55-56).

En este caso, a través de Máximo Estrella y Don Latino propone el término como algo inventado por Goya, similar a la tragedia, absurdo, grotesco, con una deformación gradual, sistemática, acaso afín a los avances del pensamiento positivista. En esta primera

cita el término se balancea de una posible estética a un género literario, quizá una visión de España.

Lo que sí queda claro es que los personajes de la titulada novela esperpéntica explican qué es el esperpento. ¿Será esto una especie de acto lúdico? De ser así, iría muy acorde con la propuesta del juego ironizante indicado en el capítulo anterior. Este planteamiento de realidad y fantasía se perfila para dar las respuestas del esperpento dentro de sí mismo. La burla es clara. Una obra que se define a sí misma por boca de su personaje, se trata de ironizar frente a lo obvio.

La parodia continúa. Anteriormente, se aclaró que no se podía tomar en su sentido literal las líneas de Max pero, también se dijo que Valle-Inclán trataba de reflejar la realidad con sus obras. Entonces, ¿cómo se debe interpretar lo que Max dice aquí? Al fin y al cabo, este personaje se supone como intelectual. Es un ciego que ve lo que ocurre en España, ¿qué más absurdo que eso? Sin embargo, al mismo tiempo, es bastante real porque quien no tiene el don de la vista puede sentarse a pensar porque no está tan distraído como el resto de las personas. De hecho, Max, seguramente, tiene que cavilar porque no puede hacer más nada con su tiempo. Él no puede trabajar porque es ciego..

En la entrevista bajo el título *Hablando con Vallé-Inclán*, al diario ABC (diciembre 7 de 1928) el autor aclara su término. En principio explica que hay tres formas de ver el mundo. La primera es de rodillas. En este caso “(...) se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta”. La segunda manera es ver a los personajes de pie. Los personajes pasan a ser de la misma naturaleza de quien escribe y lee. Tienen las mismas virtudes y los mismos defectos. Son personajes reales cercanos al mundo tangible. La tercera forma, es mirar el mundo desde arriba, denigrándolo. A continuación el fragmento:

Los dioses se convierten en personajes de sainete. Ésta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él.

Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los 'esperpentos', el género literario que yo bautizo con el nombre de 'esperpentos'.

El mundo de los 'esperpentos' —explica uno de los personajes de *Luces de Bohemia*— es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos patizambos, que juegan una tragedia. (Valle-Inclán, 1928; cp. Sánchez, J. 1999, p. 433-434)

Risco (1966) explica que, en este caso, Valle-Inclán se mantiene alejado de la trama que crea. No se inmuta ante los dramas de los personajes. La posición que adopta no tiene tiempo, ni espacio, no se sabe si divina o diabólica. Desde ese punto, “(...) la oposición de contrarios —del bien y del mal, por ejemplo— es un mero espectáculo y todos los afanes y aventuras de los hombres aparecen a un nivel exclusivamente zoológico” (p. 18). Pareciera que el distanciamiento es fundamental para entender la trama que crea.

Distanciamiento. ¿Por qué distanciarse? Quizá para no caer en la locura. Quizá si Valle-Inclán se hubiese concentrado en la realidad que estaba creando no hubiese podido seguir adelante. Se habría dado cuenta de que su realidad es grotesca. La única forma racional de tratarla es a partir de una burla que te aleje.

A partir de la entrevista, se podría decir que Valle-Inclán, define el esperpento como un género literario. ¿Cómo es este género? El autor explica que es como si una historia no deformada fuese invadida por personajes clásicos denigrados. Ese *como* imposibilita la concreción del término. Sin embargo, la aseveración final del texto podría estar más cercana a una definición. “Son enanos patizambos, que juegan una tragedia”.

Entonces sería un género literario en el que enanos patizambos tratan de interpretar, evidentemente mal, una tragedia. Seguramente por su condición. ¿A qué se refería Valle-Inclán con “enanos patizambos”? ¿Cómo serían estas historias? ¿Por qué la necesidad de inventar un género para hacer esto? ¿Los personajes deformados afectan de tal modo la trama que modifica lo que podría ser una tragedia?

Guerrero (1961) quizá tenga algunas respuestas. Él afirma que el esperpento es una nueva convención dramática que se basa en la hipérbole para buscar lo grotesco asumiendo una técnica deformante.

(...) en sus obras, cada personaje se produce en función argumental, extrae sus zumos vitales de la acción propia, es encarnación de su medio (...) transparente su asunto y su negocio. De ahí su índole de paisaje (...) Esta sustitución de la psicología en el seno del personaje por una lógica interna de tipo estético, la practicó Valle-Inclán (...) Sea como sea, en el simple hecho de estas sombras y de estos muñecos se patentiza una preocupación plástica (...) La silueta dramática gana al actor en la precisión del gesto corporal recorta las transiciones y las hace bruscas, es una establecimiento riguroso de límites (p. 189).

¿Qué quiso decir Guerrero con esto? Quiso decir que los personajes están organizados para hablar de un fin más que de una psicología individual. Son personajes definidos por su entorno, por su lenguaje y el habla que los circunda, por la plasticidad de su quehacer. Sabemos quiénes son por sus acciones, no por sus pensamientos o, tanto más, por su lengua deformada. Podría decirse que Valle-Inclán dibuja un paisaje usando hombres como usaría notas un músico. Guerrero, J. se adentra y profundiza la esencia y el accidente del esperpento dibujado en sus personajes:

(...) muñecos de cartón, marionetas en almagra, ocre, bermellón, albayalde y carbón, truculencia de folletín y sensacionalismo de melodrama, cartel de ciego pintarrajeado, criaturas huecas, funcionales y de ademán propicio al descoyunto. Los motivos inspiradores son ya deliberadamente antilíricos y hay como un decidido buceo en todo lo que es sórdido, renegrido, tiznado y sangriento: tedio pueblerino, verbenera percalería, timos y tratos, merendonas de plaza, mesón y candil, romancero garrafal y pliegos de cordel y, en la cúspide, el artefacto macabro del garrote (p. 181).

Para el autor el esperpento no tiene una función ética, moral o reformadora. Solo revela "(...) –instintos, pasiones elementales, histrionismos y jactancias, hueca hinchazón y barro– la esencia del hombre y en qué promiscuidad –de muerte, carne y alma, confusas y, por eso, sin importancia alguna– radican las fuentes de la vida" (p. 177). Al fin y al cabo, Valle-Inclán usa los personajes como mejor le conviene según sus visiones particulares.

Entonces, ¿cómo se esperpentina Sweeney Todd? Quizá es necesario seguir adentrándose en el término.

1.5 Visión crítica de las obras esperpénticas

Para poder lograr una visión más minuciosa del teatro valleinclanesco, es necesario conocer la conjunción de los elementos que lo conforman. “Están aquí conjugados a la perfección: avaricia, muerte y lujuria” (Guerrero, 1961, p. 176). Sin embargo, estos factores deben ser comprendidos como componentes de vida y no resultados del más claro patetismo.

El resultado de su fusión, casi el producto químico, es vida, y la vida rezuma en lozana popularidad, ebullición de sudores y humores. Exultante hormigueo humano no sometido a la deformación de idealismo ni materialismo alguno, pero tratado en función vegetal, mineral y animal, es decir: compuesto, con admirable sentido de la composición, en armonía con la feracidad de esa tierra (...) que es Galicia. (Guerrero, 1961, p. 177).

Si se toma esta premisa como cierta, ¿se podría afirmar que el teatro propuesto por Valle-Inclán cifra la representación simbólica de las pasiones más violentas mediante la deformación de los elementos líricos característicos de la España modernista de su época? En este sentido, “(...) los graves pecados y las muertes violentas que resultan de ellos han de ser representados en escenarios teatrales (...) por actores que ante el auditorio han de moverse, hablar y gesticular como si fuesen muñecos” (Zahareas, A. 2000, p. 361).

¿Sería posible deducir que el encuentro de lo pecaminoso con lo trágico en composición con el humor negro ha de generar una proyección de siluetas e intrigas representadas en el teatrillo de muñecos? De acuerdo con Kayser 1957, “(...) es difícil distinguir (...) entre lo cómico y lo grotesco. Porque ambos emplean el mismo medio de la discrepancia. La diferencia reside en el contenido (...)” (p. 142). De acuerdo con esta perspectiva, afirma que “(...) la deformación caricaturesca se desprende de la base satírica, despliega fuerzas propias y transforma a los seres humanos en marionetas rígidas y mecánicamente movidas” (Kayser, W. 1957, p. 156).

Es a través de esta unidad sistemáticamente deformadora que Valle-Inclán logra un resultado cohesionado y profundo que va más allá de la simple crítica social. En este caso, busca reflejar en los espejos cóncavos la insatisfacción acumulada. Como consecuencia, produce una perspectiva demiúrgica del mundo a través de la “(...) deshumanización de los personajes (...), presencia de lo grotesco, teatralización de los personajes y ‘desgarro’ lingüístico” (Zahareas, A. 2000, p. 10).

El mismo autor explica que nace una máscara macabra que germina la oscuridad inherente hasta un estado de la más agria sátira. Para Guerrero, J. (1961) el esperpento trata “(...) criaturas huecas, funcionales y de ademán propicio al descoyunto” (p. 181). Descoyuntara que deja expuestos los hilos del habla, la acción cotidiana y el entorno, cuyo único asidero posible es, primero, lo animal, y después, la cosa, el objeto, el guiñol.

Estas criaturas producto del patíbulo trágico y a la vez burlesco se derivan en un estilo literario que, más allá del modernismo, refleja un distanciamiento significativo de la época. “Los motivos inspiradores son ya deliberadamente antilíricos y hay como un decidido buceo en todo lo que es sórdido, renegrido, tizado y sangriento” (Guerrero, 1961, p. 181).

La visión crítica de Valle-Inclán se resume en su esperpento que resulta en la más pura degradación de los valores literarios consagrados para la época y sustituidos por la expresión más cruda del lenguaje y el teatro. “Se evade porque su tiempo no le agrada pero jamás consigue liberarse del espacio que le contiene espiritualmente y que, al cabo, será como un vómito de tierra oscura y jugosa” (Guerrero, 1961, p. 167).

A través de los componentes del esperpento, el autor español busca una profundización de los personajes que no se limita a la mera deformación que obedece a lo grotesco sino, más bien, aquello que es resultado de la vida, de los instintos y la propia oscuridad de la naturaleza humana.

¿Es posible afirmar que es a través del trastrocamiento de los valores tradicionales españoles advienen en un vicio infinito? Quizá la respuesta está en las bagatelas. A partir de este elemento, el esperpento sintetiza la noción de vida y de muerte. Valle-Inclán

trasciende la estimación de lo superficial y ancla la acepción hacia la representación de la destrucción de los valores tradicionales de España. También, lo ornamental, lo lírico y lo bello, se desmoronan para transformarse en algo superficial y sin vida.

Pero, la pregunta es, ¿cómo logra el autor reunir todos los elementos propios del esperpento y llevarlos a ejecución de forma exitosa? La respuesta: *Luces de Bohemia*. “En base al peregrinaje de Max Estrella, se observará cómo *Luces de Bohemia* ofrece, a partir de su estructura, una lectura alegórico-paródica del *Infierno* de Dante” (Torner, E. 1996. p. xvii). Valle-Inclán utiliza elementos que son claros en una de las obras clásicas más representativas del lirismo clásico, *La Divina Comedia*. Él funde en una estructura concéntrica los elementos deformadores que modelan el espejo convexo-cóncavo. Logra una perspectiva más profunda y arraigada que navega entre los mares entre lo grotesco y la más descarnada sátira. Estrella viaja por varios lugares de Madrid hasta su muerte. “Max Estrella: Latino, sácame de este círculo infernal” (Valle-Inclán, R. 2008, p. 228).

El autor concibe un espacio simbólico desde donde, no solo observa con ironía a sus personajes, sino que mueve los hilos de la desgracia con satisfacción. Va desde el desdoblamiento de su personalidad en personajes como Rubén Darío y el Marqués de Bradomín, hasta la concepción metafórica de los *Infiernos* dantescos a través de la parodia. Valle-Inclán redimensiona la construcción narrativa concebida para la época. Provoca que la degradación de los personajes ilustre la inconformidad con su entorno; la cual, de acuerdo con Torner, E. (1996), queda representada de la siguiente manera:

- Casa de Max Estrella: calle de San Cosme.
- Cueva de Zaratruta: c. Pretil de los Consejos.
- Taberna de Pica Lagartos: c. Montera.
- Buñolería Modernista: c. Augusti Figueroa, 35.
- Ministerio de la Gobernación: Puerta del Sol, 7.
- Café Colón: c. Colón.
- “Paseo con jardines”: Paseo de Recoletos.
- “Calle Madrid austríaco”: c. Felipe IV.
- “Costanilla”: costanilla de los Desamparados.
- Casa de Max Estrella: c. San Cosme. (p. 15)

Entonces, es posible establecer una relación entre la figura de Max Estrella y Dante, así como la composición simbólica existente entre la ceguera del primero y el descenso a los abismos del averno del segundo. Dicha analogía se extrapola a la deformación de Virgilio presente en la figura de Don Latino de Hispalis, guía de Max. “Los nueve espacios indicados muestran una constante degradación moral del poeta y de su lazarillo (...)” (Torner, E. 1996. p. 13).

Así, a través del arte paródico y el culto a la literalización, Valle-Inclán (1920) logra capturar y reflejar los vaivenes de la vida bohemia mediante la más absoluta desproporción de la perspectiva moral española presente a través de la amargura y desencanto que llevan consigo un aire esperpéntico

Valle-Inclán emplea entonces dos recursos de suma importancia para la concatenación de los espacios de manera de generar una concepción cinematográfica del teatro: las didascalias y las prosopografías. La primera, referente a las acotaciones dadas por el propio Valle dirigidas a los actores y que servían de atmósfera o caracterización:

(...) Entra un vejete asmático, quepis, anteojos, un perrillo y una cartera con revistas ilustradas. Es DON LATINO DE HISPALIS. Detrás, despeinada, en chancletas, la falda pingona, aparece una mozuela: Claudinita.

Don Latino interviene con ese matiz del perro cobarde, que da su ladrido entre las piernas del dueño.

Ante el mostrador, los tres visitantes, reunidos como tres pájaros en una rama, ilusionados y tristes, divierten sus penas en un coloquio de motivos literarios (...) (Valle-Inclán, R. 2008, p. 173).

En cuanto al uso de las prosopografías, Valle-Inclán, inicia las entradas de los personajes con una augusta y concisa descripción del lugar que brinda una atmósfera digna de la esfera del cine y que traza un cambio paradigmático en cuanto a la narrativa teatral de la época y que constituye el teatro de lo irrepresentable:

La cueva de ZARATRUSTA en el Pretil de los Consejos.
Primeros de libros hacen escombros y cubren las paredes.
Empapelan los cuatro vidrios de una puerta cuatro
cromos espeluznantes de un novelón por entregas (...)

Noche. MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO DE HISPALIS tambalean asidos del brazo, por una calle solitaria. Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio. De tarde en tarde, el asfalto sonoro (...).

A través de sus obras, Valle-Inclán, logra una unidad sistemática en la que se funden la belleza y lo patético. El tumulto de la vida –Panteísmo– se mezcla con la perfección de la unidad –Quietismo– para generar lo que se denominó como la Visión Mítica y Visión Irónica que, a través del juego de pasión y muerte, terminan por consumarse en una última etapa: la Visión Degradadora. Podría deducirse entonces, que la síntesis de la operación estética propuesta por el autor, quedará representada por la conjunción de dichas etapas y sus símbolos. (Díaz-Plaja, 1965).

Visión Mítica:

En este sentido, Valle-Inclán alude al misticismo mediante el erotismo representado en la pasión, la muerte, la belleza plástica a través de la prosa “(...) que presentan un mundo de pasiones y violencia, un mundo feudal y primitivo” (Valle-Inclán. Biografía y Personalidad. s.f., p. 253). Un ejemplo se observa en *La Lámpara Maravillosa*:

(...) sobre la máscara de mi rostro, al mirarme en un espejo, vi modelarse cien máscaras en una sucesión precisa, hasta la edad remota en que aparecía el rostro seco, barbudo y casi negro de un hombre que se ceñía los riñones con la piel de un rebeco, que se alimentaba con miel silvestre y predicaba el amor de todas las cosas con rugidos (Valle-Inclán, R. 1948, p. 15).

El mito cobra un sentido profundo que ofrece una visión erótica y salvaje a través del personaje de Juan Bautista lo que genera “...la carga de emoción estética que el tema suscita y lo enlazamos con el complejo místico-erótico de toda una ancha zona de la estética de Valle-Inclán, cuyo tema amoroso se alía (...) con la idea de la muerte...” (Díaz-Plaja, 1965, p. 275).

Visión Irónica:

En esta etapa, el misticismo del Quietismo es reemplazado por “el tirón de la realidad, riente y multiforme” (Díaz-Plaja, G. 1965, p. 277) propio de la Ironía. Valle-Inclán desmitifica la vida tiñéndola de un aire mundano y cotidiano dónde se tocan los extremos. El autor explica que el español va desde lo exquisito hasta lo abyecto. Un claro ejemplo lo encontramos en las acotaciones del autor en *Luces de Bohemia* en la que las caricaturas de sus personajes retratan la realidad circundante de la época: “Un golfo largo y astroso, que vende periódicos, ríe asomado a la puerta, y como perro que se espulga, se sacude con jaleo de hombros; la cara en una gran risa de viruelas. Es el Rey de Portugal” (Valle-Inclán, 2008, p. 184).

Visión Deformadora: el espejo cóncavo.

El espejo cóncavo es el principal símbolo de la estética deformadora del autor español. Parte del distanciamiento producto de una visión “superior” de sus personajes que yacen arrodillados frente al autor, quién contempla exento lo que les sucede. De acuerdo con (M. Gambarte, comunicación personal, S.f) :

El recurso más utilizado por Valle-Inclán es el de adoptar un punto de vista “desde arriba” o “levantado en el aire”. Este consiste en separarse de lo que se va a contar, ponerse por encima de ello, no implicarse ni identificarse el autor con los personajes... Así se transmite una realidad empequeñecida, desidealizada, deformada.

Su estética del esperpento tiene gran influencia en Goya a través de la que espera capturar el espíritu monstruoso que reina en España. Uno de los recursos simbólicos de mayor importancia es la iluminación: “la luz es parte de la matemática esperpéntica de hecho es la principal fuente de deformación ya que causa la sombra” (Rocca, comunicación personal, 1998). El autor muestra una transición de la vida hacia la muerte de Max Estrella en *Luces de Bohemia* mediante el transcurrir de la hora crepuscular “Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol ” (Valle-Inclán, 2008, p.171). Hasta la frialdad de la noche que encierra la muerte. Así, también existen varias referencias alusivas a la ausencia de luz que señalan la extinción de la vida y una clara deformación de la realidad:

"Las sombras negras de los Sepultureros –al hombro las alzadas lucientes– se acercan por la calle de tumbas" (Valle-Inclán, 2011, p. 41).

Otra clave simbólica esencial de la estética esperpéntica se refiere a la deformación de los diálogos y acotaciones que ejerce una acción sistemática sobre los personajes mediante tres fases:

- Animalización: consiste en presentar al personaje con algún rasgo animal.
- Cosificación: presentándose como objetos a los personajes.
- Muñequización: identificando a personajes con “peleles”, “fantoques”, con “máscaras” (M. Gambarte, comunicación personal, s.f.).

Estos tres aspectos representan la génesis del distanciamiento que terminan por conjugarse y unificarse mediante un lenguaje madrileño propio de la deformación y las más oscuras pasiones. En este sentido, Gambarte (s.f.) explica describe las principales características del lenguaje rasgado que constituye al esperpento:

- Léxico: curda, quinces, morapio, chavelar, chola, guindilla, fiambre, pápiro, apoquinar...
- Apócope de palabra: La Corres, Don Lati, delega, propi...
- Modismos: dar p'al pelo, jugar de boquilla, coger a uno de pipi, estar marmota, ¡me caso en Sevilla!, ir de ganchete...
- Cultismos entre palabras coloquiales: no introduzcas la pata...

Valle-Inclán, a través de su esperpento, muestra un juego en la que la belleza elevada se funde con lo cotidiano para generar una visión deformadora que refleja la sociedad de su época de una forma cruda y oscura:

La visión del teatro de Valle-Inclán, "desde arriba", empequeñece los personajes, mientras la visión clásica, "desde abajo", ensalza las figuras. En las dos visiones se crea una deformidad que, mientras en una genera el esperpento, en la

otra, héroes. De esta manera, se demuestra cómo en lo bello está presente [la] deformación (L. Rocca, comunicación personal, 1998).

Una idea curiosa, si se asume que, por ejemplo Sodheim, procederá de un modo semejante cuando, a través del grotesco, le permita al género musical burlarse de sí mismo, anclado por lo demás en un período histórico afín al modernismo. Acaso Sweeney Todd también es un musical sobre cómo el género convierte a todos en un “pastel de carne”.

Capítulo II

2.1 Sweeney Todd: un musical deforme

Al hacer referencia a los inicios de siglo XX, se habla de una época en la cual el teatro estaba sufriendo un cambio. Los cánones establecidos eran insuficientes para plasmar la realidad. Los pensadores como Valle-Inclán buscaban más y mejores formas de comunicarse. Prats (2010) indica que el autor español “(...) cree en la comunión de las diferentes artes al servicio de la representación, cree en el espectáculo” (p. 33). Y, ¿qué mayor espectáculo que un musical?

Sweeney Todd es un musical que se podría catalogar como no clásico. Es musical en la medida en que conjuga tres formas de arte: el teatro, la danza y el canto, pero se categoriza como no clásico pues su temática y estética difiere del patrón general. La autora Fayolle, (2008) explica que la pieza destruye la preconcepción del musical como una pieza optimista. Es quizá el más cruel de Broadway al conjugar elementos cómicos, terroríficos y de sátira que atraen la curiosidad del espectador. Se ha convertido en un musical de culto por sus características particulares.

¿Sería esto, ya de por sí esperpento? Se habla de elementos cómicos, terroríficos y de sátira. Esos conceptos se mencionaron en el capítulo anterior. De hecho, se podría relacionar aún más al mencionar que, Sweeney Todd, es una pieza en la que pareciera que los héroes clásicos de los musicales optimistas se reflejan en un espejo cóncavo. Aquí se empieza a contemplar la relación entre el concepto de Valle-Inclán y el del creador de Sweeney Todd. ¿Estarían ambos autores tratando de crear un arte similar?

Stephen Sondheim, autor Sweeney Todd, definió su pieza como una opereta negra. Según el dossier de prensa Sweeney Todd en el Teatro Español del año 2008, la obra ha sido representada en teatros como ópera, no como musical. Tan particular es Sweeney Todd que Sondheim no escribió otra pieza tan oscura como esta. ¿Por qué? Aún no es claro. Sin duda, este musical es una ruptura de la concepción tradicional del espectáculo en Broadway.

Según Robertson y Stevens (1979) para los italianos, no era necesario conceptualizar con respecto a la ópera, pues la música era una fiesta emocional. En aquella época se buscaba “(...) la transmisión de una emoción en términos de una idea musical, una indicación rápida o un tipo” (Robertson, A. y Stevens, D. 1979, p. 380) y para la música instrumental era imposible. Por lo que la palabra, gracias a su capacidad de clasificar emociones, facilitó el trabajo.

A pesar de que el musical involucra diálogo inmerso, es una ramificación de la ópera, y esta contiene la esencia de lo que él es. Emoción oscura, eso es Sweeney Todd. Si bien la pieza no se puede apilar con otros musicales, conserva la esencia del tronco fundacional: la emoción. Tiene un sentimiento tétrico, oscuro, atemorizante pero que toca al espectador.

Sweeney Todd fue estrenada en Broadway a finales de los setenta, una época que estuvo marcada por varios movimientos sociales. En este período, el teatro musical desarrolla obras cuyos temas suelen ser controversiales, críticas políticas y sociales (Parias, C. 2009) ¿Podría ser este un argumento con respecto a la diferenciación de Sweeney Todd?

En esta época, la comedia musical evolucionó gradual pero constantemente. Se trataban y con relativa franqueza temas que hasta entonces habían sido tabúes; los montajes mejoraron, al igual que los bailes. Los espectáculos siguieron siendo estridentes e impetuosos y los espectadores aparentemente quedaban satisfechos. (Bordman, 1985, cp. Devis, A.; Martínez, D.; Sánchez, L. 2011, p. 26)

En el musical las canciones y los bailes son inherentes al drama para crear un sentido expresivo. La narración es muy estricta. Esto es indispensable para establecer los números musicales. La música es compuesta para comunicar sentimientos, ideas, situaciones o anuncios de situaciones –leitmotiv–. Las canciones remplazan al diálogo. “La música llena el monólogo del actor de contenido expresivo en ese clímax emocional” (Olarte, M. 2005, p. 11), realza su sentido. Como dice Heinlein (1978) para un musical “(...) el libreto ideal es aquel que carece de algo. Ese algo es la música que el compositor está destinado a suministrar” (p. 6). Una noción que Sweeney bien puede llevar al paroxismo. Si es posible cantar el grotesco con belleza, Sweeney puede degollar al juez

Turpin y cantar junto a él. El desarrollo narrativo va en perfecta sincronía con lo absurdo que un baile o un canto puedan ser en la vida real.

2.2 Mínimas Claves históricas del Musical

El origen del teatro se remonta al siglo V a. c., cuando los griegos y los romanos contaban historias e incluían música y danza en sus espectáculos de comedia y tragedia. La civilización occidental dejó una herencia en cuanto al arte y la filosofía. “En anfiteatros al aire libre, estas obras representaban el humor sexual, político y la sátira social, malabaristas y cualquier aspecto que pudiera entretener a la sociedad.” (Kenrick, trans. de los autores, 2003, [página web])

Según Oliva y Torres (1990) el ditirambo es una celebración ritual pre teatral de cantos corales en los que invitaban a los dioses y de esas fiestas sagradas nacieron los géneros de la tragedia y el drama satírico diferenciados entre sí por la representación, el coro y el tono. El esperpento se encuentra en el drama satírico ya que los elementos de la representación del género apuntan hacia un drama grotesco o una tragedia divertida compuesta por un coro de sátiros.

El drama satírico expresa lo impulsos que la conciencia del yo siempre reprime como la ironía, el temor y desenfreno, elementos que podemos ver en los personajes esperpénticos de Valle-Inclán. Los sátiros representan las fuerzas pasionales de la naturaleza en sus rituales a Dionisio vestidos con pieles de cabras.

(...) los sátiros personifican las fuerzas de la naturaleza, particularmente las fuerzas pasionales que conducen a la procreación; de ahí que hayan pasado a la posteridad como símbolo de las pulsiones eróticas que anidan en el hombre y en los animales (...) De ahí que se los represente como humanos con elementos animales. (Oliva, C; Torres, F. 1990, p. 33)

El ditirambo tiene un parecido con la opera actual ya que en ambos la música fue suplantando los textos y se le otorgó un aspecto más llamativo a las narraciones a través de la música y el canto. Los actores ya no recitaban sus líneas sino que las melodías fascinaban la atención del espectador. De esta manera, con el paso del tiempo surgió el género musical. “En un escenario, televisión o producción cinematográfica se utilizan

canciones populares, con diálogo opcional, para contar una historia o mostrar el talento de los escritores y actores”. (Kenrick, trans. de los autores, 2003, [página web])

La escenografía, vestuario, iluminación e interpretación son los componentes principales que encontramos en una ópera. En 1990 Oliva y Torres afirmaron Wagner quería rescatar el drama sin que éste se disolviera en los coros, danzas y voces, es decir, recuperar la forma de obra en drama lírico más que solo una ópera. “Wagner, en el intento de reunión de todas las formas de la expresión artística en un *espectáculo total* capaz de despertar en el espectador modos y ámbitos de percepción muchas veces dormidos” (Oliva, C; Torres, F. 1990, p. 289)

(ob. cit.) La principal característica de la ópera es el canto seguido por una orquesta y acompañado por un coro, la acción transcurre entre los *solos* cantados y diálogos al igual que Sweeney Todd en Broadway.

La acción del musical transcurre entre la unión de música y drama lo que se cataloga como *espectáculo total* debido a la unión de los diferentes lenguajes escénicos como la danza, el coro, la iluminación, la fusión música y palabra llevan a una escena total. Es decir, Sweeney Todd como teatro total. “La ópera consiste en lo siguiente: que un medio de la expresión (la música) se convierte en fin y un fin de la expresión (el drama) se convierte a su vez en medio (...)” (Wagner, R. 1974, p. 144-145).

Durante el siglo XIX, se inicia el teatro musical de Broadway. Los espectáculos de variedades y las operetas influyeron en gran medida el desarrollo de este género. “Los musicales tienen sus raíces en los espectáculos de variedades, vodevil, bailes de salón y espectáculos de juglares”. (Kenrick, trans. de los autores, 2003, [página web]).

En la década de los años veinte, la comedia musical tuvo un auge artístico asombroso debido a la fusión de los distintos géneros y la influencia de la corriente europea. La audiencia disfrutaba de los espectáculos de Broadway. La gran variedad de bailes y canciones alegres, colmaban las salas y entretenían a los espectadores.

Las grandes estrellas y los grandes compositores le dieron a la comedia musical una época de oro, que reflejaba la vida

despreocupada y costosa de la sociedad. Era demasiado buena para durar. Hollywood descubrió el sonido, y Wall Street descubrió sus posibilidades. La comedia musical de los treinta había de tener una forma marcadamente diferente (Bordman, 1985, p. 185).

2.2.1 El musical en Venezuela

El teatro en Venezuela fue influenciado en el siglo XVI por el teatro español, unido a las celebraciones, fiestas folklóricas, danzas de diablos, loas, jerusalenes y entremeses de la cultura criolla el teatro se va introduciendo en todos los ámbitos sociales. “Se nota en el siglo XVI el arraigo de la tradición teatral en los colonos establecidos en tierras americanas. Se representan comedias (...) del Corpus Christi” (Rodríguez, E. 1985, p. 281)

Los escenarios venezolanos no han contado con gran desarrollo artístico en el ámbito del teatro musical a lo largo de la historia como en Broadway. En el año 2001 se fundó la compañía Palo de Agua Producciones dedicada a la recreación de los grandes musicales internacionales para su comercialización en el país. “Michel Hausmann (director) y Yair Rosenmberg (productor), [se unieron] para dar vida a obras en teatro, grandes musicales y espectáculos musicales. La empresa ya ha acostumbrado al público a puestas en escena de alta factura”. (Producciones Palo de Agua sección Nosotros, 2009, párrf. 1 [página web])

La primera producción que se estrena en el Aula Magna fue *El violinista sobre el tejado de Joseh Stein* en el año 2005, la cual obtuvo más de 25.000 espectadores. Posteriormente, se inauguró *Jesucristo Superestrella* de Andrew Lloyd Webber en el año 2007 con una audiencia de más de 50.000 espectadores. Por último, en el año 2008 aparece en cartelera *Los Productores* de Mel Brooks contando con una asistencia de más de 25.000 personas.

Para el año 2010 nace una nueva casa productora llamada Magna Producciones que estrena en el Teresa Carreño la obra *Cabaret* de Joe Masteroff. En el 2011 Escena Plus llevó a la sala Ríos Reyna *La Novicia Rebelde* de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein y el éxito fue tan grande que en el 2012 regresó con una segunda temporada. Este año 2013 abrió la casa productora Clas Producciones quien produjo el musical *Godspell* de Stephen Schwartz y John-Michael Tebelaken en el teatro Chacao, siendo otro éxito total entre el

público.

La cultura del teatro musical va en aumento poco a poco en el país y se va abriendo paso ante un público necesitado de ese arte. Por último, la productora Lazo producciones estrena este año 2013 el musical *Chicago* de Bob Fosse, para la Sala Ríos Reyna del teatro Teresa Carreño, uno de los musicales más importantes en Broadway.

2.3 Un Sweeney cine y un Sweeney musical

El personaje de Sweeney Todd en el musical refleja la miseria y desgracia del ser humano. La película de Tim Burton muestra una tonalidad sombría con una visión despiadada de Todd y Mrs. Lovett al igual que Valle-Inclán crea a sus personajes con elementos grotescos y les da una visión patética de la humanidad. De igual forma, sucede en la canción entre Anthony y Sweeney Todd. “Hay un hueco en el mundo lleno de maldad. Los gusanos se retuercen en la oscuridad. Su moral es codicia y crueldad (...)” (Sondheim, S. 1979, p. 5 traducción libre de los autores).

El teatro y el cine manejan un lenguaje de signos que son comunes para ambas expresiones artísticas. El musical presenta componentes principales como la escenografía, interpretación, iluminación y vestuario que es simultáneo al medio audiovisual. Según Tordera (1978), los códigos de representación teatral no son exclusivos y son compartidos por varios medios. “(...) el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad” (Kowzan, T. 1968, p. 30).

De esta misma manera, Marcel Martín (1992) denomina elementos fílmicos no específicos a los códigos que no son exclusivos al arte cinematográfico y son compartidos por otros medios artísticos. La denominación del autor coinciden con los trece códigos de representación que Kowzan organiza para la representación: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el traje, el accesorio, el decorado, la iluminación, la música y el sonido.

Casetti y Di Chio (1996) estudian la representación en el cine según tres niveles de los cuales el de la *puesta en escena* se aplica para el teatro y el cine, este nivel se refiere a cómo se compone la imagen en la pantalla o en el escenario. La puesta en escena es el

momento en el que se define cómo será el mundo a representar, es decir, los personajes, los objetos, paisajes, situaciones, gestos, etc., son los componentes que forman el mundo a mostrar.

Según Elisa Martínez (2004) tanto el teatro como el cine tienen la misma base dramática: representación, *mimesis* y ficción, es decir, la película de Tim Burton y el musical de Broadway reposan sobre la misma base dramática. Además, los códigos semióticos cinematográficos son signos artificiales al igual que los teatrales, ya que transforman todos los signos naturales convirtiéndolos en signos voluntarios.

Los signos no significan nada cuando se encuentran aislados, solo cuando se analizan los unos con los otros. Los signos se organizan en códigos, es decir, en sistemas significativos. “Un código se distingue por su coherencia y homogeneidad; en cuanto se refiere a la heterogeneidad del mensaje, la cual es articulada a través de varios códigos (Heath, S. 1981, p. 65).

A pesar de estos argumentos que vinculan el teatro con el cine también existen condiciones particulares que diferencian ambas expresiones artísticas: la impresión de la realidad. Umberto Eco (1976) explica que el grado de iconicidad de un actor de teatro que se presenta en vivo es mayor que el de un actor de cine en la pantalla, lo que impide que el espectador se identifique con el actor de teatro. En cambio el cine está formado por imágenes que aíslan al espectador de la realidad y lo introducen al mundo de ficción. “Las ficciones teatrales sólo proporcionan una débil impresión de realidad porque el teatro es demasiado real” (Metz, C. 1968, P. 26).

2.3.1 Un Sweeney cine, un Sweeney suena

Valle-Inclán planteó un tratamiento espacial y temporal innovador. Propuso montajes en los que los escenarios y el tiempo varían en una misma unidad de acción. Esto hace que escenificar la obra resulte complicado. Quizá estas características podrían hablar del nacimiento de un nuevo arte: el cine.

Si bien, el teatro se parece al cine por su forma dialogada, su estructura y el hecho de ser representada tiene una dificultad en cuanto recrear cambios de locación y avance del

tiempo. Sin embargo, Valle-Inclán no se limita. Él plantea un reto al director al incluir estos elementos.

Las acotaciones de Valle-Inclán son más representables en el cine. Por ejemplo, en *Luces de Bohemia* una elipsis acortaría una larga caminata por las calles de Madrid, con un plano detalle se observarían los minuciosos cambios en el rostro que el autor acota y, con ayuda de la postproducción, la imagen podría ser degradada grotescamente tal como lo exige el esperpento. Polák, (2009) plantea lo siguiente:

De ahí proviene la técnica de planos que utilizan tan a menudo los autores de las obras grotescas (...) Los esperpentos son un ejemplo notable de la técnica mencionada en la que 'el plano deformado produce efecto por su vinculación con el plano real, al mismo tiempo que simboliza la ruptura de toda unidad en la conciencia del hombre, su fragmentación angustiosa' (p. 84).

Planos, planos deformados, es como si Polak, P. se refiriera a Valle-Inclán como un guionista cinematográfico. La pregunta sería ¿cómo aprovechar esto, que es tan común para el cine, en el teatro? Quizá la primera respuesta esté en los códigos escenográficos, luminotécnicos o corporales. Sin embargo, ¿será posible extrapolar estos códigos cuando se habla de un recorrido de kilómetros por las calles de Madrid?

Ya en *Madre Coraje*, Brecht propone algo similar a Valle-Inclán: un recorrido kilométrico. Artaud, Meyerhold también, plantea largos recorridos. Lo que podría parecer imposible en el teatro, en el cine se puede lograr de forma sencilla. A partir de cortes de tomas se puede indicar el inicio y el final de un recorrido. En sintonía con esto, quizá se puedan emplear herramientas del cine como la cámara rápida para llevar a cabo una larga caminata. Incluso, se podría interpretar teatralmente un corte de toma a partir de un cambio de luces o por un juego de planos derivado del desarrollo simultaneo de escenas.

Para el cine la acción es preponderante. El movimiento es el común en contraposición a la rigidez y el estaticismo del espacio teatral. Hay movimiento de la cámara, de los objetos encuadrados y del enfoque. Este factor permite crear emociones más

que pensamientos. La escala de planos tiene una gran capacidad expresiva. En el teatro la escena está siempre a la vista y aunque también se pueden jugar con planos y perspectivas, los recursos son empleados de forma distinta a fin de generar una dinámica propia del medio escénico.

En el cine, el relato es más específico porque la cámara permite hacer una selección de cuándo y qué ve el espectador. Elementos como la elipsis, el flash-back, *flashforward*, el paralelismo de algunas escenas y, en consecuencia, la capacidad de representar un punto de vista. La incapacidad de las tablas para representar cambio de locación o de tiempo, exige que los diálogos expongan lo ocurrido, mientras que en el cine una sucesión de escenas es elocuente. Quizá Valle-Inclán buscaba esto. La forma en la que involucra a la audiencia en el padecimiento de Max hasta el punto en que da la sensación de ver y sentir las cosas de igual forma que el personaje principal, es una herramienta cuya subjetividad lo acercan al plano cinematográfico.

MARCO METODOLÓGICO

Capítulo III

3.1 Formulación del Problema

La concepción de un espectáculo musical, más aún uno de Broadway, tiene distintas aristas en cuanto a las circunstancias, las necesidades y las expectativas.

Las limitaciones económicas plantean un área de preocupación. Sin embargo, esta dificultad, genera un impulso para crear una propuesta novedosa e inteligente con recursos limitados. Lo que podría ser una dificultad se transforma en un nuevo planteamiento que busca ofrecer una visión original sobre una pieza ya existente.

La fusión del arte y la literatura con el mercado de masas plantea un nuevo reto. Combinar asertivamente claves del esperpento con el musical de Broadway *Sweeney Todd* implica una selección minuciosa que enriquezca la pieza. Parte del desafío se refiere a establecer una visión propia sin perder el arco argumental que constituye a la pieza. Solo así se logrará nutrir con delicadas pinceladas una obra de arte en sí misma.

Finalmente, lograr una pieza que eleve la magnitud visual, musical, intelectual y artística de la obra original sin perder su esencia es un reto que requiere un exhaustivo análisis y esfuerzo. Es por esta razón que el proyecto presentado busca responder a la pregunta:

¿De qué forma podría llevarse a escena una propuesta del musical *Sweeney Todd*, de Stephen Sondheim, interpretándolo a través de las claves del esperpento de Valle-Inclán?

3.2 Objetivos

Objetivo General

Realizar una propuesta de montaje para el musical *Sweeney Todd* interpretándolo con las claves del esperpento de Valle-Inclán.

Objetivos específicos

- Identificar las características esenciales del esperpento.

- Explorar la transposición de claves presentes en el esperpento al lenguaje del teatro musical.
- Adaptar la pieza musical Sweeney Todd al lenguaje y forma esperpéntica.
- Montar la pieza musical Sweeney Todd en clave de esperpento de acuerdo a las limitaciones y oportunidades del teatro universitario.

3.3 Delimitación

Este trabajo se delimitará en el montaje de la pieza musical Sweeney Todd (1979) del compositor y letrista Stephen Sondheim. La línea investigativa se enfoca en el estudio de las claves esperpénticas de Valle-Inclán.

3.4 Justificación Recursos y Factibilidad

Una pasión se halla detrás de lo grotesco. Quizá una careta menos alejada de la realidad.

¿Dónde quedan esas bases que identifican a una persona como animal? Quizá es solo un instinto que se va dejando atrás por un intento de civilización. Sin embargo, la miseria es uno de los pocos cristales a través de los cuales el hombre muestra su naturaleza. Aquella capaz de dejarse llevar por las emociones, capaz de lograr que un hombre sobreviva bajo cualquier concepto. Es sencillo cuestionar lo punible pero, en miseria, la necesidad, posiblemente, es capaz de lograr que se hagan cosas de las cuales las personas se arrepentirían en otras circunstancias. El musical Sweeney Todd es la perfecta herramienta para mostrar al hombre tal y cómo es, para enfrentarlo con su naturaleza, cuestionarlo e intentar comprenderlo; y el teatro es el medio más directo para hacerlo.

Los musicales que aluden al simple espectáculo no son pertinentes a la realidad venezolana. Este trabajo es una forma de atraer la atención hacia un conflicto profundo: la naturaleza humana. Sangre derramada por Sweeney para despertar a la gente que ya no se siente impresionada por la violencia que los rodea. En este sentido el esperpento, como mezcla perfecta de parodia y horror se anticipa a nuestros mecanismos de evasión.

Por otra parte, el espacio físico a utilizar para los ensayos y la presentación será el teatro de la Universidad Católica Andrés Bello. Se cuenta, igualmente con los vestuarios allí disponibles.

En conversaciones previas con los integrantes del Teatro UCAB, al cual pertenecen la mayoría de los miembros de este proyecto, se ha visto la disposición de los actores a trabajar en este musical. De requerir más recurso humano de los disponibles en este grupo, se recurrirá a audiciones externas.

En la asesoría musical para la construcción y desconstrucción de las pistas en función al esperpento, se contará con un arreglista y compositor. La interpretación de las piezas será hecha por seis músicos. En la parte vocal se contará con un asesor de canto.

En cuanto a la factibilidad, se realizará un proceso intensivo de recopilación de información referente al esperpento de Valle-Inclán, así como todas aquellas teorías o corrientes de pensamiento que guarden relación directa o indirecta con la idea esperpéntica propuesta por el autor español para aplicarlas a la creación de personajes, el montaje y dirección de arte.

El aporte como comunicadores que dejará este proyecto será la posibilidad de tomar la idea esperpéntica de Ramón del Valle-Inclán y transformarla en un producto audiovisual al mejor estilo musical de *Sweeney Todd*. El resultado final será una obra poco convencional que busque generar impacto en el público, ya que critica a la sociedad a través del espejo cóncavo.

Capítulo IV

4.1 Aplicaciones del espejo cóncavo: Sweeney se ve dos veces deforme.

“Quien con monstruos lucha cuide de convertirse a su vez en monstruo”

(Nietzsche, F. 1886)

"Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo son absurdas. Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable (...)" (Valle-Inclán, R., s.f.). Para comprender el sincretismo que se genera producto de la combinación del género musical a partir de la pieza Sweeney Todd y el esperpento propuesto por Valle-Inclán, es necesario formular las claves semióticas que servirán de asidero.

A continuación el juego escénico en el que el caos y el patetismo, se funde con el estilismo y el orden con el fin de generar una propuesta de belleza disonante:

Sweeney, una sinopsis breve:

Londres, 1936. Quince años han transcurrido desde que Benjamin Barker fue condenado injustamente al destierro. Ahora regresa al mismo muelle para encontrarse una ciudad sumida en la miseria. Pero él mismo ha cambiado y de las cenizas de su pasado ha nacido un nuevo hombre: Sweeney Todd. Un hombre atormentado que busca recuperar su antigua vida e impartir justicia sobre aquellos que le sentenciaron. De esa manera se encamina a su antigua barbería donde conoce a Mrs. Lovett quien le revela el envenenamiento de su esposa y el rapto de su hija, Johanna. Con la mira puesta sobre el juez Turpin y su servil guardián, el alguacil Bamford, promete cobrar venganza.

A continuación, una sinopsis de la acción argumental de la pieza:

El Argumento de Sweeney en cuestión:

Prólogo

Desde las cortinas del sueño, un rumor fantasmal de voces enmarañadas rememoran sus últimos momentos de vida bajo la macilenta luz del farol. La escena representa el prólogo de la historia mediante la cual se realiza un acto de apertura y se presentan a los personajes involucrados:

FANTASMA:

Les contaré de Sweeney Todd, de pálida piel y mirada atroz.

De los caballeros que afeitó, ni rastro, ni huella ni sombra quedó.

Su nombre aún causa terror. Es Sweeney Todd. Cruel barbero de Fleet St.

(Sondheim, S. 1979, p. 2 traducción libre de los autores).

Primer Acto

La historia continúa en un antiguo muelle sumergido en la niebla. Un joven de aspecto jovial conversa con un hombre fatigado, taciturno, sombra entre sombras: Sweeney Todd. El joven, mejor conocido como Anthony Hope, proyecta una vida llena de expectativas ante el imponente Londres que se alza frente a sus ojos. Todd vislumbra un hueco oscuro que espera con ansias devorarse a todo aquel que ose adentrarse en él. Finalmente, sus senderos se separan.

Todd emprende la marcha a la calle Fleet para descubrir qué pasó con su antigua vida. Salta a su encuentro Mrs. Lovett, la dueña de la grotesca pastelería debajo de su barbería. Férrea sobreviviente de la decadencia actual, la mujer se sorprende ante la aparición del hombre en su local. Todd le pregunta por la habitación de arriba lo que despierta en Lovett una memoria de hace quince años:

MRS. LOVETT:

Había un barbero y su mujer, y él era hermoso.

Con la navaja era el mejor pero la ley le deportó.

Y él era hermoso... Barker era su nombre, Benjamin Barker.

(Sondheim, S. 1979, p. 10 traducción libre de los autores).

Tras descubrir la violación de su esposa por parte del Juez Turpin, Todd se entera de que su mujer se envenenó y que su hija fue adoptada por su agresor. Entonces promete no descansar hasta cobrar venganza. Mrs. Lovett ve entonces la oportunidad de ayudar al hombre por el que siempre ha sentido una profunda pasión y así lo lleva a su antigua barbería, lugar donde ha guardado sus antiguas navajas que ahora le servirán como herramientas de justicia.

A continuación, la escena se oscurece para mostrar un balcón donde una solitaria joven canta a las aves prisioneras en jaulas, víctimas del encierro igual que ella. Es Johanna Barker. A su encuentro llega Anthony Hope quien aparece por la calle principal camino Hyde Park. La joven huye ante la aparición de una figura terrosa: la mendiga, deambula las calles en busca de limosnas.

MENDIGA

¡Piedad! Para un alma en desgracia.

En una fría mañana, en Londres.

(Sondheim, S. 1979, p. 15 traducción libre de los autores).

A cambio de un par de monedas, le revela la identidad de la joven en la ventana y desaparece por la calle. Aparece por la calle el juez Turpin y el alguacil Bamdford. Con una advertencia muy clara, despachan al muchacho quien, lejos de intimidarse, ve renovado su ánimo aventurero y abandona la calle prometiendo volver para salvar a Johanna.

Con el objetivo de reabrir su negocio para atraer al juez y al aguacil, Todd es guiado por Mrs. Lovett al mercado de St. Dunst. Una voz irrumpe con estruendo: es Toby. El muchacho ofrece una misteriosa fórmula para el crecimiento capilar llamado Pirelli Milagroso Elixir. Todos los transeúntes se acercan con vehemencia mientras Lovett y Todd sospechan del fraude detrás del mágico brebaje. Tras el descubrimiento de la farsa compuesta de pipí y tinte, aparece Pirelli, un extravagante barbero italiano autoproclamado el mejor en toda Inglaterra. Comienza entonces el desafío para demostrar cuál de los dos es el mejor y tras una afeitada al ras a los hombres de la localidad, Todd es nombrado el

ganador por el alguacil Bamford, quien promete pasar por su negocio antes de que la semana acabe. Mientras que Pirelli se despide a la espera de su próximo encuentro.

Todd aguarda con impaciencia la llegada del alguacil pero, en su lugar, es el signor Pirelli quien llega. Tras una breve conversación, le revela haber trabajado para él hace quince años atrás. Lo amenaza con revelar su identidad al alguacil a menos que le de sus ganancias. En un trance de ira, Todd arremete y lo mata. Del otro lado de la escena, el juez Turpin ha tomado la determinación de casarse con su pupila, Johanna, quien, a su vez, planea escaparse con el marinero.

JOHANNA:

El lunes quiere casarse

Y yo no sé qué voy a hacer

ANTHONY:

Yo tengo un plan

(Sondheim, S. 1979, p. 31 traducción libre de los autores).

Sin embargo, el juez se muestra compungido por la resistencia de la joven ante su propuesta. Es entonces cuando el alguacil Bamford aprovecha para sugerirle la visita al mejor barbero en toda la ciudad. Finalmente, Todd tiene ante él la venganza y se prepara para darle al juez la afeitada más al ras que jamás ha recibido pero sus planes se ven truncados ante la aparición de Anthony. El muchacho irrumpe con la esperanza de obtener ayuda de su amigo para robar a Johanna. Tras la treta, el juez se marcha jurando encerrar a Johanna lejos de todo. Anthony implora ayuda a Todd pero este lo echa en un arranque de ira. De inmediato, entra en escena Mrs. Lovett quien intenta calmarlo pero no lo logra pero, transcurridos unos minutos, el brote psicótico llega a su fin y la mujer le incita a pensar en una forma de deshacerse del cadáver del italiano. Una idea inusual llega a la cabeza de la mujer y la suelta a Todd en el número que cierra el primer acto:

MRS. LOVETT:

Ay, qué lástima

SWEENEY TODD:

¿Lástima?

MRS. LOVETT:

El desperdiciar... Buena complexión el tipo tiene, tenía... ¡tiene!

Y no lo han de buscar. La tienda hay que salvar, deudas que pagar.

Es como un presente, del ausente, ¿si me entiende? ¿No?

Qué gran lástima... Y la carne muy cara está, no es un chiste, es muy triste

SWEENEY TODD:

¡Ah!

MRS. LOVETT:

¿Ya caíste?

(Sondheim, S. 1979, p. 44 traducción libre de los autores).

Segundo Acto

Se enciende la luz del farol para mostrar el negocio de Mrs. Lovett, ahora renovado por el constante flujo de clientes que llega a probar su nueva y deliciosa receta de pies de carne. Por otra parte, Anthony ha dado con el paradero de Johanna en el asilo del señor Fogg, un lúgubre manicomio dónde los peluqueros de Londres buscan su cabello. El muchacho acude a la barbería de Sweeney con la esperanza de conseguir ayuda. El hombre ve una nueva oportunidad y manda al chico a buscar los implementos adecuados para hacerse pasar como peluquero al tiempo que escribe dos cartas: la primera dirigida al señor Fogg con el pretexto de necesitar cabello con el objetivo de que Anthony logre infiltrarse y recuperar a Johanna. La segunda, al juez Turpin a quién espera atraer con el señuelo de Johanna justo a tiempo para matarlo. Por otra parte, Toby, en su inocencia, pretende advertirle a Mrs. Lovett del peligro que le aguarda junto a Sweeney Todd:

TOBY:

Los Demonios le Sonreirán, la querrán.

Pero al final, nadie le hará daño. No si estoy aquí.

(Sondhein, S. 1979, p. 61 traducción libre de los autores).

Ante la posibilidad de que el muchacho delate a Todd, Mrs. Lovett llega a la determinación de que debe encerrarlo. De esa manera lo conduce a la sala de calderas y lo deja bajo llave hasta que Sweeney. Sin embargo, al volver a la tienda se topa con el alguacil Bamford quien le solicita abrir la sala de calderas para inspeccionarla debido a quejas respecto a los malos olores que de allí emergen. Justo a tiempo aparece Todd quien le invita a afeitarse por todas las molestias causadas mientras espera que Mrs. Lovett prepare la sala para su revisión. Pero, tras recibir una afeitada al ras de Sweeney, aparece en la sala de calderas para sorpresa de Toby quien grita auxilio a Mrs. Lovett.

Abre la imagen que representa el asilo del señor Fogg donde Anthony espera rescatar a Johanna. El joven le pide a su anfitrión el cabello dorado de la joven y este va por ella. Sin embargo, una vez ante él, Anthony saca una pistola para inmovilizar al señor Fogg quien toma por rehén a Johanna pero esta logra escabullirse, toma el arma y le dispara para ahora dirigirse junto con Anthony a la barbería de Sweeney pero, al no encontrarlo, el muchacho deja a Johanna y se marcha en busca de un coche que los lleve hasta Plymouth.

Entra la mendiga en busca del aguacil lo que provoca que la joven se esconda en el baúl. Entra Sweeney y la mendiga se acerca para advertirle sobre Mrs. Lovett pero ante los gritos del juez Turpin, la mata. De inmediato, Sweeney lo atiende y le invita a afeitarse con el pretexto de esperar a Johanna, saca sus navajas y le revela su verdadera identidad antes de despacharlo al otro mundo. Sale de prisa pero se devuelve por sus navajas y se topa con Johanna quien ha salido del baúl y se prepara para escapar. Sin embargo, el grito de Mrs. Lovett desde la sala de calderas lo distrae el tiempo suficiente para que la joven escape y se encuentre con su amado.

Se muestra entonces la escena final en la que Sweeney Todd descubre que ha asesinado a su propia esposa y que Mrs. Lovett lo engañó desde el momento en que entró en su negocio:

SWEENEY TODD:

Me mintió

MRS. LOVETT:

No, no, no le mentí

Nunca le mentí

Se tomó un veneno, lo hizo

No dije que murió

Pobre, vivió

Pero la pobre enloqueció

Y cada vez se ponía peor

Tendrían que haberla internado en Bedlam

Ya ve

Pobre

Creerla muerta era mejor

Sí le mentí

Porque lo amo

SWEENEY TODD:

Lucy...

Te perdí otra vez...

Lucy...

Oh, ¡Por Dios!

(Sondheim, S. 1979, p. 72 traducción libre de los autores).

Epílogo

Las sombras fantasmales reviven una vez más. Se ve representado en escena el mismo lamento condenado a repetirse como un eco infinito. Los personajes se colocan en posición mientras esperan comenzar de nuevo a narrar su historia.

FANTASMA:

Les contaré de Sweeney Todd, de pálida piel y mirada atroz.

De los caballeros que afeitó, ni rastro, ni huella ni sombra quedó.

Su nombre aún causa terror. Es Sweeney Todd. Cruel barbero de Fleet St.

(Sondheim, S. 1979, p. 76 traducción libre de los autores).

Versión y análisis del texto

La posible unión de elementos esperpénticos con el musical de Broadway: Sweeney Todd, representaba, sin duda, un reto. Dada la complejidad inherente en la pieza cuya composición se basa en una estructura operática con elementos del thriller y humor negro, supuso la utilización de claves puntuales dentro del arco esperpéntico, que estuvieran presentes dentro de la estructura argumental y que pudiesen acentuar la significación simbólica con el fin de profundizar en los personajes y sus circunstancias.

La primera fase de tratamiento del texto fue la traducción. Se tomó como base el guion original de Stephen Sonheim y Hugh Wheeler para la representación del año 1979. Adicional a esto, se utilizaron algunos elementos de la versión filmica de Tim Burton como metodología para la síntesis de escenas y música.

La siguiente fase correspondió al proceso de edición a modo de generar una propuesta más corta y manejable pero sin perder el espíritu del montaje original. De las treinta y dos canciones se mantuvieron: El Preludio, La Balada de Sweeney Todd (vers. 1), No Hay Lugar Como Londres, El Barbero y Su Mujer, Los Peores Pies de Londres, Pobre, Mis Amigas, La Balada de Sweeney Todd 2, Mirlos y Ruiseñor, Piedad, Johanna, Pirelli Milagroso Elixir, El Concurso, La Balada de Sweeney Todd (vers. 2), Esperar, Johanna: Mea Culpa, Bésame, Las Damas y Sus Sensibilidades, Bellas Damas, Epifanía, Un Prior, ¡Qué Festín!, Junto al Mar, La Carta, No Si Estoy Aquí, Secuencia Final. Algunas de ellas fueron acortadas a propósito del montaje.

La tercera fase obedeció a la intervención del texto con los elementos propios de la estructura esperpéntica a partir de *Luces de Bohemia* y cuyo fin era teñir el libreto de prosopografías que dieran indicios de las acotaciones actorales necesarias para la conformación escénica. De esta manera, las descripciones de cada escena sufrieron una modificación a fin de lograr una codificación acorde con el dramaturgo español. Estas constituyen las transformaciones principales a la estructura del texto, sin embargo; sirva este espacio para no descartar todas aquellas que, una vez conjugadas con el juego escénico, cobren una dimensión nueva o diferente a las ya propuestas.

Se propone a continuación un análisis de los personajes de Sweeney Todd como herramienta para la comprensión de dicho juego escénico.

4.2 La puesta en escena:

“Todo contenido psíquico que sobrepasa los límites de la conciencia individual adquiere por el hecho mismo de su comunicabilidad el carácter de signo” (Mukarovsky en Kowzan, s.f, p. 123)

Para comprender la propuesta de escenificación que se explicará a continuación, es necesario poder entender los tres componentes fundamentales que conforman la dirección y la articulación del elemento esperpéntico con el montaje musical. Para ello, se tomará como referencia el sistema articulador de signos basado en la matriz de análisis de Kowzan.

1. Palabra 2. Tono	Texto Pronunciado	Actor	Signos Auditivos	Tiempo	Signos Auditivos (Actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión Corporal		Signos Visuales	Tiempo y espacio	Signos Visuales (Actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Traje	Apariencia exterior del actor			Espacio	
9. Accesorio 10. Decoración 11. Iluminación	Aspecto del Espacio Escénico	Fuera Del Actor		Tiempo y espacio	Signos Visuales (Fuera del Actor)
12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados		Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (Fuera del actor)

(Kowzan, T., 1.986)

Esta metodología propone una serie de códigos no-lingüísticos que servirán de base referencial para la representación escénica del montaje. Sirvan entonces los elementos

presentados a continuación como el tejido que hila la propuesta descoyuntada que conforma el esperpento en su más pura esencia.

4.2.1 La Palabra, el tono:

Pretender separar el funcionamiento de la estructura gramática del aspecto musical sería remover la esencia fundamental que diferencia al musical *Sweeney Todd* de otros. El texto cantado es una de los valores más emblemáticos que este musical hereda de la ópera así que, a grandes rasgos, su composición será hasta cierto punto operática. Sin embargo, existen excepciones en las que el ritmo y tono de la palabra tienen peso propio y se ven despojadas de la música para resaltar la atmósfera representada por sucesos de tensión o personajes que rompen con el esquema melódico como sucede durante el asesinato del Signor Pirelli y la escena representada en el asilo de Fogg.

Las alternancias rítmicas están diseñadas para acentuar el humor específico o sentimientos que se desarrollan. Además, está demarcado el juego de ruptura entre lo semántico y lo musical. De esa forma, la conjugación del elemento lingüístico con la intensidad de lo vocal, genera una nueva dimensión y peso. Es decir, la transición de una cosa a otra obedecerá a una intención orgánica que ofrecerá naturalidad a dicho paso.

4.2.2 La Música, el sonido:

“Los efectos sonoros están integrados por el conjunto de sonidos que se ejecutan voluntariamente entre bastidores para acompañar la acción y justificar ciertos pasajes del texto.” (Tieghem, 1979, p. 43).

Los sonidos son herramientas empleadas para recrear el universos de sonidos artificiales que conforman o denotan tiempo o espacio. En el caso de *Sweeney Todd*, muchos de los elementos escenográficos se hallan resumidos en una propuesta sonora que determinará las dimensiones espaciales de cada zona escénica mediante el empleo del ruido de puertas, las campanillas de la barbería, las rejas del horno y, primordialmente, el chirrido de fábrica. Este último elemento es de vital importancia dado que se empleará para los

momentos de gran tensión y las ejecuciones de la mano de Sweeney. Simbólicamente vendrá a representar una manifestación de la pieza como conjunto escenográfico que se oye con estridente sonido cada vez que alguien muere a manos del barbero, como si el elemento industrial, deshumanizador, cobrara voz propia.

En cuanto a la música, traducir el esperpento a este ámbito es quizá uno de los mayores retos de esta producción. Para lograrlo, se conservará el código lírico-modernista, mítico-irónico y degradador. Para ello se dividió la historia del musical en tres etapas, tal como lo plantea Valle-Inclán. La primera etapa sería la presentación de los personajes, la segunda manejaría el desarrollo de la pieza y la tercera manejaría el desenlace.

El primer período iría desde la presentación de la pieza hasta la presentación del último personaje: Johanna. En este momento, se pretende llevar la música a su más puro concepto. Es decir, pretende respetar las armonías y conservar la identidad musical propuesta por Stephen Sondheim.

La etapa irónica pretendería hacer una exploración hacia el esperpento. En este sentido cada instrumento experimentará sus sonoridades intentando descubrir su aproximación al concepto de Valle-Inclán. Para ello, se le dará oportunidad a cada músico de que, solo o en compañía de otro, explore disonancias y armonías chocantes. Esta exploración va muy acorde con la pieza ya que es el momento en el que hay más diálogos y más información en cuanto a acciones.

En la tercera etapa, la degradadora, la esperpéntica, se pretende darle más libertad a la deformación. Aumaitre, M. (2013) diría que aquí viene el desastre. A partir de la canción Epifanía, cuando Todd se da cuenta de que no hay vuelta atrás a ese anhelado pasado, la música empieza a ser más disonante por los grandes niveles de tensión y las armonías se vuelven más chocantes. En esta etapa es cuando se conoce al verdadero Sweeney Todd, el barbero asesino. Esto debe marcarse con golpes musicales.

Si en Sweeney Todd encontramos altos estados de tensión, asesinatos, sangre y tripas por todos lados, ¡hay que tocar fuerte, ser dodecafónico, ser pesado con la armonía

más allá de que a la gente pueda gustarle o no! Incluso si a la gente no le gusta es quizá mejor. Aumaitre, M. (2013)

Para mantener la esencia Sondheim a pesar del esperpento es necesario que se hallen los elementos que generen tensión y calma. De esta forma, es fundamental se conciben los efectos emocionales y artísticos que el autor buscaba en Sweeney Todd.

La idea no es inmiscuirse en el ritmo de las piezas ya que esto alejaría el producto de la propuesta inicial. Más bien, se pretende armonizarla con acordes con altos niveles de disonancias armónicas. Todo esto tratando de mantener la identidad musical.

Con respecto a la imposibilidad de tener una orquesta para la función. Se pretende hacer una reducción de orquesta a seis músicos: un guitarrista, un tecladista, un flautista, un violinista, un percusionista y un bajista.

4.2.3 El Movimiento:

La crudeza de los personajes –haciendo hincapié en la visión irónica– está remarcada por la disposición del espacio semicircular, de forma tal, que conduce la mirada al centro. Así mismo, los desplazamientos y acciones escénicas están supeditados a la atracción del núcleo central ejercido por el horno como figura primordial del montaje.

Es este el elemento escénico que establece el eje de las miradas suscritas por Valle-Inclán. Lugar en el que la carne humana, finalmente, se convierte en objeto. En este sentido, las distancias y movimientos de los actores con respecto al horno sugieren su alejamiento o acercamiento a lo que tienen de cosa. Esto se ve reflejado en la canción Un Prior, en la cual Mrs. Lovett y Sweeney Todd realizan que pueden convertir a la gente de los estratos sociales más altos en *pies*: “¡Qué maravilla es al fin saber que los de arriba se pueden comer!” (Sondheim, S. 1979, p. 48 traducción libre de los autores).

El juego entre las distintas instancias: humana, animal y sombra; luchan entre sí en una suerte de continuidad y discontinuidad que conforman a los personajes de forma cruda, expuesta y que origina como resultado una propuesta desnuda e hiperrealista cuyos sentidos están comandados por lo tangible e intangible, como un cuadro negro ambulante de Goya,

de tal manera que conforman una forma nueva pero mucho más real. No existe evasión sino realidad pura.

Los sentidos en conjugación con un marcaje pulido para determinados momentos, originan un ritmo nuevo y una forma nueva de interpretación de la escena. Aunque se conserva el espíritu original, la disposición y uso de los elementos genera una dinámica armónica dentro de la más estridente disonancia.

En primera instancia, los grandes movimientos de calle estarán demarcados por el espacio de las rampas. Es en este lugar sucederán la mayoría de los desplazamientos no concernientes a las acciones principales como el mercado de St. Dunstons, la ruta hacia Hyde Park, el asilo de Fogg, los muelles de Londres. De esa forma se remarcen los espacios paralelos en los que ocurren los mayores desplazamientos de gente. También se empleará este espacio para las intervenciones del coro en los que su acción se verá reducida para aumentar la tensión de las escenas.

Los espacios principales los constituyen la pastelería de Mrs. Lovett y la barbería de Sweeney Todd. La primera consta de un estante con marco, mostrador, mesas y sillas que disponen el marco de la acción dentro de la localidad. En el caso del segundo, una plataforma con ruedas se desplazará para ubicarse al lado de la pastelería dejando, ambos, suficiente espacio para el horno que estará dispuesto al final, entre los dos espacios. Estos espacios ocuparán la acción principal de la trama y tendrán los desplazamientos más emblemáticos cuyo uso viene dado, primordialmente, por Sweeney y Mrs. Lovett respectivamente.

Así mismo, el espacio de la casa del juez estará delimitado por el empleo de un mueble que recreará la habitación de Johanna. Este será el elemento clave que armará el espacio para el desarrollo de las escenas para las canciones *Mirlos y Ruiseñor* y *Bésame*.

Estos últimos espacios: pastelería, barbería y casa del juez, serán espacios móviles para acentuar el dinamismo de la pieza. De esa forma, mediante la proxemia, se podrán establecer juegos en los cuales se altere la percepción de un espacio determinado para generar el efecto deseado sobre la escena en desarrollo.

4.2.4 La Mímica y Gesto:

“La mímica del rostro ‘es el sistema de signos kinésicos más relacionados con la expresión verbal’” (Finol, J. E., González, A. en Kowzan, 2007).

Las expresiones y movimientos contrastantes están muy marcados. Mientras Sweeney muestra un lenguaje corporal cerrado y lúgubre, Mrs. Lovett muestra una mirada felina, despierta, viva. Sus rostros y gestos se contradicen y causan disonancia pero, a momentos, representan un juego escénico armónico. Así mismo, Daniel O’Higgins muestra grandes diferencias con respecto a su alter ego Adolpho Pirelli. Mientras el primero es frío y calculador, el segundo es grandilocuente y vivaz. Lo mismo sucede con Toby quien se ve obligado a trabajar exponiendo una personalidad expresiva y altamente contrastante con su verdadero él. Estos juegos conforman los reflejos contrastantes del espejo cóncavo-convexo. La cara y el cuerpo se transforman en herramientas de expresión que buscan resaltar los opuestos a lo largo del contraste. Ya sea con personajes con actitudes o intenciones diferentes o con el lirismo de una canción versus la oscuridad que la envuelve y quien la interpreta.

En este sentido, los contrastes estarán delimitados por el juego entre lo farsesco y el melodrama. Ambos elementos en conjunción generarán una tensión perenne dentro de la relaciones entre personajes y las relaciones individuales creando la oportunidad de construir el juego ironizante. La idea es que los contrastes den forma a las palabras escritas mediante signos gestuales que sean ricos y flexibles y que tengan una carga emocional de gran fuerza.

Así mismo, el constante devenir entre risas, rabia, picardía y llanto estará remarcado por el empleo de la hipérbole como herramienta para reflejar el mundo interno de los personajes al tiempo que acentúa en el juego de tensión que sucede en determinadas escenas.

4.2.5 El Maquillaje y Peinado:

Lírico-mítico, irónico y degradador. Esta es la esencia del maquillaje de Sweeney Todd. Las tres etapas dibujan y desdibujan a los personajes de la pieza.

Tomando como premisa que el montaje estará inspirado en los años 30, el maquillaje inicial, que correspondería a la fase lírico-mítica, se acercará a la particularidad del arte en el rostro del período. Es un intento por rescatar el aspecto modernista que plantea Valle-Inclán. El maquillaje pómulos rosa, con labios rojos y delicado contorno de ojos busca enfocar la atención en los sentidos y los sentimientos de los personaje más que en la exuberancia. La belleza se concentra en resaltar la natural armonía del rostro humano. En cuanto a los hombres el maquillaje se concentrará en marcar las naturales arrugas para darle fuerza a los rasgos y generar la atmósfera descrita en el guion. El pueblo será el agente ajeno a la etapa lírico-mítica. Este será el elemento que le recuerde al espectador la natural tendencia de Valle-Inclán hacia el esperpento.

Animales, objetos, humanos, una delgada línea mantiene en equilibrio los tres preceptos. Los tres y ninguno, quizá algo original: el esperpento, la etapa esperpéntica de Valle-Inclán. La etapa degradadora se reafirma entre tres contenidos posiblemente excluyentes. La sátira del qué predomina. La deformación del rostro humano pretende expresar la visión de Valle-Inclán. Los elementos del títere se mezclan con los rasgos animales y la realidad de la piel del actor. Todos se hacen partícipes de un cuadro grotesco. Los elementos reiterativos en los personajes serán el maquillaje de ojos más grande de lo normal, las delicadas líneas en la nariz y en el mentón que simularán la madera del títere. El uso de los colores tierras predominará en esta parte para indeterminar lo humano, lo animal y lo objeto.

La natural respuesta a la etapa restante es la transición. Se forma un estilo. No importa la incoherencia del trabajo intermedio antes de una etapa final en la medida en que se está buscando un contenido más allá de la forma. La bagatela se descubre. Hay un tratamiento superficial de un contenido profundo, uno que está por formarse. La trivialidad del maquillaje predomina.

Sweeney Todd

“El hombre fatigado es un náufrago, cadáver ambulante, antiguo barbero que regresa a Londres después de quince años de destierro” (Sondheim, S. 1979, traducción libre de los autores).

Lírico-mítico: Para la época los hombres no solían usar maquillaje por lo cual, en esta primera etapa, se resaltarán los aspectos pertinentes a la historia. Se busca resaltar el estado demacrado, bronceado y arrugado de un hombre que ha estado a la deriva.

Degradador: Además de los elementos que se repetirán en los personajes, Sweeney se caracterizará por mostrar rasgos de perro callejero. En cuanto a maquillaje, se buscará realzar la barba, se dibujará sutilmente los pómulos caídos y se inclinarán las cejas hacia la nariz para dar el aspecto de un canino molesto.

Mrs. Lovett

“(…) fantoche despeinado aparece detrás del mostrador. Sigue con mirada felina una cucaracha. Lanza la zarpa y la atrapa.” (Sondheim, S. 1979, traducción libre de los autores).

Lírico-mítico: La señora Lovett, quizá por su precaria condición económica, por la poca importancia que le da a la moda o por conmemorar algún pasado, suele maquillarse estilo años 20. Usa un negro difuminado en los ojos. Sus labios tienen un arco definido de un rojo borgoña mate.

Degradador: El aspecto de fantoche se resalta, hay un uso dramático del color en los párpados, una mezcla entre morado, rojo y negro. Se delinearán los ojos alargándolos felinamente.

Anthony Hope

“(…) joven marinero, rubio y entusiasta” (Sondheim, S. 1979, traducción libre de los autores).

Lírico-mítico: La juventud y vitalidad es predominante. Una base uniforme en el rostro buscará la lozanía de la piel.

Degradador: Se busca el aspecto de canino dócil, amigero y fiel. Un ojo dibujado en un tono más claro demarcará su contorno.

Lucy Barker

“Una figura terrosa y grotesca emerge por el callejón: la mendiga. Camina sin ruido, con andar entrapado. Va cubierta de harapos” (Sondhein, S. 1979, traducción libre de los autores).

Lírico-mítico: Mrs. Barker es el esplendor de los años 20. Ojos muy naturales, ligeramente delineados. Los pómulos y los labios tendrán un tono rosa mate.

Degradador: Rostro sucio, el sucio dibujará las alas de una mariposa, nada obvio, todo sugerido. Las ojeras maquilladas ayudarán a formar la imagen de la mariposa.

Johanna Barker

“(...)doncella rubia y taciturna sentada en su silla: Johanna Barker. La joven, como canario enjaulado, mira con expresión triste la calle bajo sus pies” (Sondhein, S. 1979, traducción libre de los autores).

Lírico-mítico: Maquillada a la moda de los 30. El rostro estará totalmente limpio mostrando la lozanía de la piel. Los labios arqueados serán de un tono rojo pasión para mostrar la sensualidad escondida tras la inocencia. Los pómulos tendrán un tono rojo claro. Johanna llevará un leve difuminado en los ojos.

Degradador: Los labios estarán pintados solo en el centro al estilo japonés para buscar la imagen de muñeca. La cejas serán muy finas y con un arco suave. Se usarán colores cítricos en los párpados y plumas pequeñas al final de las pestañas. Los labios serán de un tono naranja buscado el color del pico del canario. Su rostro deberá dar la impresión de estar quebrado como el de una muñeca de porcelana.

Juez Turpin

“(...) un hombre recto y lógico, que camina despacio” (Sondhein, S. 1979, traducción libre de los autores).

Lírico-mítico: Hombre mayor, se notan la fuertes marcas de las arrugas en su cara. Las cejas han ganado su rostro.

Degradador: Los labios se pintarán de un tono más oscuro buscando el negro. Se usarán sombras para simular sutilmente plumas en sus ojos. Unas pestañas serán en tono negro y otras en tono blanco. La nariz, en este caso, no tendrá el maquillaje estilo madera. Se tratará de afilar con el maquillaje para rescatar el pico del ave.

Alguacil Bamford

“(…) vejete regordete, parejo de esos viejos coroneles que en las procesiones se caen del caballo. Un enorme parecido que extravaga” (Sondhein, S. 1979, traducción libre de los autores).

Lírico-mítico: Meramente se rescatarán las arrugas en el entrecejo.

Degradador: El uso de pelo en la cara será fundamental en este caso. También se buscará dibujar las cejas y nariz tan particulares de los gorilas.

Tobías Ragg

“Entra un chico largo y astroso, que vende ampolletas, se mueve de un lado al otro como ratón temeroso” (Sondhein, S. 1979, traducción libre de los autores).

Lírico-mítico: Muy básico. El maquillaje buscará la lozanía del rostro.

Degradador: Los aspectos de ratón serán rescatados mediante el maquillaje de cejas pequeñas, de un bigote sutil y del contorno de las fosas nasales. El uso de un contorno más claro alrededor de los ojos simulará los grandes ojos de ratón.

Signor Pirelli

“Aparece un hombre alto, abotonado, ojos envidiosos bajo la testuz de rata de desconfiada. Un excéntrico extranjero italiano: Adolfo Pirelli. Fantoche entre Fantoche” (Sondhein, S. 1979, traducción libre de los autores).

Lírico-mítico: Lo único resaltante será el uso de sombras alrededor de los ojos.

Degradador: Los labios de personaje se harán más largos de los naturales buscando el aspecto de muñeco. Se dibujará un bigote más largo que el del ratón y unos círculos alrededor de los ojos.

Jonas Fogg

“Cabeza erguida y ojos parados avanza hacia él como un fantasma” (Sondheim, S. 1979, traducción libre de los autores).

Degradador: Tono pálido, ojos difuminados en negro, marcar los pómulos como demacrados.

Coro

Lírico-mítico: Personas perfectamente arregladas y pulcras para la fase de la fiesta en la que se recuerda el momento en que Sweeney estaba preso.

Degradador: Estas son personas muy deterioradas con gran cantidad de sucio, arrugas, ojeras y heridas. En la fase final se buscará resaltar los rasgos de las plagas.

4.2.6 El Traje:

“Concebí una forma de ser, la penumbra” (Calle Santiago, 2009)

Color, forma, interpretación, inspiración. Un largo paseo por las ideas y los sentidos conceden el paso a la realidad de una camisa, un accesorio o un simple par de zapatos. El recorrido de un vestuarista debe ser largo si quiere dar con la conjugación perfecta de los elementos para lograr la armonía de color, forma y expresión.

El esperpento representa un reto. La correlación de los elementos compositores del espejo cóncavo conduce al juego dinámico por la conciliación de propuestas que generen

una realidad armónica. Ver no es suficiente. Es necesario tocar, sentir e interpretar sin caer en exageración.

La propuesta de vestuario que pretendía generar la visión degradadora de protagonista estuvo fundada en la conjugación de seis elementos integradores: el color, la animalización de los personajes, la época histórica, Goya, el bastidor de un circo y la disponibilidad.



El color

Grotesco fue la palabra de principal búsqueda para concebir un vestuario. Kayser, W. en su libro *Lo Grotesco* fue el principal inspirador de una propuesta que pusiese plasmar la realidad degradadora de los ojos de Sweeney Todd. El autor planteaba que lo grotesco era una configuración anormal de los elementos normales. Este primer enfoque fue determinante para llegar a una fotografía de los órganos de un cordero del blog de thefullmeasure (2011). La noción atípica de poder ver las tripas de lo que era un ser vivo era la ideal. Los colores jugaban de una forma magistral entre el brillo y el contraste como un juego de vida y muerte. Con la creencia firme de que los colores más intensos son los que se observan al borde la de muerte se determinó que esta debía ser la imagen referencial para las muestras cromáticas.

El siguiente paso fue determinar qué color iría con cada personaje. No se podía hacer una repartición al azar de tan importante elemento semiótico. Para ello se tomó como referencia el libro *La Armonía en el Color* de Whelan, B., (1994).

El uso del color más obvio fue para el coro. La pudrición de un poblado en miseria tenía que ser identificado con el marrón. Los intestinos de la imagen seleccionada

mostraban el tono ideal para una sociedad en decadencia: carne, beige, marrón, colores tierra que se acercan al verde o el amarillo.

El tono violeta de los músculos de la imagen fue el ideal para el protagonista. El contenido místico del tono morado es el que corresponde al enigma, la tristeza, lo insalubre y la podredumbre del protagonista. Los actos casi de ritual que ejecuta Sweeney al degollar a cada personaje refuerzan esta imagen.

Mrs. Lovett tenía que ser el rojo de la carne. Este color primario es muy fuerte en cuando a significado. Demarca la pasión, egoísmo, impulsividad, la violencia. Este personaje es eso. Es la que conduce a Sweeney, la que implanta ideas, el verdadero cerebro y la pasión obsesiva.

El personaje del joven marinero que busca un nuevo horizonte tenía que tener un color que representara la ruptura de la podredumbre, el misticismo y la pasión envilecida. El tono azul de la imagen fue el ideal escape. Es un color que representa el idealismo, la fortaleza, la sinceridad, los sueños, la paz. Además, está muy asociado con el mar.

Lucy, en su característica de gusano de seda y metamorfosis, concepción que se explicará más adelante, tiene dos colores: el lila de los músculos que representa la incertidumbre y la vulnerabilidad, ideal para la etapa en la que es separada de su esposo y es violada por el juez; y el marrón de la inestabilidad y podredumbre.

El amarillo es el color de Johanna. Este es un tono que se asocia con la felicidad, la lucidez. A pesar de que esta es una chica encerrada, sus pensamientos vuelan y la hacen libre. Es además un color vibrante y jovial.

Tanto el Juez como el alguacil estarán vestidos con el color negro que resalta su elegancia y distinción con respecto al resto de los personajes. Es un color que también está asociado con la muerte, soledad, no ofrece esperanza, características fundamentales en estos dos antihéroes.

Tobías usa el color azul turquesa de la imagen. Este es un tono que se asocia con la paz y la tranquilidad. Él se presenta como un elemento alternativo, un escape a esta realidad. Al fin de cuentas, es quien rompe la miseria al matar a Sweeney Todd.

Pirelli, es un personaje que evoca destellos, ardor, excitación, juventud, juego. El tono naranja es el ideal para darle vida a este personaje. La concepción de juego, de ser quien maneja las cartas, del pícaro, el vivaz se relaciona mucho con este tono.

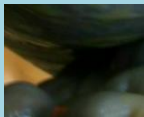
El blanco se asocia con lo frío, lo silencioso, el bajo perfil. El tono de los músculos da la idea de vacío, limpieza. En color pigmento es la ausencia de color y es ideal para el dueño del manicomio, para el señor Fogg.

Animalización

El siguiente paso fue animalizar a los personajes. La idea fue reconocer la esencia de cada uno y ubicarlo con un animal que lo identificara. En el caso del pueblo, se determinó que sería la plaga: cucarachas, moscas, gusanos, termitas, aquellos animales que deterioran la salud y aparecen en la podredumbre. Sweeney Todd sería un perro callejero, un animal que vaga sin rumbo, sobreviviendo. Mrs. Lovett sería una gata, cazadora, tenaz, observadora, oportunista y muy inteligente. Anthony un perro de raza Golden. Este es un animal muy sumiso, que da la idea de felicidad, fidelidad e ingenuidad. Lucy sería un gusano de seda, por la asociación con la elegancia. Sin embargo cuando enloquece sería una mariposa por la convicción de que la locura da alas. Johanna sería un canario enjaulado, aquel animal que merece volar pero sirve de adorno. El juez es un buitre, un ave de rapiña, aquel que espera la muerte de su víctima para atacar. El alguacil es un orangután, un animal violento, dominante; Toby un ratoncito de monte, una pequeña criatura que corre por su vida, que se esconde, que trata de pasar bajo perfil; Pirelli una rata, un animal violento pero que trabaja en la oscuridad. No obstante, este personaje tiene una consideración importante ya que no es solo un animal sino también un fantoche. Y por último Fogg, que tampoco es un animal sino más bien un espectro, un fantasma.

¿Cómo aplicar estos elementos al vestuario? El maquillaje será el elemento que mejor conjugue el animal, sin embargo, en el vestuario también hay elementos que juegan

con esto. En el caso del pueblo tendrán accesorios con sus animales, las ropas se teñirán para rescatar los colores de la peste y la suciedad de tener que transitar los sucios pisos y meterse en la basura. La ropa de Todd y de Anthony será rasgada y limada para buscar la idea del pelo. En Todd se teñirá el vestuario para rescatar la idea de pelo sucio. Mrs. Lovett tendrá una correa en el cuello que la asociará con la gata. También tendrá un sombrero que dé la idea de orejas y usará un abrigo de piel para la primera etapa y ropa con terciopelo en la segunda. En Lucy se buscará la limpieza la delicadeza del gusano de seda con las telas voladas y elegantes. Posteriormente, se buscará lo peludo de la mariposa con telas de lana para su suéter. Johanna será relacionada con el canario, además de por el color, por las plumas simuladas en su ropa y el armazón de su falda hará referencia a su jaula. En cuanto al juez, llevará un traje negro muy acorde con el buitre y plumas en los hombros que refuercen la imagen. El orangután se buscará con el uso de guantes que generen la idea de manos grandes. Pirelli en su aspecto de fantoche tendrá un vestuario por capas de telas que den la idea de muñeco armado. Fogg tendrá un gran traje blanco que rescate lo fantasmal. La siguiente tabla integra los elementos a considerar:

Personaje	Colores	Animal	Personaje	Colores	Animal
Pueblo	Tierra 	Peste: cucarachas, ratas, termitas...	Johanna	Amarillo 	Canario
Sweeney Todd	Púrpura 	Perro callejero	Juez Turpin	Negro 	Buitre
Anthony Hope	Azul 	Perro de raza golden	Inspector Bamford	Negro 	Orangután
Mrs. Lovett	Rojo 	Gata callejera	Tobías	Turquesa 	Ratón de campo
Mrs. Barker	Rosado (inicial) 	Gusano y mariposa de seda	Pirelli	Naranja 	Rata, fantoche
	Marrón verdoso (final) 		Fogg	Blanco 	Espectro

1936

El año 1936 es el elemento conciliador de dos aspectos, el fin del producto de Valle-Inclán y la Inglaterra en miseria. Este año era la oportunidad ideal para modernizar la obra Sweeney Todd. Esta necesidad viene determinada por dos aspectos claves, la economía del vestuario y el acercamiento a la realidad de la historia como parte de la justificación del proyecto. Por lo tanto, este año sirve de inspiración para la propuesta estética.

Los elementos a rescatar de esta época serán referidas a los cortes y accesorios, sin ser un elemento determinante ya que debe ir en perfecta armonía con el esperpento, el circo y la disponibilidad adquisitiva. La idea no es casarse con una época, es solo traer la idea que le dé identidad a la pieza.

Goya

Siendo Goya la principal inspiración de Valle-Inclán al concebir el esperpento, el pintor no podía quedar de lado. Lo que Francisco hizo con la pintura, Jesús María lo quería traer al teatro. Así que es fundamental concebir un arte tomando la referencia del artista.

Del pintor se rescatará los colores terrosos y se creará la ilusión de pinceladas al teñir la ropa pintándola con rasgadas rectas. Esto se reforzará al lijar y desgajar la ropa.

Disponibilidad

Por el presupuesto ajustado se ha buscado la economía. Esto radica en comprar ropa usada en lugares como el Mercado de los Corotos o el de Galerías en Quinta Crespo, el mercado de ropa usada en El Cafetal, de las Damas de Altamira y de Los Palos Grandes, entre otros.

La técnica de la compra para hallar el vestuario idóneo es una de las más empleadas en la actualidad (Young, F., 2013). Permite la inspiración y la practicidad en cuanto a tiempo y realismo de la pieza. Sin embargo, si se rescata la idea de inspirar el vestuario en los años 30, se sufre un fuerte choque ya que, generalmente, en lugares como este, se encuentra ropa de los últimos 30 años. Sin embargo, si se retoma la idea del circo, muy

presente con los cortes y brillos de los años 80, y lo cíclico de la moda, con unas pequeñas adaptaciones, la ropa puede muy bien mimetizarse en unos años 30.

4.2.7 El Accesorio y el Decorado:

Un juego entre el vacío se desarrolla para crear un escenario. La preponderancia del actor se magnifica por el desuso del color en los objetos. La función de los tonos ya se completó en el maquillaje y el vestuario; la escenografía debía ser un punto de descanso al ojo del espectador. Para lograr este efecto, se empleará el negro. Así, se busca la ausencia, con el fin de establecer la sensación de que los personajes están en un limbo, un lugar totalmente desvinculados a la realidad. El negro absorbe parte de la existencia de los objetos. Le roba la identidad. Puede haber una silla, una mesa, un estante pero sin son negros pierden parte de su esencia. El color identifica, su ausencia desconoce.

Las texturas, formas seguirán ahí, recordando la podredumbre, lo grotesco, pero de forma delicada. Solo perceptible para quien se detenga a detallar la oscuridad del negro. La escenografía debe dejar de ser un elemento obvio del esperpento.

La modernidad es un elemento que prevalecerá en la construcción del escenario. Existirá de dos formas: en la utilización de elementos correspondientes a la época histórica y como puente con el surrealismo. Estos componentes serán tamizados por la simplicidad. La idea es tener solo las piezas necesarias para el desarrollo de la obra y de esta forma rescatar la idea de limbo.

La época histórica se rescatará por el uso de elementos correspondientes al Londres de los años 30. Se buscarán las tendencias en cuanto a las formas de las sillas, mostradores, mesas, etc. Sin embargos, estos objetos serán sutilmente intervenidos con partes animales. En algunos casos será el uso de textura que remitan a pieles, en otros, se incorporarán partes del cuerpo humano o partes de animales. Aquí se hace evidente la vinculación con el surrealismo. Un sueño se despierta para hablar de la realidad, para enfrentarla y reconocerse en ella.

Existirán otros elementos que remitan a este movimiento artístico. Por ejemplo, en la escena de la plaza con Pirelli, la carpa de circo estará detenida en el aire colgando de

globos; en la canción *By The Sea*, el momento más obvio de la representación onírica, habrá una explosión de formas e ingredientes que rompan el acostumbrado código lúgubre de la obra.

Al igual que en la escenografía, el elemento predominante en la utilería será el vacío. Con el uso del color negro, se rescata el concepto del limbo. Además de esto, se buscará la simplicidad del espacio con la utilización de la menor cantidad de utensilios. Para no perder la época histórica, los objetos deben imitar a los utilizados en los años 20 y 30. Las texturas jugarán un papel importante para rescatar lo animal.

4.2.8 La Iluminación:

La iluminación “puede ser variada en los puntos más diversos, ya sea en intensidad o en color” (Tieghem, 1979) y, según Kowzan, tiene por función:

Delimitar el lugar o espacio escénico.

Aislar o poner de relieve a un actor o a un accesorio con respecto a su entorno.

Ampliar o modificar el valor de los demás sistemas de signos: el gesto, la mímica, el traje, el decorado, etc. (Finol, J. E., González, A. en Kowzan, 2007).

El código de la iluminación es, sin duda, una de las claves simbólicas de mayor importancia dentro de la propuesta esperpéntica planteada por Valle-Inclán. La proyección de sombras delimitará los momentos más oscuros de la pieza mientras que para la línea argumental principal, las luces estarán orientadas a desnudar y deformar a los actores con el objetivo de alcanzar el máximo nivel de significación mediante la exposición total. De esta forma, la realidad se mostrará desnuda y sin posibilidad de evadirla como una especie de paradoja entre el teatro como medio de escape conectado con la más cruda realidad.

Los contraluces también tendrán gran presencia para dividir distintos momentos espacio temporales establecidos por el coro como narradores. A su vez, se empleará durante la canción *Pobre* como mecanismo de transposición en el momento de recuerdo además de utilizarse para destacar las formas y texturas de la escenografía. Las escenas de sangre serán marcadas por el uso de luces rojas.

Un elemento de iluminación de gran presencia es el horno, pieza fundamental de la construcción escenográfica. Estará construido por un sistema de luces posterior a la pared del teatro, detrás de unas puertas. La idea es que funcione como herramienta simbólica durante momentos claves en los que se intensificará el empleo de luces de este sistema. Y se ha de realizar un diseño a modo de orquesta, simplificado por la utilización de luces de jardín, para separar e iluminar a la banda.

La idea es acentuar las sombras en los momentos más esperpénticos de la pieza como cuando deciden buscar a Toby para matarlo o cuando todos los comensales se abalanzan sobre el último pie en la canción ¡Qué festín! Será en esos momentos en los que el horno cobrará mayor relevancia, mediante el juego de intensidad de luces, comportándose como la pieza fundamental del montaje y determinará la visión de los personajes involucrados en escena. Así, los colores y sombras proyectadas por este, será un reflejo directo sobre la degradación del resto de los elementos.

4.3 Análisis de los personajes:

Uno de los aspectos más destacados de los personajes que componen Sweeney Todd, es el juego de contrastes establecido por el autor. En el caso de Sweeney Todd, antes conocido como Benjamin Barker, representa el epítome del antihéroe. Tras quince años de condena al destierro en Botany Bay, Australia, regresa a Londres como una sombra cuya sed de venganza lo consumen hasta tal punto de borrar su identidad y engendrar una nueva. Lo que define a este personaje es su obsesión. Un hombre marcado por una de las más bajas pasiones: el deseo de venganza. Héroe y antihéroe conviven bajo una misma piel que expresa entonces el reflejo cóncavo de este personaje cuya complejidad yace en el devenir de su pasado en conjunción con su presente. La pequeña semilla que yace aún de Barker comienza a desvanecerse a medida que los eventos de la trama se complican, es entonces cuando aparece su otro él, su sombra, el esperpento: Sweeney Todd. Sin embargo, cabría plantearse ¿es verdaderamente un monstruo Sweeney por querer reivindicar su pasado?

Del otro lado del espectro se encuentra Mrs. Lovett. La carismática dueña de la pastelería debajo de la antigua barbería de Barker, y quien le profesa un secreto amor. Aunque en principio pudiera juzgarse como un personaje confuso o lleno de disonancias, en

realidad, es quien teje el enmarañado hilo de acontecimientos que rodean a Sweeney Todd pero cuya complejidad es tal, que terminan por envolverla a ella misma. Aunque desde el principio está dispuesta a hacer todo lo posible por tener a Benjamin Barker, la oscura figura de Sweeney Todd va ensombreciendo el panorama y la obligan a tomar “medidas desesperadas” para mantenerlo a su lado. Este personaje permite la transición total entre héroe y antihéroe de Benjamin a Sweeney produciendo el esperpento ¿cómo? Sus momentos de tribulación están delimitados por los períodos más oscuros del protagonista, que permiten compartir con la audiencia una mirada interna que expone las crisis de la pieza y, por ende, de sus personajes. Es Mrs. Lovett quien da el paso definitivo que marca la transformación definitiva de Barker.

A través del juego de lo onírico y la ensoñación, la puesta en escena presenta pequeños atisbos del pasado, uno de los más relevantes es Lucy Barker, la devota esposa de Benjamin Barker. Tras la deportación de su esposo, la frágil e inocente mujer cae en las garras del juez Turpin y del alguacil Bamford. Estas dos figuras masculinas representan a la autoridad moral y legal, cuyas atribuciones se ven manchadas por las tentaciones personales y el poder. Son ellos quienes consumen la pureza de Lucy quien, engañada por el alguacil, acude a la casa del juez con la esperanza de recuperar a su esposo. Al final, la treta se convierte en violación y el resultado que engendra es un espíritu sin alma que vaga las calles de Londres como un fantasma detenido en el tiempo: la Mendiga. Yace entonces una premisa oculta en este hecho: la ley es una violación; la moral es un despojo.

Pirelli es un extravagante barbero italiano autoproclamado el mejor en todo Londres. Sin embargo, detrás del velo tejido por el paso de los años, duerme un joven irlandés de nombre Daniel O'Higgins, antiguo ayudante de Benjamin Barker. Una vez descubierto el fraude detrás de Sweeney Todd, Pirelli, antes O'Higgins, amenaza con denunciar al alguacil su descubrimiento. Este personaje es un aspecto clave en la transformación total de Todd quien lo asesina en un arranque de miedo e ira. Existe una cualidad de duplicidad que permite la relación del reflejo cóncavo-convexo establecida por la sed de venganza de O'Higgins al no ser menos animal que la forma en la que Todd se deshace de él. Ambos antihéroes devienen en cosa, carne.

Del otro lado se encuentra Tobías Ragg, el muchacho que ayuda a Pirelli. Un vínculo establecido numerosas veces por el autor son los reflejos de los personajes en otros. Un claro ejemplo es Toby quien bien podría representar al joven Daniel O'Higgins hoy convertido en su tiránico jefe quien descarga sobre él todas sus frustraciones. También representa una figura clave al ser el personaje que despierta en Mrs. Lovett un atisbo maternal.

Por último, el dúo final de personajes principales está compuesto por Anthony Hope y Johanna Barker. Dentro de la historia son los personajes que conectan con la pureza aunque sin desvirtuar el carácter realista de la propia humanidad que enriquece la trama. Ambos circunstancias aleatorias y podría presumirse que, en principio, es esa realidad la que funciona como fuerza para unirlos hasta que, poco a poco, se convierte en un sentimiento completo: el amor. Simbolizan la juventud y la esperanza pero, de nuevo, de una forma realista y humana.

La obra cuenta con un ensamble que conforma al propio Londres. Vienen a estar representados simbólicamente como la deshumanización al extremo, una plaga que se alimenta de la miseria. Aún así, funcionan como el corazón de la pieza pues son los trovadores que ayudan a comprender los sucesos que están por suceder.

4.4 Sobre la dirección y el esperpento:

“Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento”

(Valle-Inclán, R. del, 2011, p. 34)

Para poder realizar una interpretación efectiva a través del esperpento sin perder la esencia original del musical de Broadway, Sweeney Todd, fue necesario sustraer solo aquellas claves que ayudaron a profundizar en los elementos dramáticos presentes de manera que no se alejara la representación de su contenido sino que se lograra la profundización en las distintas aristas que la contienen.

El objetivo de este capítulo es hacer un breve repaso por aquellas decisiones pensadas, interrogadas, aceptadas o rechazadas y como el proceso de investigación,

exploración y puesta en práctica fue el criterio fundamental para determinar los elementos que se conjugarían durante la representación escénica.

El proceso de exploraciones y montaje arrancó a principios de marzo del año 2013. En principio el horario de trabajo estaba conformado en ocho horas a la semana distribuidas en: dos horas los martes y jueves respectivamente y cuatro horas los días sábados. El elenco está conformado por un total de veintitrés actores y seis músicos.

La primera fase correspondió a la dilucidación de la dinámica de trabajo. Siendo los primeros ensayos muy físicos, poco a poco, se fueron incorporando herramientas para la creación de los personajes. Así mismo, a esta exploración se fueron añadiendo algunos elementos del esperpento como la intención animal y una aproximación a la muñequización. Sin embargo, tras unas tres semanas de trabajo con estas herramientas, se optó por buscar una forma indirecta de obtener los mismos resultados puesto que, como consecuencia de las primeras exploraciones, los actores daban manifestaciones de hallazgos más bien psíquicos que empíricos. La representación escénica se veía cargada por distintas interpretaciones sobre lo que cada uno creía conveniente para aproximarse a las necesidades requeridas. Pero al no obtener un resultado homogéneo y que se integrara de manera natural al montaje, se tomó la decisión de realizar otro acercamiento a la dinámica esperpéntica, desde una perspectiva más orgánica.

Los experimentos realizados fueron registrados mediante una bitácora personal. Posteriormente, el trabajo estuvo basado en una comprensión del texto y los personajes, así como de sus circunstancias. Tomando ese hecho como elemento de partida, se procedió a profundizar los momentos de tensión mediante la construcción de propuestas contrastantes, de esa manera se genera una disonancia pero de la forma en la que se organiza, terminan por concurrir en forma de una consonancia armónica, es decir, como una especie de estilismo o preciosismo dentro de la misma deformación. Así, intuitivamente se guió a los actores a utilizar distintas energías y marcajes que indirectamente conducían a los resultados necesarios sin la necesidad de que hubiese un proceso de análisis sobre lo que se estaba haciendo. Fue este el resultado orgánico que la dirección tomó a fin de obtener una composición teatral más cruda y real que conjugará los elementos esperpénticos de forma sutil con el abordaje naturalista de la pieza.

La observación participante permitió, a su vez, generar herramientas que atendieran a las necesidades puntuales de cada individuo. Así, las claves eran traducidas de forma individualizada o colectiva de acuerdo a cual fuera el requerimiento del momento.

El elemento musical fue otra de las aristas a integrar. Para ello, se separó el trabajo vocal durante los primeros ensayos. De esta forma, se podría concentrar el trabajo en poder comprender las capacidades y requerimientos de cada actor toda vez que se lograba la comprensión y diferenciación entre los momentos de texto cantado y los momentos líricos en máxima expresión vocal. El coaching fue dirigido por Andreína Gómez, especialista en el campo de canto lírico, y Natalie Pérez Rego, también especializada en la parte vocal, ambas bajo la supervisión de la dirección. Gómez tuvo la responsabilidad principal sobre el ensamble de los personajes principales mientras que Pérez rego, lo hizo con el coro.

De las exploraciones corporales, vocales y de personajes, se avanzó hacia el proceso de integración. Acá la composición de los elementos técnicos, esperpénticos y teatrales, tuvieron cause en la representación escénica que estuvo marcada por la disposición del espacio, las improvisaciones y propuestas personales, la visión original y un marcaje detallado para codificar las escenas de una forma determinada. Aunado a esto, los ensayos con la banda representaron un avance para abandonar la independencia de las pistas y propuestas previas así como para generar una nueva dinámica en cuanto a la relación con la escena y el texto desde el elemento musical. Que todos los elementos funcionaran con un engrane además del elemento personal que cada actor aporta a la representación escénica, fue un verdadero reto e implicó nunca abandonar la visión de lo lúdico sin dejar de lado el espíritu de trabajo necesario para abordar un musical tan ambicioso desde la mirada esperpéntica.

En la figura del director, se amalgama la experiencia creativa con la morfología escénica de cuyo resultado artístico se desprende el paradigma de la representación de la palabra. En la *Antología de la Dirección Teatral*, Orsini (2009), explica los componentes necesarios para poder tomar las riendas del proceso directivo y arropar la obra dramática en toda su dimensión:

- 1) Abrazar la obra en toda su extensión: mediante la comprensión y entendimiento del texto propuesto por Sondheim, El análisis de las escenas y personajes, la propuesta de códigos para conformar la representación escénica.
- 2) Considerar la obra como una totalidad artística y no como una reunión de partes: la ilación simbólica como mecanismo unitario. Una vez analizada la pieza, se procede a la integración de las escenas y personajes por medio de las diversas relaciones que se originan a partir del texto teatral. De esa manera, se garantiza el funcionamiento de un engranaje con un lenguaje común.
- 3) Crear un conjunto, cuidar su integridad artística y su expresividad: se seleccionan los elementos claves que conforman la base del montaje. A partir de ese momento, se crea una propuesta cuya visión es constituida por los distintos elementos en juego como los actores, la iluminación, música, maquillaje, vestuario entre otros. Lo siguiente es proceder a que su esencia, si bien es siempre modificable, se mantenga lo más cercana al núcleo que le ha dado origen. Es decir, garantizar que la propuesta de dirección no le robe al aliento al texto sino que lo alimente y busque nuevas aristas antes no explorado de manera que logre su enriquecimiento.
- 4) Estar en consonancia con las necesidades exigidas por la representación: parte del reto de una producción musical es estar en perenne armonía con las necesidades del momento. Si bien se puede realizar un plan estratégico, es de vital importancia abrir la percepción a aquellos nuevos elementos que, en el ejercicio del montaje, surjan sin previo aviso y que deben ser atendidos a fin de evitar que se afecte la atmósfera de trabajo. Para ello, el director debe estar en constantes comunicaciones con las diversas áreas involucradas así como tener una capacidad de proyección que le permitan desarrollar un instinto ante las circunstancias posible. En el caso de Sweeney Todd, se armó un equipo de trabajo alrededor del ala directiva para asegurar que este proceso se mantuviera en constante flujo.
- 5) Organizar la producción: este es un elemento clave para la ejecución de la pieza y la dirección nunca puede aislarse durante los procesos de desarrollo de las otras áreas. Por ende, uno de los sistemas más idóneos en este caso puntual, fue la verificación

de los elementos disponibles, tanto en el espacio como por miembros involucrados dentro y fuera de la producción, para garantizar la búsqueda de los elementos necesarios. Proceder luego a su clasificación y organizarlos en orden prioritario de manera de agilizar los procesos.

- 6) Interpretar las obras del dramaturgo a través de actores, escenógrafos y otros artesanos: el balance entre la libertad creativa y la concisión de la dirección son el aspecto clave para poder engancharse con las necesidades de una pieza tan compleja como Sweeney Todd. El análisis obedece a un sistema en conjunto creado tanto por las partes involucradas como por una visión integradora que se encarga de trasladar eso al campo empírico. Por ende, la creación de experiencias previas e historias de personajes fueron claves para poder trasladar esas relaciones con los otros actores. Así mismo, la apertura y seguimiento a las áreas coreográficas y musicales permitieron la creación de un lenguaje común y orgánico.
- 7) Es la suma de operaciones artísticas y técnicas: como se mencionó previamente, es la visión integradora de todas las áreas y su involucramiento es clave. Por ende, a efectos de la producción de Sweeney Todd, la dirección ejerce la función unitaria de todos los procesos que suceden a su alrededor.
- 8) Arreglar en conjunto y en detalle todas las generalidades e individualidades de la actuación: la creación artística obedece a un proceso complejo en el que se ejecutan las visiones de sus participantes. Por ende, es necesario abrirse a la escucha pero, al mismo tiempo, estar muy seguro de la dirección que se quiere seguir para no perderse en el camino.
- 9) Organizar y estimular la productividad de los actores (músicos, pintores y demás): todas y cada una de las herramientas que participan en el engranaje deben ser estimuladas constantemente para su productividad. La dirección es la principal responsable de que esto suceda. Para ello, se han creado mecanismos de verificación constante del trabajo como la creación de historias previas, improvisación a partir de visiones integradas, aprendizaje de textos y canciones y todas aquellas aristas que son necesarias para la pertinente ejecución del trabajo artístico.

La dirección tiene la responsabilidad de construir una visión acorde con las necesidades escénicas contemporáneas sin temor a la vanguardia, repartiendo las cargas e iluminando la obra dramática con inteligencia y sensibilidad. Es instituir el juego y sus reglas mediante la concertación del autor, el actor, los elementos técnicos y la escena. Es olvidarse del autor y lo preestablecido para convertirse en creador sin perder la esencia. Mantener la acción y descubrir las complejidades sin perderse en ellas. La representación conforma un sistema de reglas teatrales que deben ser dispuestas al servicio de la creación para mostrar algo vivo y con significado, cuyo ensamblaje muestre la trayectoria de la vida y el surrealismo del sueño mediante la dialéctica y la representación (Orsini, 2009).

4.5 El Guion

SWEENEY TODD:

Un musical en clave de esperpento

Adaptación del Montaje Musical:

"Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street"

Música y Letra original de:

Stephen Sondheim

PRÓLOGO

Niebla. Un silbato suena con grito estridente. La mortecina luz blanca ilumina las sombras, que se mueven de forma espeluznante. Son una aguda y dolorosa disonancia sobre el escenario. Se orientan hacia el proscenio para revivir su historia con un andar raro y astroso. Levantan la cabeza y comienzan un murmullo fantasmal.

FANTASMAS:

Les contaré de Sweeney Todd
De pálida piel y mirada atroz
De los caballeros que afeitó
Ni rastro ni huella ni sombra quedó
Su nombre aún causa terror
Es Sweeney Todd
Cruel barbero de Fleet Street.

Al bajo Londres arribó,
A ricos clientes engañó,
No sé si descansarán en paz
Al menos les dio una afeitada al ras...
Fue Sweeney
Fue Sweeney Todd,
Cruel barbero de Fleet Street.

Alza el brazo ya, Sweeney
Ráfaga mortal
Sangre de gargantas tú... derramarás.

Una silla y afilador
En una humilde habitación
Constante y trabajador
Jamás perdonó y jamás olvidó...
Con elegancia y precisión
Fue Sweeney Todd...

Cruel barbero de Fleet Street.

Silencioso y discreto fue.
Rápido y eficiente fue,
Al sonreír, al saludar,
El componía un lúgubre plan.
Sweeney calculó y planeó,
Cómo máquina ejecutó,
Sweeney sagaz, Sweeney sutil,
Al pasar ve las ratas huir
Sweeney sagaz, Sweeney sutil,
Al pasar ve las ratas huir
Sweeney calculó y planeó,
Como máquina ejecutó,
¡Fue Sweeney!
¡Sweeney!
¡Sweeney!
¡Sweeeeeeneeeeeeey!

SWEENEY TODD:

Les contaré de Sweeney Todd.

FANTASMAS:

Les contaré de Sweeney Todd.

SWEENEY TODD:

Su Dios fue oscuro y vengador.

FANTASMAS:

Su Dios fue oscuro y vengador.

SWEENEY TODD:

El resto no revelaré
Pues ese trabajo lo quiere hacer él

Es Sweeney

Es Sweeney Todd.

FANTASMAS:

Cruel barbero de Fleet Street.

ACTO I

Escena I

Hora crepuscular. Un muelle antiguo sumergido en la niebla. Paredón de ladrillos cubierto de avisos y trozos de afiches deteriorados por el tiempo. Conversación taciturna de un hombre fatigado y un joven marinero, rubio y entusiasta. El hombre fatigado es un náufrago, cadáver ambulante, antiguo barbero que regresa a Londres después de quince años de destierro: SWEENEY TODD. Al joven se le conoce como ANTHONY HOPE.

ANTHONY:

He zarpado y visto maravillas
Los Dardanelos
Y montañas del Perú
No hay lugar como Londres

SWEENEY TODD:

No, no hay como Londres.

Anthony Hope: ¿Mr. Todd?

SWEENEY TODD:

Juventud,
La vida le es gentil
Ya verás.
Hay un hueco en el mundo lleno de maldad
Los gusanos se retuercen en la oscuridad
Su moral es codicia y crueldad
Y lleva por nombre Londres.
Desde arriba en su trono unos pocos ven
A los gusanos en el fondo llenos de desdén
Convirtiendo todo en suciedad
También zarpé y vi tus maravillas

¡Y encontré más crueldad que montañas en Perú!
No hay lugar como Londres.

Anthony Hope: ¿Se encuentra bien, Mr. Todd?

Sweeney Todd: Perdóname, Anthony. Mi mente se nubla con facilidad en estas calles que una vez transité, ahora cubiertas de sombras por donde mire.

SWEENEY TODD:

Había un barbero y su mujer
Y ella era hermosa
Tonto barbero y su mujer
Ella era su razón de ser
Y ella era hermosa
Y era virtuosa
Y él era... pueril.
Hubo otro hombre que notó
Que ella era hermosa
Piadoso buitre de la ley
Que con sus garras la atrapó
Y al barbero destronó
Y sin escrúpulos pensó
Ella caerá
Tan joven y frágil, perdida y tan hermosa.

Anthony Hope: ¿Y la dama señor?, ¿sucumbió?

SWEENEY TODD:

De eso hace una eternidad
Dudo que... recuerden la verdad.

Sweeney Todd: Debo agradecerte Anthony. De no ser por ti seguiría a la deriva en el mar. Acá separamos nuestros caminos, hay un lugar que debo visitar.

Anthony Hope: ¿Le veré de nuevo?

Sweeney Todd: Podrás encontrarme si así gustas. Deambulando por la calle Fleet probablemente.

Anthony Hope: Hasta entonces, amigo.

ANTHONY, deseoso, se pierde por las calles de Londres. Resuena el golpe de sus pasos en la oscuridad.

SWEENEY TODD:

Hay un hueco en el mundo lleno de maldad
Que la mierda llena hasta desbordar
Y los gusanos se retuercen en su oscuridad...

Sweeney Todd, es tragado por la noche.

Escena II

Pastelería MRS. LOVETT's en la calle Fleet. Oscuro cuchitril de aspecto decadente. Trozos de cebo y cucarachas atestan el lugar. Trastos sucios se amontonan en la cocina. Mostrador de cinc: zaguán de mesas y banquillos. Ningún cliente. MRS. LOVETT fantoche despeinado aparece detrás del mostrador. Sigue con mirada felina una cucaracha. Lanza la zarpa y la atrapa. Está en la puerta SWEENEY TODD. Vacila un momento. MRS. LOVETT levanta la vista y sus ojos se clavan en él como un gato sobre su presa.

Mrs. Lovett: ¡Un cliente!

MRS. LOVETT:

¡Ey!, ¿A dónde va
Tan aprisa?
Me dio un susto que
Pensé que era un ladrón
Un minuto, por favor
Siéntese, ¡sí!

Hace meses no veía ni un cliente en mi local
Acaso, ¿vino por un pie señor?
Perdone si me falla la atención
¿Esto qué's?
Una plaga me cayó
Es que nadie viene, no se atreven
¡Fuera tú!
Tanto que me esfuerzo
Ya no pasan ni siquiera a saludar
¿Gusta una cerveza para acompañar?
Más, ¿quién podría culparlos?
Si estos pies son los peores de Londres
Comprendo que nadie quiera comerlos
Me consta
Los hago
Dan asco
Los peores de Londres
¡Cuánta educación!
Los peores de Londres
Solo basta con probar
Son muy asquerosos
No hay que negarlo
Son pura corteza
No finja y beba
Los peores de Londres
Y con lo cara que la carne está
¡Así es!
Si consigues,
¡Nunca!
Quién podría imaginar
A la gente festejar
Al ver un
Animal
Que se muere al pasar

Mrs. Mooney abrió un negocio
Ahí visto algo raro suceder
Ni un gato por las calles puedes ver
¿Será coincidencia?, cómo no, ¡sí señor!
Los cocina con limón
No lo haría en mi negocio
Si la sola idea me causa repulsión
Y los gatos son más rápidos que yo
Y los tiempos son muy duros
Y mis pies
Son los peores de Londres
Son manteca y nada más
Por más que me esfuerzo
Por más que lo intento
No logro que pierda
Su sabor de mi... pena
Piedad, por favor
Mis pobres pies
Son los peores de Londres
Señor
Aquí está
Todo mal.

Sweeney Todd: ¿No tiene una habitación allá arriba? Si los tiempos son tan duros como dice, ¿por qué no la alquila?

Mrs. Lovett: La gente cree que está embrujada.

Sweeney Todd: ¿Embrujada?

Mrs. Lovett: ¿Quién podría culparlos? Hace años, allá arriba, pasó algo no muy agradable.

MRS. LOVETT:

Había un barbero y su mujer

Y él era hermoso...
Con la navaja era el mejor
Pero la ley le deportó
Y él era hermoso...

Mrs. Lovett: Barker era su nombre. Benjamin Barker.

Sweeney Todd: ¿Cuál fue su crimen?

Mrs. Lovett: La estupidez.

MRS. LOVETT:

Su esposa, vea usted
Hermoso querubín
Sesos de aserrín
Pudo tener la luna a sus pies
Pobre...
Pobre...
Está este juez, ya ve
La quiere para él
Le manda una flor cada día
Ella lo evade muy fría
Se sienta a tejer, ni le mira
Pobre...
Ah, pero lo peor está por pasar
El Alguacil la va a buscar
Pobre...
Pobre...
El juez lamenta su decisión
Todo ha sido una equivocación
Ha de ir a su casa al ponerse el sol
Pobre...
Pobre...
Pero cuando acude

Muy mal...
Muy mal...
Resulta ser un carnaval
Con máscaras, risas, vino y demás
Deambula perdida y la embriagan sí
Su mente se empieza nublar, y al juez
Desea implorarle piedad
Él ya está ahí
Y la hará sufrir
Son muchos, no puede huir, ya ve
Y a todos les da por reír
La toman por loca de atar, ya ve
Así que solo se quedan a ver,
Pobre...
Lucy...

Sweeney Todd: ¡No! ¿Nadie tuvo misericordia de su alma?

Mrs. Lovett: Así que es usted, Benjamin Barker. Cuánto ha cambiado...

Sweeney Todd: ¿Dónde está Lucy?

Mrs. Lovett: Se envenenó. Arsénico del boticario de la esquina. Traté de detenerla pero no escuchaba a nadie.

Sweeney Todd: ¿Y mi hija?

Mrs. Lovett: ¿Johanna? Él se la llevó y la adoptó como suya.

Sweeney Todd: ¿Él? ¿El Juez Turpin? Quince años, encerrado en un maldito infierno, soñando que podría regresar a casa con mi esposa e hija... Es mejor que descansen, El juez Turpin y el Alguacil, porque su hora ha llegado.

Mrs. Lovett: ¿Piensa ir tras ellos? Ahora es un fugitivo Mr. Barker...

Sweeney Todd: ¡No! No Barker. Ese hombre dejó de existir. Es Todd ahora, Sweeney Todd y él tendrá su venganza. Lo único que necesito recuperar mi negocio.

Mrs. Lovett: Pobre. Un momento...

Escena III

El cuarto superior. Es una cueva. Sábanas viejas forran los muebles y parvas de telaraña cubren paredes y ventanas. Un espejo roto cuelga en la oscuridad. MRS LOVETT, al tiempo que habla, se limpia las manos de la falda. TODD la sigue silencioso. Un ratón asoma desde su escondrijo.

Mrs. Lovett: Cuando vinieron por la niña las tuve que esconder. He vendido casi todo para poder sobrevivir pero las he guardado... por si usted regresaba. ¿Ve? Puede ser un barbero otra vez. **(Sweeney abre el estuche)** Ah, el mango es de plata, ¿verdad?

SWEENEY TODD:

Plata... sí.

Amigas son...

Mira su brillo

Su resplandor, ríe ahí en la luz, mi fiel

Amiga fiel

Amiga di...

Dime, te escucho

Lo sé, lo sé

Has sufrido alejada de mí

Amiga fiel

Pues aquí estoy y es para siempre

Hoy

Y juntos siempre

Haremos magia, tú y yo

Escúchame

Ahora, te tengo
Esperarás

Tan tibia aquí
Mi fiel
Amiga fiel
Descansa aquí
Y te prometo
Un esplendor
Más allá de tus sueños verás
Mi amiga fiel

Solo hasta hoy
Fulgor de plata
Fiel
Lluvia preciosa
Tendrás de rojo rubí

Sweeney Todd: ¡Al fin! Mi brazo derecho completo otra vez.

Fantasmas:

Alza el brazo ya, Sweeney
Ráfaga mortal
Sangre de gargantas tú...

LOVETT:

Su amiga soy yo, Mr. Todd
Si supiera usted, Mr. Todd
Oh, Mr. Todd
Tan tibio aquí
En su hogar
Solo para usted guardo amor
Quédese aquí, Mr. Todd

Yo le haré feliz, Mr. Todd
Más allá de tus sueños verás
Que estoy yo
Su amiga soy
Mi amigo es
¡Qué bello resplandor!
Plata está bien para mí,
Mr. Todd

Escena IV

Mansión del JUEZ TURPIN. Se escuchan trinos y gorjeos de pájaros cantores. Bajo la luz del farol se materializa una doncella rubia y taciturna sentada en su silla: JOHANNA BARKER. La joven, como canario enjaulado, mira con expresión triste la calle bajo sus pies.

Johanna Barker:

Mirlos y Ruiseñor
Dulces y ligeros
¿No paran de cantar?
¿Cómo se alegran?
Si presos en jaulas
No pueden volar
Imploran a los cielos
¡Libertad!, ¡libertad!
Detrás de la jaula
¿Cómo contemplar
La lluvia caer
Sin salir jamás?
¿No se cansarán... de cantar?
¿No se cansarán?

Mirlos y Ruiseñor
Dulces y ligeros
¿No paran de cantar?
¿Quién puso en su voz
Dulces promesas?
¿Quién puso en su voz
Tanta tristeza?
Gritan, discuten, se quejan
O solo ¿Sueñan?
De alegría
O locura...

Mirlos y Ruiseñor
Dulces y ligeros
¿No paran de cantar?
Cómo deciden ser felices en jaulas

En vez de volar...

Mi jaula es una habitación
De oro y marfil
Siendo infeliz
Cautiva yo estoy
Y ¿si mi corazón prisionero
Cantara con ustedes?
Mirlos y Ruiseñor
Dulces y ligeros
Yo no sé volar
Y nunca dejaré
De cantar...

JOHANNA mira a la distancia desconsolada. Desaparece. Sombra entre sombras. Una figura terrosa y grotesca emerge por el callejón: LA MENDIGA. Camina sin ruido, con andar entrapado. Va cubierta de harapos. Media cara en reflejo y media en sombra. Asoma una mano temblorosa al tiempo que aúlla un quejido lleno de dolor.

MENDIGA:

¡Piedad!
Solo pido limosnas
Para un alma en miseria en... Londres

ANTHONY le da un par de monedas.

Mendiga: Gracias señor, ¡gracias!

Anthony Hope: Señora, ¿podría decirme de quién es esa casa?

Mendiga: ¡Ah!, es la casa del gran Juez Turpin.

Anthony Hope: Y ¿quién es la joven que vive ahí?

Mendiga: Oh, esa es Johanna. Su hermosa pupila. La vigila, día y noche, de jóvenes traviesos como tú. Así que más te vale ni acercarte a menos que quieras recibir tu merecido.

La vieja se abalanza poseída. Un gañido de perro y una mano sobre el muslo del muchacho.

MENDIGA:

¿Quieres probar esta conchita?

Una meneadita.

Meterte en este matorral

¿Quieres entrar en mi follaje?

Se nota a leguas

Que tienes mucho para dar.

ANTHONY la empuje a un lado. La mujer sale de su aturdimiento y regresa a implorar limosnas en la calle, tanteando el aire con las manos.

Mendiga: ¡piedad!, para un alma en miseria.

Sale la MENDIGA.

En la calle, borrosos diálogos. Aparece el JUEZ TURPIN, un hombre recto y lógico, que camina despacio por la acera, bajo la luz macilenta del farol. A su lado, El ALGUACIL BAMFORD, vejete regordete, parejo de esos viejos coroneles que en las procesiones se caen del caballo. Un enorme parecido que extravaga.

Juez Turpin: Muchacho, acércate.

Anthony Hope: Lo siento, señor. Voy camino a Hyde Park pero parece que me he perdido.

Juez Turpin: Es normal para un marinero joven como tú, que no conoce los caminos del mundo, perderse... por eso es mi deber como hombre de integridad y moral corregirte. He visto la forma en que has contemplado a mi pupila, Johanna.

Anthony Hope: Señor, creo que ha habido un error.

Juez Turpin: Yo creo que no. Si te vuelvo a ver merodear por esta calle te prometo que te haré lamentar el día en que saliste del vientre de una perra. Alguacil Bamford, muéstreme al muchacho el camino a Hyde Park.

El ALGUACIL golpea brutalmente a ANTHONY.

Alguacil Bamford: La próxima vez, serán tus sesos en el pavimento.

ANTHONY:

Te siento, Johanna

Te siento

Creí haber despertado

Satisfecho de soñarte

Felizmente equivocado

Johanna

Te siento, Johanna

Te siento

Aunque quieran ocultarte

Yo estoy bajo tu ventana

En la oscuridad contigo

En dorados rizos como el sol

Te siento, Johanna

Y un día, te llevo...

Hasta el día que contigo esté

En dorados rizos me hundiré...

Escena V

Mercado de St. Dunst. Un festival de lo grotesco, lleno de visiones depravadas y pobreza. El Olor a orina impregna la calle. Tumulto confuso de voces. Grupos de vocingleros caminan de un lado al otro. De tarde en tarde, el asfalto sonoro. Borrachos lunáticos, vagabundos alienados, doncellas marchitas y mercaderes peripatéticos: unos largos, flacos y tristes, otros vivaces y barrigudos. Todos bajo la luz verde de faroles rotos.

TOBIAS:

Señores, señoras, por favor, me dan su atención.
¿Gritan en la mañana al despertar
Por los pelos que cubren su almohada y diván?
Que ahí no deben estar
Pues, señores, señoras,
Podrán despertarse en paz
Ya más nunca se han de preocupar
Un milagro magnífico les voy a mostrar
Señores, Aquí en mi cabeza están por ver en acción...
Algo que revivió

Es Pirelli Milagroso Elixir
Truco fabuloso, sí señor
Fue eficiente, en un santiamén
Como un elixir
Debe ser.
¿No quiere una botella?
Solo un penique, nada más
Con Pirelli ayuda al crecimiento
Hago un juramento
Sí, señor.
En minutos
Es estimulante
Y solo hay que teñirlo
Semanal

SWEENEY TODD:

Perdone, señor ¿Qué huele así?

MRS. LOVETT:

¿Hay una cloaca por aquí?

SWEENEY TODD:

¿Hay una cloaca por aquí?

MRS. LOVETT:

Perdone, señor ¿Qué huele así?

TOBIAS:

Con Pirelli Milagroso Elixir

Si no tenía pelo ¡Ahora sí!

Con Pirelli

Día tras día

Y todas las damas

Caerán.

¿Quiere una botella señor?

SWEENEY TODD:

Huele a piss

MRS. LOVETT:

¡Huele a piss!

SWEENEY TODD:

¡Es pipí!

MRS. LOVETT:

Huele a... ¡Ugh!

SWEENEY TODD:

Huele a piss

Es pipí

¿Hay una cloaca por aquí?

Tinte y pipí.

MRS. LOVETT:

No lo tocaría si fuera tú.

TOBIAS:

Pues, Pirelli

Activa las raíces

SWEENEY TODD:

Quedarán más grises

Sí, señor

CORO:

¡¿Dónde está Pirelli?!

TOBIAS:

Con Pirelli

Todas las mujeres

Con solo olerle

MRS. LOVETT:

Morirán...

CORO: ¡¿Dónde está Pirelli?!

Aparece un hombre alto, abotonado, ojos envidiosos bajo la testuz de rata de desconfiada. Un excéntrico extranjero italiano: ADOLFO PIRELLI. Fantoche entre Fantoche. Se dirige a la multitud.

SR. PIRELLI:

Yo soy Adolfo Pirelli

Rey de barberos

Barbero de reyes

Buon Giorno, a usted.

Esto es para ti (**arroja un beso**)

Y yo, el famoso Pirelli

Quisiera saber quién se atreve a decir que...

¡Mi elixir es piss!

¿Quién fue?

Sweeney Todd: Yo. Soy Mr. Sweeney Todd de la calle Fleet. Tengo una botella de Pirelli en mis manos y puedo decir que no es más que un fraude.

Sr. Pirelli: ¡Damas y Caballeros! Mejor no prestar atención a las locuras de este hombre, claramente un vagabundo de las calles.

Sweeney Todd: Admito que no he servido a ningún Rey pero apuesto, ante todos, que puedo demostrar más destreza para afeitar una mejilla que cualquier barbero callejero, ¿ven estas navajas?

Mrs. Lovett: las mejores en Inglaterra.

Sr. Pirelli: Sin duda, una vez vistas, no pueden ser olvidadas ¿Han escuchado a este crédulo? Esperen y vean como hago que se trague cada palabra.

Sweeney Todd: ¿Quién quiere una afeitada gratis? ¿Será el Alguacil Bamford nuestro juez?

Alguacil Bamford: La afeitada más veloz y al ras, es la ganadora.

SR. PIRELLI:

Pues signorini y signore

Se mezcla la espuma

Mejor, acérquense ya

¡Signorini y signore!

Sus ojos contemplan

A quién tuvo la gloria

De afeitar al Papa

Misterrr Sweeney quién sea

Le pido perdón, cuando mucho dirá, que tuvo un Cardenal

¡Y nada más!

El rostro afeitar

O el vello cortar

Requiere gracia

Requiere furor

Porque un resbalón

Puede cortar el mentón, mejillas, labios,

O mucho peor...

El rostro afeitar
O solo limpiar
Resulta crucial
El alma entregar
No solo afeitar,
Cortar y rasgar
Toma pasión y arte
El rostro afeitar
O el vello cortar
Rasurar caras
¡Bigotes y barbas!
Desde la infancia, es un talento que me dio a mí... Dios.
Toma amor
Y Habilidad
Toma Valor
Y Agilidad...
Solo el mejor
Tiene la Gracia.

Alguacil Bamford: ¡Todd es el ganador!

Mrs. Lovett: Suave como el culo de un bebé.

Sr. Pirelli: Signori, me inclino ante un talento superior al mío.

Sweeney Todd: Mis cinco libras.

Sr. Pirelli: Claro, claro. Hasta que nos veamos de nuevo, Signor Todd. Vamos, muchacho.
¡Vamos!

Alguacil Bamford: Mr. Todd... ¿tiene algún establecimiento?

Mrs. Lovett: Ciertamente que sí. La barbería del señor Todd se encuentra encima de mi pastelería, en la calle Fleet.

Alguacil Bamford: Entonces, Mr. Todd, me tendrá ahí antes de que la semana acabe.

Sweeney Todd: Por supuesto, será un honor. Y prometo, Alguacil, que le daré la afeitada más al ras que jamás ha recibido.

Mrs. Lovett: Casi muero del susto allí mismo. Por un segundo pensé que le iba a reconocer.

FANTASMAS:

Sweeney Calculó y planeó
Como máquina ejecutó
Pone el anzuelo y con el cebo
Solo espera que siga el señuelo
Astuto y trabajador
Se prepara para atacar
Sin dudar, ni sospechar
Los conduce a su lugar
Sweeney Calculó y planeó
Como máquina ejecutó
Sin dudar, ni sospechar
Los conduce a su lugar
¡Sweeney!

Escena VI

En la penumbra el JUEZ TURPIN yace con un fute en la mano.

JUEZ TURPIN:

Mea Culpa, Mea Culpa
Mea Máxima Culpa, Mea Máxima, Máxima Culpa
¡Dios, libérame! ¡Ayúdame!
Perdóname, Reprímeme, Libérame
Johanna, Johanna
Tan pronto una mujer

La luz de tu ventana
Penetra entre tus piernas
Johanna, Johanna
El sol se asoma entre tus...
¡No!
¡No!
¡Dios!
¡Líbrame!
¡No!
¡No!
¡Ya!
Johanna, Johanna
Te veo desde las sombras
Suspiras ante el mundo
Observas la ciudad
Tus labios Johanna
Tan dulces, tan hermosos que...
¡Dios!
¡Líbrame!
¡Ruin!
¡Suelta!
Johanna, Johanna
Guardaba tu inocencia
Te amaba como hija
Te burlas, Johanna
Me tienta tu inocencia
Cuando tu cuerpo tiembla y...
¡No!
¡Dios!
¡Libérame!
¡Para!
¡Ahora!
¡Ya!
¡Basta!

¡Basta!

¡Ya!

¡Johanna!

En la penumbra, sombra triste, aparece JOHANNA.

Johanna Barker: ¿Padre?

Juez Turpin: Acércate, no temas. ¡Ahora! Mi pequeña, Johanna. Ya toda una mujer.

Johanna Barker: Padre...

Juez Turpin: Los hombres de hoy solo tienen una cosa en su mente. Lo he estado pensando y como es mi deber cuidarte, he conseguido un pretendiente para ti.

Johanna Barker: ¿un pretendiente?

Juez Turpin: Un caballero que te alejará de los peligros del mundo. Que te protegerá y guiará. Un esposo, un guardián y amante también. Este hombre es el único que puede hacerlo y que se ha ganado tu confianza durante todos estos años.

Johanna Barker: ¿tú?

Juez Turpin: Shhhh. Mi pequeña. Solo yo puedo protegerte. Pero necesito que seas mía, solo mía.

Johanna Barker: Padre, por favor, me haces daño....

Juez Turpin: Serás mía, lo quieras o no.

Escena VII

MRS. LOVETT entra y sale de la trastienda con destino a la barbería de MR. TODD. Aparece la MENDIGA.

Mendiga:

¡Piedad!

Mrs. Lovett: ¡Piedad!, ¡piedad!, ¡cuántas veces debo decirte que no te acerques a mi negocio!, espantas a los clientes.

Mendiga: ¿No tienes un penique?, cariño. O ¿un pie? Uno de esos que da dolor de estómago el día entero (**se ríe**). Por favor, ten corazón.

Mrs. Lovett: ¡Fuera!, ¡fuera de aquí! No quiero verte más. ¿Entendiste?

Mendiga: Piedad... para un alma perdida.

Mrs. Lovett: Sé que no es mucho pero fue lo que pude encontrar. Además, en cuanto comiencen a llegar los clientes tendrá el dinero para comprarse otra silla...

Sweeney Todd: ¿Por qué no ha venido el Alguacil? “Antes de que la semana acabe”, eso fue lo que dijo.

Mrs. Lovett: Y ¿Quién dice que la semana se acabó? Apenas es martes...

MRS. LOVETT:

Es mejor esperar

No se angustie que le hará mal

Piénselo

El tiempo no se irá

Es mejor esperar

Lo que pase igual pasará

Al final

El tiempo no se irá

Compraremos flores

Margaritas

Le darán color

Si ponemos Rosas

Este cuarto

Se llenará de amor
Verá que bien

Sweeney Todd: ¿Y el juez?, ¿cuándo lo tendremos a él?

Mrs. Lovett: ¿Por qué se sigue torturando de esa manera? Siempre desenterrando los fantasmas del pasado.

MRS. LOVETT:

El ayer ya se fue
Y el mañana se irá también
Viene a ti y después ¿Qué?
Siempre es lo mejor
Ir con calma y planear el plan
Solo así,
Todo estará
Bien
Tal vez Tulipanes
O claveles
No lo sé
¿Qué opina usted?

Sweeney Todd: Sí...

Mrs. Lovett: Claveles entonces. Nada como un bello ramo de claveles.

De repente, ANTHONY irrumpe.

Anthony Hope: ¡Mr. Todd! Gracias a Dios lo he encontrado. Hay una joven que desea huir pero su padre la mantiene prisionera... pero esta mañana me ha arrojado la llave de la casa. Una clara señal de que Johanna quiere que la salve.

Mrs. Lovett: ¿Johanna? ¿La pupila del juez Turpin?

Anthony Hope: Así es, señora. No conozco a nadie en Londres y necesito un lugar seguro para ella mientras consigo esta noche un auto para llevarla a Plymouth.

Mrs. Lovett: Tráela acá, cariño.

Anthony Hope: Gracias, señora... ¿Mr. Todd?

Sweeney Todd: Sí, puedes traerla aquí.

Anthony Hope: Gracias.

Sale deprisa.

Mrs. Lovett: Parece que el destino, finalmente ha escuchado sus plegarias Mr. Todd.

Sweeney Todd: hasta que él se la lleve al otro lado de Londres.

Mrs. Lovett: ¿El marinero? Solo hay que esperar a que traiga a Johanna y... ya que se siente tan ansioso por empezar, esa es la garganta para cortar. Esa pobre niña, todo estos años sin el afecto de una madre...

Aparecen Pirelli y su ayudante.

Sr. Pirelli: Buon Giorno, signorina. Mr. Todd.

Sweeney Todd: Signor Pirelli.

Mrs. Lovett: Espero que no les importe, caballeros, que me lleve a este niño. Parece que no hubiese comido nada desde el año pasado.

Sr. Pirelli: Sí, sí, como guste.

Mrs. Lovett: ¿Qué tal un rico y jugoso pastel de carne, eh? Tus dientes son fuertes, ¿no?

Tobías: Sí, señora

TOBY y MRS. LOVETT salen de la habitación rumbo a la pastelería.

Sweeney Todd: Dígame, ¿en qué le puedo servir, Signor?

Sr. Pirelli: Llámeme Danny. Daniel O'Higgins es mi nombre fuera del oficio... Por cierto, me gustaría que me regresaran mis cinco libras, si no le importa.

Sweeney Todd: Y ¿por qué haría eso?

Sr. Pirelli: Porque usted entró en nuestra pequeña apuesta con falsas pretensiones, mi amigo. Y creo que esta es una lección que deberá aprender para el futuro. Claro, estaría dispuesto a olvidarlo si usted compartiera conmigo, digamos, la mitad de sus ganancias... Mr. Barker. ¿No me recuerda?, ¿por qué lo haría? Yo era solo un pobre inmigrante irlandés que contrató por un par de semanas para barrer. Ah, pero yo no lo olvidé, Mr. Barker, ni a estas. Me sentaba aquí y lo miraba día tras día, soñando que abriría mi propio negocio... Hasta podría decirse que fue mi inspiración.

TODD le clava la mirada.

Sr. Pirelli: ¿Tenemos un trato? Signor Todd. No vaya a ser que por accidente le revele su identidad al Alguacil Bamford y...

Inesperado como un rayo. TODD golpea mortal y consecutivamente al extranjero con un objeto contundente.

Tobías: Oh, Dios. Casi lo olvido, tiene una cita con el sastre...

Mrs. Lovett: ¡Espera!

Tobías: Signor, va a llegar tarde a su cita...

Sweeney Todd: El Sr. Pirelli se ha tenido que ir sin previo aviso. Te diré qué. Espéralo abajo. Así le podrás pedir a Mrs. Lovett un tibio vaso de ginebra para acompañar con un delicioso pie de carne. Tú solo dile que vas de mi parte.

Tobías: ¿De verdad, señor? Gracias, gracias.

TOBY sale deprisa por las escaleras mientras TODD termina de limpiar todo y de ocultar el cadáver. Se sienta en el sillón. Negro.

Escena VIII

El tribunal. El juez dictamina su sentencia del prisionero, a su lado, el Alguacil.

Juez Turpin: Esta es la cuarta vez que comparece ante este tribunal. Su persistencia en llevar una vida criminal es una abominación ante los ojos de Dios y los hombres. Por eso, lo sentencio a muerte. Lléveselo.

Se llevan al prisionero.

Juez Turpin: Camina conmigo. Te tengo una noticia mi amigo. En orden de protegerla de las maldades del mundo, he decidido casarme con Johanna el lunes.

Alguacil Bamford: Oh, señor. Buenas noticias sin duda.

Juez Turpin: Lo extraño fue que, cuando me ofrecí, ella mostró cierta... resistencia.

Casa del juez.

JOHANNA:

El lunes quiere casarse

Y yo no sé qué voy a hacer

ANTHONY:

Yo tengo un plan

JOHANNA:

Yo elijo la muerte

Antes que ser esclava de él

ANTHONY:

Yo tengo un plan

JOHANNA:

¿Qué es eso que escuché?

ANTHONY:

¡Un plan!

JOHANNA:

¿Qué fue lo que escuché?

ANTHONY:

¡Un plan!

JOHANNA:

No puede ser

Él fue a corte, a corte hoy

Pero ese ruido

Es que acaso

¿No escuchaste?

ANTHONY:

¡Bésame!

JOHANNA:

Señor...

ANTHONY:

Oh, sí

JOHANNA:

Por Dios

Si el juez se casa conmigo

El lunes mismo moriré

ANTHONY:

Te salvaré

JOHANNA:

Nos quedan solo dos días

Nada más se puede hacer

ANTHONY:

Te salvaré

JOHANNA:

Tienes que huir

Irte de aquí

Si viene y te ve

No sé que pueda hacer

No me arriesgaré

A que te encuentre y sea el fin...

ANTHONY:

¡Huir!

¡Huir!

No hay tiempo, óyeme

Tenemos que irnos,

oye, oye

ANTHONY:

¡Bésame!

JOHANNA:

¿Huir?

ANTHONY:

¡Bésame!

JOHANNA:

Huir... sí

ANTHONY:

Ese es el plan

JOHANNA:

¡Señor!

ANTHONY:

¡Y ahora bésame!

JOHANNA:

No lo sé

ANTHONY:

No tengas miedo

JOHANNA:

Señor

Lo amo

Desde que lo vi

Por mi ventana

No lo conocía y aún así lo amé...

ANTHONY:

No tengas miedo

Te llevo

Conmigo

Johanna

ANTHONY:

Conmigo te casas el lunes, eso harás

JOHANNA:

Sí, señor

ANTHONY:

A St. Dunst, sí

JOHANNA:

Nos casaremos el lunes

Aquí yo te esperaré

Contigo me iré

Nunca regresaré

Temía que

No te iba a ver

Que sola yo

Aquí enjaulada

Moriría

En fin

¡Bésame!

ANTHONY:

Oh, Dios

JOHANNA:

¡Bésame!

ANTHONY:

¿Segura?

JOHANNA:

Bésame...

ANTHONY:

Lo haré

JOHANNA:

Bésemi...

Señor...

ANTHONY:

Oh, mírame, mírame, el plan.

Oh, bésame, bésame, un plan.

Oh, mírame, mírame, casados el lunes.

El JUEZ TURPIN va acompañado por el ALGUACIL BAMFORD como dos pájaros sobre una rama. Divagan ajenos al tropel de la calle.

Juez Turpin: el respeto que me tiene la hará ceder.

ALGUACIL BAMFORD:

Disculpe, señor

Le pido señor

Permiso para decir

Perdone por sugerir, señor

Usted podría lucir mejor

Hay polvo en su traje, mi señor

Y barba en su mentón

Y las damas débiles son...

Juez Turpin:

Tercas, querrás decir. Tal vez, me esté apresurando.

ALGUACIL BAMFORD:

No tema, señor

Conozco un lugar

Y un barbero eficaz

Con rostro afeitado, mi señor

Algo de perfume, si señor

Un tono más seductor, señor

La ganará usted verá...

Juez Turpin: Qué...

Alguacil Bamford: a sus pies ella caerá...

Juez Turpin: Así que un barbero. Llévame con él.

Alguacil Bamford: No se arrepentirá. Su nombre es Sweeney Todd.

Escena IX

En la tienda de MRS. LOVETT, TOBY toma un vaso de ginebra mientras engulle con entusiasmo un pie.

Mrs. Lovett: ¿Cuánto antes de que regrese el italiano? El muchacho me va a dejar sin negocio.

Sweeney Todd: No volverá.

TODD apunta con la mirada al baúl en la habitación.

Mrs. Lovett: Mr. Todd... no lo hizo...

MRS. LOVETT lo examina para comprobar que el cadáver de PIRELLI se encuentra, en efecto, en el baúl. La mujer se lleva la mano a la boca

Sweeney Todd: me reconoció y trató de chantajearme así que tuve que matarlo.

Mrs. Lovett: Ah, bueno, eso es distinto. Qué alivio, cariño. Por un momento pensé que habías perdido la cabeza.

Se acerca para extraer la bolsa con dinero.

Mrs. Lovett: Bueno, al menos, ya que no necesitará esto...

Ve al JUEZ al pie de la escalera.

Mrs. Lovett: mejor bajo a encargarme del chico.

MRS. LOVETT se marcha deprisa.

Juez Turpin: Mr. Todd

Sweeney Todd: El mismísimo Juez Turpin en mi negocio.

Juez Turpin: ¿Nos conocemos?

Sweeney Todd: ¿Quién en este mundo no conoce su nombre?

Juez Turpin: su local deja mucho que desear y, sin embargo, el Alguacil Bamford me dice que usted es el mejor barbero en toda la ciudad.

Sweeney Todd: es muy amable de su parte y un honor recibirle. Pero dígame, ¿en qué puedo servirlo?

JUEZ TURPIN:

Verá, señor, un esclavo del amor

Herido por la pasión

Requiere de su arte seductor

Pomada y esencia de laurel

Almizcle o perfume francés

Paro antes afeitame.

SWEENEY TODD:

No dude que al ras lo haré.

JUEZ TURPIN:

¿De buen humor hoy?, Mr. Todd.

SWEENEY TODD:

Es que el deleite se contagia

De uno a otro igual.

JUEZ TURPIN:

Es cierto que el amor inspira

La sangre late, el pecho salta

¿Qué más... nos hace falta?

SWEENEY TODD:

¿Qué más... nos hace falta?

JUEZ TURPIN:

¿Más que amor?

SWEENEY TODD:

Más que amor, señor.

JUEZ TURPIN:

¿Qué cosa?

SWEENEY TODD:

Damas.

JUEZ TURPIN:

Ah, sí, Damas.

SWEENEY TODD:

Bellas Damas.

SWEENEY TODD:

Al fin, mi fiel

Tu hora ha llegado.

Paciencia. Disfruta

Se acerca la venganza al fin...

JUEZ TURPIN:

Apúrese y será recompensado

SWEENEY TODD:

Señor.

¿Y quién es la afortunada el día de hoy?

JUEZ TURPIN:

Mi sol.

Mi hermosa pupila.

SWEENEY TODD:

¿Hermosa como su madre?

JUEZ TURPIN:

¿Cómo dijo?

SWEENEY TODD:

Nada, señor. Nada. ¿Procedemos?

Bellas damas

Fascinantes

Noche y día

Danzan

Bellas damas

Un enigma

Bellas Damas

Junto a la ventana o

Al atardecer

Nos alegran sin saber

Bellas Damas

JUEZ TURPIN:

Su silueta

SWEENEY TODD:

Nos conmueven

JUEZ TURPIN:

Siempre

SWEENEY TODD:

Al recuerdo.

JUEZ TURPIN:

Están sujetas.

SWEENEY TODD:

Bellas damas.

SWEENEY TODD:

Bellas Damas

Soplan a las... velas

Sonríen y se van

Aun cuando se van

En tu alma

Están

Viven ahí allí

Bellas damas

JUEZ TURPIN:

Bellas Damas

Soplando a las velas

Sonríen y Entonces se van

Y aun cuando se van

y se pierden

siguen y se anidan

allí

Bellas damas

SWEENEY TODD:

Al espejo.

JUEZ TURPIN:

Su reflejo.

SWEENEY TODD:

Voz de luna.

JUEZ TURPIN:

Mar y furia.

SWEENEY TODD:

Un martirio.

SWEENEY TODD:

Son nuestro delirio

Son el cielo

En la tierra

Bellas Damas, Señor, Bellas

Damas

Sí, Bellas Damas

Bellas Damas

Bellas Damas

JUEZ TURPIN:

Son nuestro delirio

Son el cielo

En la tierra

Bellas Damas, Bellas

Damas

Bellas Damas

Bellas Damas

Bellas Damas

Anthony Hope: Johanna y yo, huiremos. Nos casaremos el día de hoy...

Juez Turpin: ¡Tú! De verdad debe existir un poder superior que me ha traído hasta aquí para advertirme a tiempo de tus intenciones. Así que planeaban fugarse. Encerraré a esa perra dónde ni tú ni ninguna otra vil criatura puedan jamás posar sus ojos sobre ella. En cuanto a usted, barbero, me queda claro la clase de clientela que mantiene. Cuídela bien, pues me aseguraré de que sea la única que tenga.

Sweeney Todd: Largo.

Anthony Hope: Señor Todd tiene que ayudarme...

Sweeney Todd: ¡Fuera!

ANTHONY se aparta y abandona la barbería.

Escena X

MRS. LOVETT entra apresurada por el escándalo.

Mrs. Lovett: ¿Qué es toda esta gritería y gente corriendo? ¿Qué pasó?, cariño.

Sweeney Todd: ¡Lo tenía! Su garganta bajo mi hoja.

Mrs. Lovett: Vamos, cálmese.

Sweeney Todd: ¡No! Lo tenía, solo ante mí, y no volverá.

Mrs. Lovett: Volverá, ya verá. Solo tiene que...

Sweeney Todd: ¿¿qué?!

Mrs. Lovett: esperar

SWEENEY TODD:

¿Por qué esperé?

Siempre hay que esperar

Ahora nunca volverá

Hay un hueco en el mundo lleno de maldad

Y los gusanos se retuercen en su oscuridad

Su moral es codicia y crueldad

Pero no más...

Será mejor morir

Es el fin, Mrs. Lovett

Es el fin

Porque en toda la humanidad, Mrs. Lovett

Hay dos clases de hombre, solo dos

A los que desecha la sociedad

Y los otros que los pisan sin piedad

Míreme, Mrs. Lovett

Mírese.

Sí, será mejor morir

Es el fin para usted y para mí

Si los viles se ahogan en su maldad

Que la muerte sea su libertad

Será mejor morir

Y yo nunca, veré a Johanna
Y ya nunca la podré tener - ¡el fin!
Muy bien. Señor, ¿se va afeitar?
Venga, visite a su amigo Sweeney
¡Usted! diga, ¿Cómo quiere su ataúd?
Tendré venganza.
Tendré salvación
¿Señor? ¿Usted?
La silla espera
Así, así,
Mi hoja
Ansía
Sus gargantas
¡Usted señor! ¡Alguien!
¿Quién quiere empezar?
Y ni un hombre, ni decenas
Ni millones, me detienen.
Es mi hora **(risas)**
Hasta el día que regrese ese vil traidor
Sus humildes gargantas serán mi afilador
Y mi Lucy es ceniza
En mis brazos nunca la tendré
¡Al trabajo!
Soy tan feliz
¡Estoy vivo al fin!

Mrs. Lovett: Todo eso está muy bien pero ahora lo que debemos pensar es qué vamos a hacer con el italiano.

Sweeney Todd: Más tarde, cuando esté oscuro, lo llevaré a algún lugar secreto y lo enterraré.

Mrs. Lovett: Oh, sí. Supongo que podemos hacer eso, igual no creo que tenga ningún familiar que lo vaya a buscar... Usted me conoce, las ideas brillantes simplemente aparecen en mi cabeza y estaba pensando...

MRS. LOVETT: Ay, que lástima

SWEENEY TODD: ¿lástima?

MRS. LOVETT:

El desperdiciar...

Buena complexión el tipo tiene, tenía... ¡tiene!

Y no lo han de buscar

La tienda hay que salvar

Deudas que pagar

Es como un presente

Del ausente

¿Si me entiende?

¿No?

Qué gran lástima...

Y la carne muy cara está

No es un chiste

Es muy triste

SWEENEY TODD: ¡Ah!

MRS. LOVETT:

¿Ya caíste?

Por ejemplo, Mrs. Mooney abrió un negocio

Y las cosas marchan bien

Usando gatos nada más

Pero los gatos alcanzan para

Siete u ocho pies...

Y el sabor no se podría comparar

SWEENEY TODD:

¡Mrs. Lovett! ¡Qué ingeniosa y brillante idea!

Única, discreta y práctica como siempre

MRS. LOVETT:

No hay que desperdiciar

SWEENEY TODD:

Mrs. Lovett, ¿cómo pude

Haber vivido estos años sin usted?

Delicioso

Y Exótico

Inusual sabor

Escuche a la humanidad

El crujir de dientes

¿Lo puedes oír?

El hombre al hombre

Ha de devorar

¿Y cómo podemos negarlo aquí?

SWEENEY TODD:

Son tiempos desesperados Mrs. Lovett.

Que requieren medidas desesperadas.

MRS. LOVETT:

Aquí está. Recién sacado del horno.

SWEENEY TODD:

¿Qué es eso?

MRS. LOVETT:

MRS. LOVETT:

Solo piense

Tantos caballeros

Que usted podrá afeitarse

Y yo podré hacer... pies

¿Qué?, Mr. Todd

¿Qué?, Mr. Todd

¿Qué hay que escuchar?

Sí, Mr. Todd

Sí, Mr. Todd

Hay que bailar

¿Y cómo podemos negarlo aquí?

Es Prior.

Cómase un Prior.

SWEENEY TODD:

¿Tiene buen sabor?

MRS. LOVETT:

Más que bueno, ¡el mejor!

Y como no cae en pecado mortal

Hay que echarle sal

SWEENEY TODD:

Hay grasa de más.

MRS. LOVETT:

Solo por detrás

SWEENEY TODD:

¿No tiene Poeta o algún escritor?

MRS. LOVETT:

La literatura no vende

Pues nadie comprende al Autor

Pruebe el Prior

Abogado no sabe mal.

SWEENEY TODD:

No sé si es legal.

MRS. LOVETT:

Tome una pequeña porción

Para que trague sin objeción

SWEENEY TODD:

¿Nada más ligero?

MRS. LOVETT:

Pues si es británico y fiel

Capitán de Marina del Rey

No es de gran nivel

Y estoy segura de que sabe a burdel

SWEENEY TODD:

¿No sirve herrero?

U ¿obrero?

MRS. LOVETT:

No, señor. Lo que espero es sepulturero.

SWEENEY TODD:

Y, ¿funcionario? o, ¿vicario?

MRS. LOVETT:

No, señor, solo eso o... Alguacil.

SWEENEY TODD:

La historia de la humanidad,

MRS. LOVETT:

Ahorrar tumbas

Es un favor

Como pocos

SWEENEY TODD:

Es que el de abajo sirva a su señor

MRS. LOVETT:

El mundo se afeita

Habr  un sabor

Para todos

SWEENEY TODD:

Qué maravilla es, al fin, saber

SWEENEY TODD:

Que los de arriba... Se pueden comer

MRS. LOVETT:

Que los de arriba... Se pueden comer

SWEENEY TODD:

 Qu  es eso?

MRS. LOVETT:

Es Lord

No hay pastel mejor.

También tenemos pastel de pastor

Con pastor de verdad

Y tenemos más

Está el Gobernante

Que viene corrupto, farsante

Y Ru n

SWEENEY TODD:

P ngalo en un Pan.

Que nunca se sabe

Si van a escapar.

MRS. LOVETT:

Un banquero... Usurero.

SWEENEY TODD:

No que sale muy caro

Morder a un avaro

MRS. LOVETT:

Un Actor... Conmovedor.

SWEENEY TODD:

Ah, Pero siempre me toca el peor

¿Cuándo tendrá un Juez en fiambre que calme mi hambre?

MRS. LOVETT: Aun no llega. Pero le tengo algo mejor.

SWEENEY TODD: ¿Qué?

MRS. LOVETT: ¡Verdugo!

SWEENEY TODD:

Una caridad

Para el mundo

Amor

MRS. LOVETT:

Sí, sí, lo sé, mi amor.

SWEENEY TODD:

Tendremos los pies de mejor calidad

MRS. LOVETT:

Yo los haré, mi amor.

SWEENEY TODD:

Que vengan todos

Al gran festín

Pies de cualquiera

SWEENEY TODD:

Con cualquiera

A cualquiera

¡Aquí!

MRS. LOVETT:

Con cualquiera

A cualquiera

¡Aquí!

ACTO II

Escena XI

Gracias a la reciente prosperidad, ahora somos testigos del nuevo establecimiento de MRS. LOVETT. Repleto de gente que ordena cerveza y que come con fervor los nuevos y deliciosos pies de carne. MRS Luz de acetileno: mesas y sillas. De vez en cuando se escucha el golpeteo de los vasos contra el metal. LOVETT lleva un brillante vestido que resalta su caracterización de Fantoche. Encogido en la trastienda está TOBY. Sale para despachar a los clientes.

TOBIAS:

¡Señores, señoras!, por favor, me dan su atención.
Notan en el ambiente un olor seductor
Que recrea en sus bocas un rico sabor
Sin duda el mejor
Pues, señores, señoras
Un aroma tan rico y sutil
No se compara con el exquisito sabor
Que hoy les anuncio con grato vigor
Pues, señores, señoras
No se imaginan lo están por probar...
No hay porqué esperar más
Solo coman el pastel de carne
El más delicioso... Van a ver
Mrs. Lovett y su pastelería
Ya no son lo que solían ser

CORO:

Hace falta más cerveza aquí
Me das otro pie muchacho
Para cuándo la cerveza

MRS. LOVETT: ¡Toby!

TOBIAS: Voy ya

MRS. LOVETT: ¡Cervezas!

TOBIAS: Sí, voy

MRS. LOVETT:

Pronto

Es un gusto verte

¿Cómo has estado?

Que placer tenerte

Toby, una para el señor

Que recibimiento

Más inesperado

¡Toby!, ¡Arroja a esa mujer!

Mi secreto

Es secreto de familia

Así que no lo puedo revelar

Es una combinación de hierbas y especias

Que hacen a la salsa

Espesa

CORO:

Más, más pies

Más pies

Más pies

MRS. LOVETT:

Cómanlos

Acaso, ¿no son deliciosos?

Cada pie es rico y especial

Cómanlos que

TOBIAS:

Cómanlos

Acaso, ¿no son deliciosos?

Cada pie es rico y especial

Cómanlos que

Ya se nos acaban
Vuelvan otra vez mañana
¡Alto!

CORO:

Más, más pies

MRS. LOVETT:

No hay marcha atrás
Quieren más
Mejor ni parpadeen
Vuelvo en un segundo
Ya lo suponía
Toby Dios nos ve a todos
Él siempre nos observa
De noche y de día
¡Toby!, ¡arroja a esa mujer!

Ya se nos acaban
Vuelvan otra vez mañana

TOBIAS:

Este es un pie
Hecho para un rey
El más rico que
Pueda haber
Ahora ven que no hay pie que...

CORO:

Qué festín
Qué delicioso pie
No hay platillo más sabroso
Un sabor tan ingenioso
Lo repito, ¡qué fes... tén!

Escena XII

Se escucha el grito de Johanna y se enciende la luz para mostrar a ANTHONY en el centro del escenario, triste, largo. TODD, en la penumbra, ajusta los preparativos finales en su barbería.

ANTHONY:

Te siento, Johanna
Te siento

Aunque quieran ocultarte
Yo estoy bajo tu ventana
En la oscuridad contigo
Prisionero de tu corazón...

SWEENEY TODD:

Johanna
Eres hermosa y con la piel
Color marfil
También
Te quiero con la piel marfil
Como te soñé
Johanna

ANTHONY:

Johanna

Cabellos de oro como el sol,
Alegre y
Feliz
Nunca te volveré a ver
Mi dulce amor
Mi sol, Johanna

Johanna

Te llevo, Johanna

Adiós, Johanna
Hoy vienes y te vas
Estoy bien, Johanna
Estoy bien

Johanna

MENDIGA:

¡Gris!
¡Gris!
Señal del Demonio
Señal del Demonio
Todo en llamas
¡Vil!

¡Vil!

Ese hedor se puede oler

Cada día al anochecer

El infierno ella hace arder

Todo en llamas

Todo en llamas

Maldad

Maldad

Maldad

SWEENEY TODD:

Y si nunca escucho tu voz

Mi rui señor

Mi amor

Igual yo te recordaré y no temeré, por ti

Johanna

SWEENEY TODD:

Aun ciego en la oscuridad,

No olvidaré

Jamás

En mi mente siempre estarás

Mi dulce amor

Mi sol

Serás, Johanna,

Tal como te soñé

Como una estrella

Fugaz

Siempre fugaz...

ANTHONY:

Te siento

Johanna

Johanna

En dorados

Rizos me hundiré

MENDIGA:

¡Ahí!

¡Ahí!

¡Alguien!
¡Alguien!
Mire ahí
No se los dije
¡Ese olor es!
Todo en llamas
Yo sé
Qué pasó
Esa bruja los embrujó
Ese es
Ese es
El maldito olor
Llamen a todos y al Alguacil
Huyan
Griten
Sí
Vil
Todo en llamas
Todo en llamas
Maldad, Maldad, Maldad. ¡Vil! ¡Pie... dad!

SWEENEY TODD:

Aunque jamás te olvidaré
Hasta que muera, al fin
Extraño menos cada vez
Que junto a mí no estés, Johanna

ANTHONY:

Johanna

Eres hermosa y con la piel
Color marfil
También
El destino nos separó, una y otra vez
Johanna

Te siento Johanna

Verás, Johanna

Un nuevo amanecer
Y al fin podremos decir
Adiós...

Te llevo, Johanna

JOHANNA:

Mirlos y Ruiseñor, dulces y ligeros yo no sé volar...

Escena XIII

MRS. LOVETT y SWEENEY se encuentran solos en el local luego de que la clientela se ha marchado y TOBY ha ido a la cama. MRS. LOVETT limpia con aire vago tras una ardua jornada pero la mente de TODD parece ocupada con un asunto más oscuro. Ella se apresura y le echa la zarpa.

Mrs. Lovett: Esta semana hemos hecho nueve libras y cinco chelines. Y eso sin contar el órgano que compré. Fue una verdadera ganga, ¡gracias a Dios que se quemó la Capilla!... ¿Me está escuchando, Mr. Todd?

Sweeney Todd: Debe haber una forma de llegar al juez.

Mrs. Lovett: Usted y ese maldito juez. Ahora tenemos un negocio respetable y, más importante, dinero.

MRS. LOVETT:

Oh, Mr. Todd
Qué alegría
Lo podría besar
De la felicidad
Sabe ¿qué quisiera hacer?, Mr. Todd
Si pudiera
Y el negocio sigue bien
Me gustaría viajar
A un bello lugar
¿No quiere saber?

SWEENEY TODD: Sí.

MRS. LOVETT:

¿De verdad quiere saber?

SWEENEY TODD: Sí.

MRS. LOVETT:

Junto al mar Mr. Todd

Es lo que deseo

Junto al mar Mr. Todd

Es mi gran anhelo

Usted y yo, Mr. Todd

Y nadie más

Siempre juntos en nuestro hogar

Y junto al mar

¿No sería hermoso?

Pasearé por la arena en mi traje a rayas

Mientras vamos juntos por la playa

Pasaremos a gusto momentos breves

A la orilla del mar los jueves

Y junto al mar

El sol miraremos

Junto al

Viejos nos haremos

Junto al mar ¡oh sí! (azul)

Junto al hermoso mar

Oiremos las olas

Entre las rocas

Y las gaviotas

Hoo – Ha

Y hasta si quiere

Una boda habría

Lo veo
A blanco y negro
Mientras un prior
Observa incrédulo nuestro amor
Nos hará la pregunta
Lo miraré a los ojos
Respiraré profundo
Y diré... ¡Sí!
Sí, junto al mar
Allí nos casaremos
Junto al mar
La vida será un sueño
Junto al mar, ¡oh sí! (azul)
A la orilla del mar

Mrs. Lovett: Vamos, cariño, dame un beso... **(No hay reacción)** Tiene que dejarla ir. Su Lucy. No puede pasar la vida mirando una tumba o terminará de la misma forma... La vida es para los vivos.

ANTHONY irrumpe en el negocio.

Anthony Hope: ¡Mr. Todd! ¡Mr. Todd!

Sweeney Todd: ¿Qué sucede?

Anthony Hope: La encontré... La ha encerrado en un manicomio...

Sweeney Todd: Un manicomio... ¿dónde?

Anthony Hope: En el asilo de Fogg. Le he dado una docena de vueltas al lugar pero es imposible entrar. Es una fortaleza.

Sweeney Todd: ¡Un manicomio!... un manicomio... ¡lo tengo!

Anthony Hope: ¿Mr. Todd?

Sweeney Todd: Johanna está a salvo.

Mrs. Lovett: ¿Lo está?

Sweeney Todd: ¿A qué lugar crees que van los peluqueros de Londres a buscar su cabello?

Mrs. Lovett: Si dice la morgue, no me sorprendería.

Sweeney Todd: Bedlam. De los lunáticos en Bedlam. Debes ir ahí y tomarla. Nada ni nadie podrán detenerte hasta que la traigas aquí. Escribiré una carta a este señor Fogg anunciando tu llegada. ¡Ve!

ANTHONY sale. Sweeney Comienza a escribir en su silla,

FANTASMAS:

Honorable juez Turpin (Honorable)

Me atrevo a escribirle

Urgente, debo advertirle que

El joven marinero

Ha raptado a su Johanna (Johanna)

De la institución donde

Usted la llevó

Por eso me atreví

Ha persuadirlo de traerla aquí

Esta noche a mi negocio

En Fleet Street

Si no la quiere perder

Pronto, al atardecer

Ella estará aquí (aquí)

Su obediente servidor, Sweeney Todd

Sweeney Todd: Entréguele esto urgente al juez Turpin.

Escena XIV

TOBY entra sofocado, triste. Una ráfaga de emoción sacude la pastelería. MRS. LOVETT se acerca.

Mrs. Lovett: Toby, ¿Dónde has estado... ¿Qué pasa?

Tobías: Estaba pensando lo buena que es conmigo. Si no fuera por usted, quién sabe dónde estaría. Es como si el señor la hubiese puesto en mi camino...

Mr. Lovett: Yo siento, exactamente, lo mismo cariño.

Tobías: sabe una cosa, no hay nada que no esté dispuesto a hacer por usted. Si hubiese alguien malo, que quisiera hacerle daño y la obligara a hacer cosas malas... solo que no lo sabe...

Mr. Lovett: ¿Qué es esto?, ¿qué quieres decir?

TOBIAS:

Nadie le hará daño

No mientras yo esté.

Nadie le hará daño, nunca,

No mientras yo esté.

Rondan demonios

Por doquier

Yo lo sé

Más

Yo la voy a defender

Ya verá

Nadie le hará daño

No se atreverán

Pueden engañarla

Llámeme

Y ahí estaré

Los demonios sonreirán

La querrán
No podrán
Nadie le hará daño
No si estoy aquí

Mrs. Lovett: Ven, cariño. Necesitas descansar. No sé de dónde has sacado todas estas tonterías.

TOBIAS: Son cosas que he estado pensando... Sobre Mr. Todd.

No, no dude
No, no tema
De todo me doy cuenta yo
Le aseguro, no me engaña
Ni a la muerte
Guardo temor
Crea en mi valor
La malicia no es lo mismo
Que la honestidad
No hay nada que yo
Le pudiera ocultar
Como él...

Mrs. Lovett: Ya, cariño. Esta conversación no nos llevará a ninguna parte. Ya sé, que tal si te doy un penique y te compras un rico bombón...

Tobías: Esa es la bolsa del señor Pirelli.

Mrs. Lovett: No. Es un regalo que me dio Mr. Todd, por mi cumpleaños.

Tobías: Esa es la prueba, es su bolsa. Tenemos que ir con el Alguacil y traerlo para acá.

Mrs. Lovett: ¡No! Shhhhhh. Toby, no iremos a ninguna parte. Solo siéntate aquí tranquilito, junto a mí. Eso es. Cómo vas a pesar tal cosa de Mr. Todd. Después de lo amable que ha sido con nosotros.

MRS. LOVETT:

Nadie te hará daño
No mientras yo esté
Nadie te hará daño, no...
No mientras yo esté

TOBIAS:

Los demonios sonreirán
La querrán
No podrán
Nadie le hará daño
No si estoy aquí

Mrs. Lovett: Shhhhhh. Sabes cariño, justo estaba pensando: “qué buen chico es Toby. Tan trabajador y obediente”... Y me dije, ¿recuerdas todas las veces que el chico ha querido ayudar a hacer los pies?

Tobías: Sí, señora.

Mrs. Lovett: Bueno... No hay tiempo como el presente.

Tobías: ¿En serio puedo ayudar?

MRS. LOVETT asiente mientras conduce al pequeño hasta la sala de calderas. Sótano mal alumbrado por la tenue luz del horno. El vaho del humo dificulta la transición. En la penumbra cientos de sombras se mueven sin forma. La pestilencia de la carne podrida inunda la atmósfera. Se cierra de golpe la puerta.

Tobías: Uh, apesta aquí.

Mrs. Lovett: Las rejillas llevan hasta las alcantarillas y eso hace que olores suban. Solo Dios sabe con certeza que hay allí abajo...Comencemos por el horno. Siempre debes asegurarte de que las puertas estén bien cerradas. Ahora, la moledora de carne. Metes la carne por aquí y... la trituras para que salga por acá. Luego la cortas tres veces y al horno. Ese es el secreto ¿ves?

Tobías: Sí.

Mrs. Lovett: Muy bien... ese es mi chico...

Tobías: ¿A dónde va?

Mrs. Lovett: Vuelvo en un segundo querido...

Tobías: Señora... ¿cree que pueda comerme un pie mientras espero aquí?

Mrs. Lovett: Tantos como quieras cariño... Tantos como quieras.

Escena XV

MRS. LOVETT entra agitada hacia el mostrador. Una aparición. El ALGUACIL entra a la pastelería. Una máscara que esboza una tenebrosa sonrisa que estremece a la mujer.

Mrs. Lovett: Alguacil Bamford, me ha dado un susto de muerte.

Alguacil Bamford: No era mi intención. Me encuentro aquí en un asunto oficial. Verá, ha habido quejas de la terrible pestilencia que sale de su chimenea. Y, como garante de la seguridad pública, me temo que debo echar un vistazo a la pastelería.

Mrs. Lovett: Claro, Alguacil lo que pasa es que Mr. Todd tiene la llave y aún no ha llegado.

Alguacil Bamford: Y ¿cuándo regresa?

Mrs. Lovett: No estoy segura.

Alguacil Bamford: Ya veo. Bueno, tendré que esperar por él aquí. ¿Qué fue eso?

Mrs. Lovett: Es el chico que me ayuda con los pies.

Alguacil Bamford: Sí, pero lo tiene encerrado en el sótano, ¿cierto?

Mrs. Lovett: Sí, sí, sí. La semana pasada se escapó así que tuvimos que encerrarlo ahí por su propio bien. No nos dejó otra opción.

Entra Sweeney Todd

Sweeney Todd: ¡Alguacil Bamford!

Mrs. Lovett: ¡Mr. Todd! El Alguacil necesita revisar la sala de calderas pero le he dicho que usted tiene la llave. Pero ahora que está aquí no hay ninguna prisa. ¿Qué tal si ustedes caballeros se dirigen a la barbería mientras yo me encargo de abrir las puertas?

Sweeney Todd: Por supuesto. Lo menos que podríamos hacer por usted es ofrecerle una afeitada gratis por todas las molestias que hemos podido causarle.

Alguacil Bamford: Bueno...

Sweeney Todd: Le prometo que no demoraré. Sígame, por favor.

Sale el ALGUACIL con dirección a la tienda.

Escena XVI

Negro. Se enciende la luz de la caldera dónde vemos a TOBY triturando carne y disfrutando de un jugoso pie de carne. Hasta que hace un pequeño descubrimiento que le hiela la sangre.

Tobías: ¿Una uña? ¡Mrs. Lovett! ¡Mrs. Lovett! ¡Sáqueme de aquí! Por favor, ¡Mrs. Lovett!

Entran Sweeney y Mrs. Lovett

Mrs. Lovett: El chico lo sabe todo. Lo he encerrado. Pero si escapa irá con la Ley.

Sweeney Todd: Eso no podemos permitirlo.

Mrs. Lovett: Mr. Todd, tal vez si hablo con él...

Sweeney Todd: ¡No hay tiempo para eso! El Juez está en camino.

FANTASMAS:

Solo una silla y afilador

En una humilde habitación

Constante y trabajador

Jamás perdonó y jamás olvidó...

Con elegancia y precisión

Fue Sweeney Todd...

Cruel barbero de Fleet Street.

Sweeney, Sweeney, Sweeney

Escena XVII

El Asilo del de FOGG. Una bóveda pobremente iluminada. Sonidos borrosos provienen del corredor y los pasillos. ANTHONY va vestido con elegante ropaje mientras, delante de él, va al señor FOGG. Cabeza erguida y ojos parados avanza hacia él como un fantasma. Se estrechan las manos.

Fogg: Señor. Estoy de acuerdo en que sería de nuestro mutuo interés llegar a un convenio en cuanto a mis pobres niñas...

Anthony Hope: Claro.

Fogg: Lo que busca está por acá, sígame...

Anthony Hope: Esa. Esa es la que quiero.

Fogg: Ah, sí. Esta necesita una pequeña corrección. Desde que llegó aquí no ha parado de cantar. Ven aquí, mi niña. Eso es. Ahora sonríe para el caballero.

Anthony Hope: Ni una palabra más señor Fogg o le disparo...

Fogg toma a Johanna entre sus brazos y la apunta con la tijera mientras Anthony le apunta. La joven se zafa, toma del brazo a Anthony y hiere a Fogg. El resto del pabellón le cae encima.

Fogg: ¡No!

Escena XVIII

Sala de calderas. Dos figuras deambulan en la oscuridad.

SWEENEY TODD: ¿Dónde está el maldito chico?

MRS. LOVETT: Toby, ¿dónde estás amor?

CORO:

¿Dónde estás amor?

MRS. LOVETT:

¿Dónde está?

Nadie te hará daño

No mientras yo esté

CORO:

Toby

SWEENEY TODD: Toby. ¡Toby!

MRS. LOVETT:

Nadie te hará daño, nunca

No mientras yo esté

CORO:

No mientras yo esté.

SWEENEY TODD: ¡Toby!

MRS. LOVETT:

Rondan demonios por doquier

CORO:

Toby...

Escena XIX

ANTHONY y JOHANNA *llegan a la barbería de TODD en busca de su anfitrión. La chica ahora va vestida con sus ropas de marinero.*

Anthony Hope: ¿¡Mr. Todd!?... No hay tiempo. Tienes que esperar aquí por él mientras consigo un coche. Estaré de vuelta en menos de media hora... Estás a salvo.

Johanna Barker: No, pídemme cualquier cosa pero no me pidas que me quede. Quiero ir contigo.

Anthony Hope: No, es demasiado peligroso. Te tienes que quedar. Luego todos los fantasmas del pasado desaparecerán.

Johanna Barker: No. Ellos nunca se van.

Anthony Hope: te prometo que volveré.

Ella observa a la MENDIGA acercarse y se oculta. La mujer se acerca al baúl y sostiene una tela como un bebé mientras de fondo se escucha una melodía de cuna.

MENDIGA:

Alguacil

Alguacil

No se oculte

Le he visto

Alguacil

Alguacil
Alguacil, Alguacil.

Se acerca al lugar dónde halla JOHANNA y comienza a sostener un bebé invisible en brazos.

Sweeney Todd: ¿Qué haces aquí?

Mendiga: El mal está aquí, señor. Huela el infierno que viene de abajo, de ella. Es la esposa del Diablo. Ey, ¿no lo conozco?

Mata a la MENDIGA con su navaja y la oculta tan rápido como puede. Entra el JUEZ.

Juez Turpin: He recibido su carta. ¿Dónde está Johanna?

Sweeney Todd: Abajo, con mi vecina. El chico la trajo hasta aquí pero ella ha visto su error y me ha pedido que hablara con usted.

Juez Turpin: ¿Lo ha hecho?

Sweeney Todd: Lección aprendida. Lo único que ha hecho desde que llegó aquí es implorar misericordia.

Juez Turpin: Entonces la tendrá. ¿Cuándo la podré ver?

Sweeney Todd: Pronto. Siéntese. Siéntese.

JUEZ TURPIN:
Oh, Bellas damas...

SWEENEY TODD:
Bellas damas, sí

JUEZ TODD:
Johanna, Johanna

SWEENEY TODD:

Bellas damas, bellas damas

Fascinantes

Bellas damas

Bellas dama

Soplan a las... llamas

Sonríen y se van

Aún cuando se van

En tu alma

Están

Viven ahí

JUEZ TODD:

¿Otra vez de buen humor?, barbero

Bellas dama

Soplan a las llamas

Sonríen y entonces se van

Y aun cuando se van

y se pierden

siguen y se anidan

Allí...

Juez Turpin: Es un consuelo conocer a un compañero en la adversidad.

Sweeney Todd: Un compañero de gustos... En mujeres al menos.

Juez Turpin: ¿Qué dice?

Sweeney Todd: Los años no han pasado para usted... lástima que no pueda decir lo mismo de un barbero condenado a quince años de prisión. No es una cara, precisamente, memorable...

Juez Turpin: Benjamin Barker.

Sweeney Todd: ¡Benjamin Barker!

TODD levanta su navaja y asesina brutalmente al JUEZ TURPIN.

SWEENEY TODD:

Descansa al fin

Ahora y para siempre

Duerme, tranquila

Y ve con los ángeles

Todd se prepara para salir. Johanna abre el baúl y sale. Todd regresa por su navaja.

Sweeney Todd: ¡tú!

JOHANNA: No, señor, por favor. Le juro que no he visto nada...

Mrs. Lovett: ¡Muere! ¡Muere! ¡Por Dios!, ¡Muere!

Johanna escapa. Sweeney sale.

FANTASMAS:

Alza el brazo ya, Sweeney

Ráfaga mortal

Sangre de gargantas tú... derramarás

Escena Final

En la sala de calderas MRS.LOVETT arrastra los cuerpos en un rincón del círculo luminoso dibujado por el horno. El JUEZ TURPIN da un último rastro de vida antes de que MRS. LOVETT clave las zarpas de la muerte sobre él. MRS. LOVETT se acerca al cadáver de la mendiga.

Mrs. Lovett: ¡Tú! No puede ser. Todos los demonios del infierno vienen a atormentarme.

Sweeney Todd: ¿Por qué gritaste? ¿Y el juez?

Mrs. Lovett: aún tenía fuerzas y se agarró a mi vestido pero ya está muerto.

Sweeney Todd: Bien, abre la puerta.

Mrs. Lovett: No, no la toque.

Sweeney Todd: ¿Qué te pasa? Es solo una maldita mendiga... ¡No!... ¿No lo conozco? Me dijo... ¿Tú lo sabías? ¿Tú sabías que mi Lucy estaba viva?

Mrs. Lovett: Solo pensaba en usted... su Lucy... Una loca. Recogiendo huesos y basura por el callejón. ¿Quería saber que así fue como terminó?

Sweeney Todd: Me mintió

MRS. LOVETT:

No, no, no le mentí

Nunca le mentí

Se tomó un veneno, lo hizo

No dije que murió

Pero la pobre enloqueció

Y cada vez se ponía peor

Tendrían que haberla internado en Bedlam

Ya ve

Pobre

Creerla muerta era mejor

Sí le mentí

Es porque lo amo

Yo soy mucho más mujer

Lo amo

SWEENEY TODD:

Lucy...

Te perdí otra vez...

Lucy...

Oh, ¡Por Dios!

Lucy...

SWEENEY TODD: ¡¿Qué hice?!

MRS. LOVETT: ¿Quién jamás podría amarlo así?

SWEENEY TODD:

¡Mrs. Lovett!

Es maravillosa, eminente,

Práctica y muy apropiada,

Siempre dijo

Que

Ya no podemos pretender vivir en el ayer

SWEENEY TODD:

Ven aquí, amor
Nada que temer, amor
Lo hecho
Hecho está

MRS. LOVETT:

¿Sí me cree?
Todo lo hice,
Se lo juro,
Pensando en usted

Mrs. Lovett:

La vida es para vivirla.

Sweeney Todd:

La historia de la humanidad

Mrs. Lovett:

Oh, Mr. Todd
Oh, Mr. Todd
Confíe en mí

Sweeney Todd:

Es perdonar e intentar olvidar

Mrs. Lovett:

Junto al mar Mr. Todd
¿No sería hermoso?
Junto al mar Mr. Todd
Usted y yo, solos

Mr. Todd:

La vida es para los vivos, amor
Hay que vivirla
¡Viviéndola!
¡Reviviéndola!

TODD arroja a MRS. LOVETT a la caldera mientras sus gritos de sufrimiento ahogan la mazmorra.

Sweeney Todd:

Había un barbero y su mujer

Y ella era hermosa.

Tonto barbero y su mujer

Ella era su razón de ser.

Ella era hermosa.

Y era virtuosa.

Y él era...

Toby: Un pastel, quiero un pastel, hornéeme uno... ¡No!, no... Quiero un pie. Jugoso por dentro y crocante por fuera... Mr. Todd, es ella... la lastimó, ¿verdad? No debió hacerlo, no debió lastimar a nadie.

TOBY surge entre las sombras y recoge una navaja mientras se coloca detrás de TODD que ya presiente su final. Negro.

Toby: Tres cortes, cortes, cortes y luego al horno.

Epílogo

Niebla. Un silbato suena con grito estridente. La mortecina luz blanca ilumina las sombras, que se mueven de forma espeluznante. Son una aguda y dolorosa disonancia sobre el escenario. Se orientan hacia el proscenio para revivir su historia con un andar raro y astroso. Levantan la cabeza y comienzan un murmullo fantasmal.

FANTASMAS:

Les contaré de Sweeney Todd
De pálida piel y mirada atroz
De los caballeros que afeitó
Ni rastro ni huella ni sombra quedó
Su nombre aún causa terror
Es Sweeney Todd
Cruel barbero de Fleet Street.

Al bajo Londres arribó,
A ricos clientes engañó,
No sé si descansarán en paz
Al menos les dio una afeitada al ras...
Fue Sweeney
Fue Sweeney Todd,
Cruel barbero de Fleet Street.

Alza el brazo ya, Sweeney
Ráfaga mortal
Sangre de gargantas tú... derramarás.

Una silla y afilador
En una humilde habitación
Constante y trabajador
Jamás perdonó y jamás olvidó...
Con elegancia y precisión
Fue Sweeney Todd...

Cruel barbero de Fleet Street.

Sweeney quiere volver a ayer
Y al mundo desaparecer
Sweeney escuchó al afilar
Música que nadie puede escuchar
Sweeney acecha con frialdad
Contemplando a la humanidad
No hay dónde huir, no hay nadie más
Tienes a Sweeney parado atrás
Sweeney quiere volver a ayer
Y al mundo desaparecer
Es Sweeney, Sweeney...
¡Sweeney!
¡Sweeney!
¡Sweeeeeeeeeeeey!
Ahí. Ahí. Ahí.

SWEENEY TODD:

Les contaré de Sweeney Todd.

FANTASMAS:

Les contaré de Sweeney Todd.

SWEENEY TODD:

Sirvió a un Dios devorador.

FANTASMAS:

Sirvió a un Dios devorador.

SWEENEY TODD:

Vengarte te puede matar

MRS. LOVETT:

Y todos lo hacen, más nunca como él.

FANTASMAS:

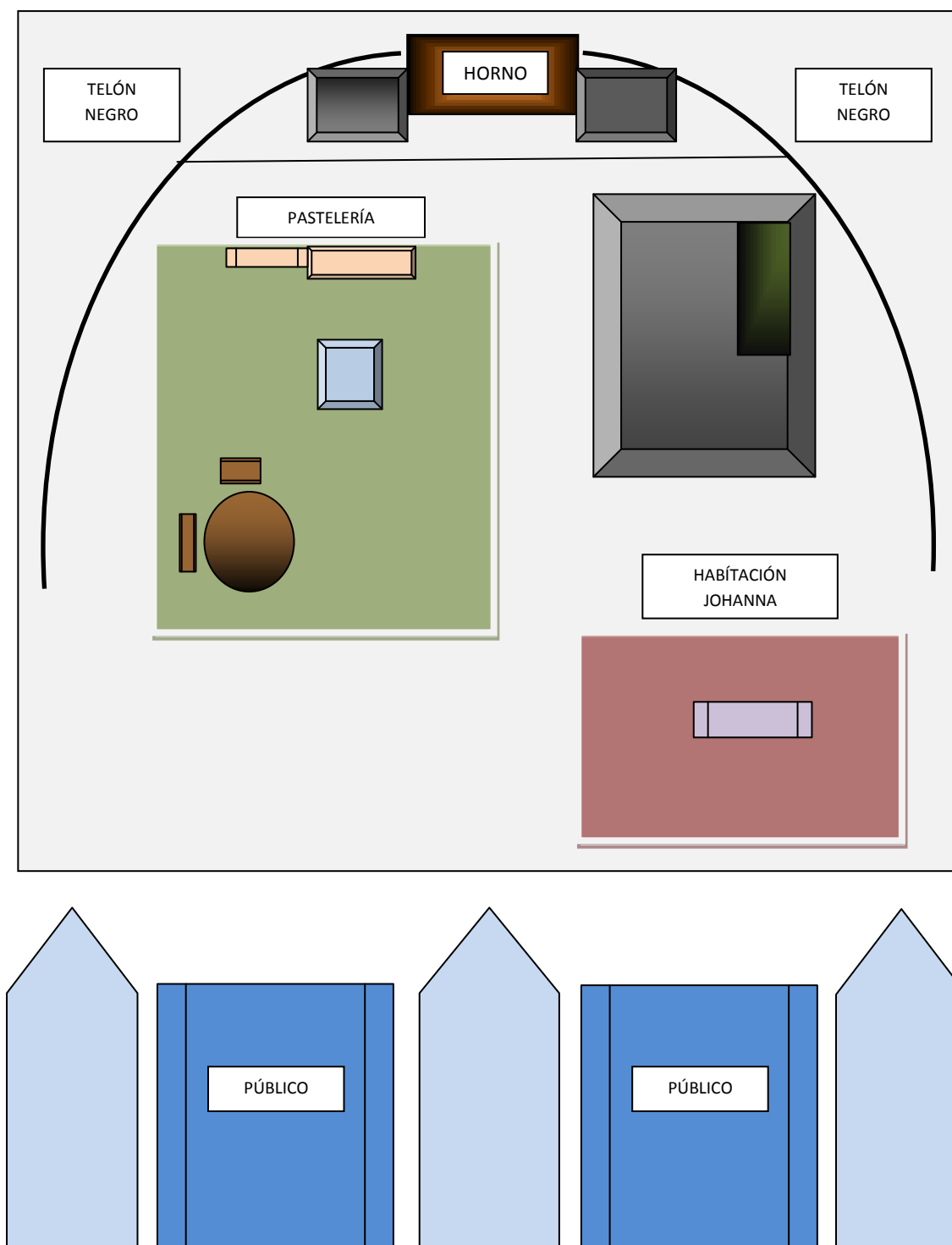
Es Sweeney

Es Sweeney Todd.

Cruel barbero de Fleet Street.

FIN

4.6 Diseño del espacio escénico para la puesta en escena de Sweeney Todd



4.7 Diseño de vestuario de personaje









Juez Turpin





LIBRO DE PRODUCCIÓN

Capítulo V

5.1 Cronograma de actividades

ACTIVIDAD	FECHA DE INICIO	DURACIÓN QUINCENAS	FECHA FINALIZACIÓN
Elaborar marco teórico	04/10/12	9	14/02/13
Buscar letras en español	29/11/12	2	13/12/13
Escribir, traducir, adaptar el guión	13/12/12	4	31/01/13
Desglose de guión	24/01/13	4	21/03/13
Establecer casting	21/02/13	4	04/04/13
Buscar músicos	21/02/13	4	04/04/13
Diseñar vestuarios	28/02/13	2	22/03/13
Diseñar maquillaje	28/02/13	2	22/03/13
Diseñar escenografía	21/03/13	3	18/04/13
Diseñar iluminación	21/03/13	3	18/04/13
Buscar sala de ensayo	18/04/13	2	09/05/13
Ensayar	02/05/13	12	31/10/13
Realizar primera lectura con los actores	16/05/13	1	16/05/13
Comprar materiales: telas y utilería	04/07/13	7	03/10/13
Tomar medidas a los actores	11/07/13	1	11/07/13
Confección de vestuarios	08/08/13	3	19/09/13
Construcción de utilería	22/08/13	3	10/09/13
Realizar pruebas de vestuario	19/09/13	1	19/09/13
Realizar pruebas de maquillaje	12/09/13	1	12/09/13
Conseguir sonido	03/10/13	1	03/10/13
Realizar pruebas de iluminación	10/10/13	1	10/10/13
Ensayos generales	28/10/13	1	31/10/13
Presentación	02/11/13	1	02/11/13

AÑO		2012												2013																																											
MES	SEMANA	Octubre				Noviembre				Diciembre				Enero				febrero				marzo				abril				mayo				junio				julio				agosto				septiembre				octubre				noviembre			
		1º	2º	3º	4º	1º	2º	3º	4º	1º	2º	3º	4º	1º	2º	3º	4º	1º	2º	3º	4º	1º	2º	3º	4º	1º	2º	3º	4º	1º	2º	3º	4º	1º	2º	3º	4º	1º	2º	3º	4º	1º	2º	3º	4º												
Elaborar marco teórico																																																									
	Buscar letras en español																																																								
	Escribir, traducir, adaptar el guión																																																								
	Desglose de guión																																																								
Establecer casting																																																									
	Buscar músicos																																																								
	Diseñar vestuario																																																								
	Diseñar maquillaje																																																								
Diseñar escenografía																																																									
	Diseñar escenografía																																																								
	Diseñar iluminación																																																								
	Diseñar iluminación																																																								
Buscar sala de ensayo																																																									
	Buscar sala de ensayo																																																								
	Ensayar																																																								
	Ensayar																																																								
Realizar primera lectura con los actores																																																									
	Realizar primera lectura con los actores																																																								
	Comprar materiales: telas y utilería																																																								
	Comprar materiales: telas y utilería																																																								
Tomar medidas a los actores																																																									
	Tomar medidas a los actores																																																								
	Tomar medidas a los actores																																																								
	Tomar medidas a los actores																																																								
Confección de vestuarios																																																									

5.2 Plan de producción

Semana 1: del 02 al 07 de mayo

Miércoles: Primera Reunión con elenco

Semana 2: del 09 al 14 de mayo

Miércoles: Reunión equipo de producción

Semana 3: del 16 al 21 de mayo

Miércoles: Primera lectura con elenco

Semana 4: del 23 al 28 de mayo

Miércoles: Ejercicio de integración

Semana 5: del 30 de mayo al 4 de junio

Miércoles: Ejercicio de exploración corporal

Semana 6: del 06 al 11 de junio

Jueves: Reunión equipo de producción

Martes: Ejercicio actoral de búsqueda del personaje

Semana 7: del 13 al 18 de junio

Jueves: Ejercicio actoral de integración

Martes: Primera reunión con los músicos

Semana 8: del 20 al 25 de junio

Jueves: Ejercicio de exploración grupal

Sábado: Primer ensayo con los músicos

Semana 9: del 27 de junio al 02 de julio

Jueves: Segunda lectura con elenco

Sábado: Compra de artículos de la lista de necesidades

Ensayo con los músicos

Martes: Montaje

Semana 10: del 04 de julio al 09 de julio

Jueves: Montaje

Sábado: Montaje

Ensayo con los músicos

Martes: Montaje

Semana 11: del 11 al 16 de julio

Jueves: Montaje

Sábado: Montaje

Ensayo con los músicos

Martes: Montaje

Semana 12: del 18 al 23 de julio

Jueves: Montaje

Sábado: Montaje

Ensayo con los músicos

Martes: Montaje

Semana 13: del 25 al 30 de julio

Jueves: Montaje

Sábado: Montaje

Ensayo con los músicos

Martes: Montaje

Semana 14: del 01 al 06 de agosto

Jueves: Montaje

Sábado: Repaso Montaje

Ensayo con los músicos

Martes: Ensayo con el coro

Semana 15: del 08 al 13 de agosto

Jueves: Ensayo Mrs. Lovett , Sweeney Todd, Juez Turpin

Viernes: Ensayos con los músicos

Sábado: Ensayo con los músicos

Lunes: Ensayo con el coro

Martes: Reunión de producción

Ensayo Anthony y Johanna

Semana 16: del 15 al 20 de agosto

Jueves: Reunión de producción

Ensayo de coro

Viernes: Compra de artículos de la lista de necesidades

Ensayo con los músicos

Sábado: Ensayo con los músicos

Ensayo Sweeney Todd, Mrs Lovett, Juez Turpin, Lucy Baker, Toby

Martes: Ensayo Anthony, Johanna, Juez Turpin, Sweeney Todd

Semana 17: del 22 al 27 de agosto

Jueves a Martes: Reunión de producción

Jueves: Ensayo Mrs. Lovett, Sweeney Todd, Pirelli

Viernes: Ensayo con los músicos

Sábado: Ensayo con los músicos

Martes: Ensayo Sweeney Todd, Mrs. Lovett, Bamdford, Anthony, Juez Turpin, Johanna

Semana 18: del 29 de agosto al 03 de septiembre

Jueves a Martes: Reunión de producción

Jueves: Ensayo Mrs. Lovett, Sweeney Todd, Tobías, Lucy Barker

Viernes: Ensayo con los músicos

Sábado: Ensayo con los músicos

Ensayo con Alguacil Bamdford, Sweeney Todd, Juez Turpin. Mrs Lovett

Semana 19: del 05 al 10 de septiembre

Jueves a martes : Reunión de producción

Jueves: Montaje

Viernes: Ensayo con los músicos

Sábado: Ensayo con los músicos

Martes: Ensayo Juez Turpin , Johanna Mrs. Lovett, Sweeney Todd, Coro, Fogg

Semana 20: del 12 al 17 de septiembre

Jueves a Martes: Reunión de producción

Jueves: Montaje

Viernes: Ensayo con los músicos

Sábado: Ensayo con los músicos

Primera prueba de vestuario

Semana 21: del 19 al 24 de septiembre

Martes a Jueves: Reunión de producción.

Compra y búsqueda de materiales de producción

Jueves: Montaje

Viernes: Ensayo de músicos

Sábado: Ensayo de músicos

Semana 21: del 26 de septiembre al 01 de octubre

Jueves a martes: Reunión de producción.

Compra y búsqueda de materiales de producción

Jueves: Montaje con actores y músicos

Sábado: Montaje con actores y músicos

Martes: Montaje con actores y músicos

Semana 22: del 03 al 08 de octubre

Jueves a martes: Reunión de producción.

Compra y búsqueda de materiales de producción

Jueves: Montaje con actores y músicos

Sábado: Montaje con actores y músicos

Martes: Montaje con actores y músicos

Semana 23: del 10 al 15 de octubre

Jueves a martes: Reunión de producción.

Compra y búsqueda de materiales de producción

Jueves: Montaje con actores y músicos

Sábado: Montaje con actores y músicos

Martes: Montaje con actores y músicos

Semana 24: del 17 al 22 de octubre

Jueves a martes: Reunión de producción.

Compra y búsqueda de materiales de producción

Jueves: Montaje con actores y músicos

Sábado: Montaje con actores y músicos

Martes: Montaje con actores y músicos

Semana 25: del 24 al 29 de octubre

Jueves a martes: Reunión de producción.

Compra y búsqueda de materiales de producción

Jueves: Montaje con actores y músicos

Sábado: Montaje con actores y músicos

Martes: Montaje con actores y músicos

Semana 26: del 31 al 03 de noviembre

Jueves: Montaje con actores y músicos

Viernes: ENSAYO GENERAL

Sábado: Presentación Final

5.3 Lista de Necesidades

ESCENOGRAFÍA

Mesas (2) : Dos bases, dos maderas redondas para el restaurante de Lovett

Mesa mostrador (1) : Cocina de Mrs. Lovett

Sillas madera (14)

Estante cocina de Mrs. Lovett

Silla de barbero roja (1)

Tarima (madera negra): Barbería

Escaleras bajas (madera): Subir a la barbería

Baúl (1)

Mesa (1) pequeña de la barbería

Mueble (1)

UTILERÍA

Navaja (2)

Brocha aplicar crema (2)

Crema de afeitar (1)

Delantal (4)

Martillo de carne

Rodillo

Cuchillo Grande

Cucharon

Tenedores (7)

Cuchillos (3)

Platos pequeños(6)

Platos Grandes (6)

Caja de seda para las navajas

Jarras (3)

Botellas (2)

Bandejas(2)

Tabla de madera para picar (1)

Paños de cocina(1)

Cesta (2)

Bolso de cuero (2)

Látigo (1)

Tijera (1)

Revólver (1)

Sangre (50ml)

Pies (10)

VESTUARIO

Sweeney Todd:

Pantalón azul marino

Camisa morada manga larga

Tirantes

Botas marrones de cuero

Guantes

Tirantes

Mrs. Lovett:

Vestido Rojo

Vestido negro

Chaqueta de Fox

Tacones bajos rojos

Botas marrones

Medias panty

Medias calentadores

Tocado para el cabello

Zarcillos

Media Panty

Juez Turpin

Traje levita

Zapatos negros

Sombrero de copa

Chaleco

Camisa blanca manga larga

Pantalón gris

Tobías

Pulóver amarillo desgastado

Camisa blanca manga larga

Pantalón marrón

Botas cuero marrones

Chaleco

Medias calentadores

Anthony

Sobre todo oscuro desgastado

Pantalón azul marino

Camisa rayas azul marino

Botas cuero marrones

Bufanda

Johanna

Vestido amarillo

Correa blanca

Tacones bajos

Guantes de encaje

Zarcillos

Media Panty

Alguacil Bamdford

Chaqueta

Pantalón oscuro

Camisa blanca manga larga

Sombrero con cinta

Zapatos de cuero marrones

Baker

Vestido lila

Vestido lila sucio

Tacones bajos

Suéter

Guantes de encaje

Media Panty

Pirelli

Chaqueta a rayas

Camisa blanca manga larga

Pantalón blanco

Zapatos cuero blanco

Sombrero con cinta

Fogg

Traje blanco corte militar

Zapatos cuero blanco

Coro de hombres

Pantalón oscuro (4)

Camisa manga larga (4)

Chaleco (3)

Boinas corte inglés (4)

Chaqueta (4)

Zapatos de cuero marrón (4)

Coro de mujeres

Faldas(4)

Vestidos(5)

Camisas(4)

Tacones (9)

Delantal (2)

Suéter(5)

Zarcillos (5)

Medias panty (9)

Sombreros (4)

MAQUILLAJE

Base líquida (2)

Delineador Lápiz: negro (2), rojo(2), marrón(2)

Delineador líquido negro (3)

Compacto translúcido (2)

Sombras: Negra (1), marrón(1) ,ocre(1), dorado(1), blanco(1), morado(1), verde(1), azul(1)

Blush: rosado (1), naranja (1)

Rímel (2)

Laca (4)

Agua de Rosa, Aspersor (1)

Pintura para rostro (4)

Pinceles aplicadores (3)

Esponjas de maquillaje (10)

Aceite de bebe (1)

Toallitas húmedas(4 paquetes)

Desmaquillante (1)

Algodón (1 bolsa)

Primer (2)

SONIDO

ACTO I

The ballad of Sweeney Todd Prólogo

No place like London Escena I

Worst pies in London Escena II

My friends Escena III

Green finch and Linnet bird Escena IV

Alms! Alms Escena IV

Pirelli's miracle elixir Escena V

The contest Escena V

Mea Culpa Escena VI

Wait Escena VII

Kiss Me Escena VIII

Ladies in their sensitivities Escena VIII

Pretty Women Escena IX

Epiphany escena X

A Little Priest Escena X

ACTO II

God, That's good! Escena XI

Johanna Escena XII

By the Sea Escena XIII

Not while I am around Escena XIV

Searching Escena XVII

The judge's return Escena XVIII

Final scene Escena XIX

ILUMINACIÓN

Luz leko (2)

Luces de jardín (5)

Led 64 (2)

OTROS

Micrófonos headset (9)

Amplificadores de instrumentos: violín, guitarra acústica, flauta transversa

Máquina de niebla (1)

Máquina de humo (1)

5.4 Presupuesto

FECHA	<i>2 de noviembre de 2013</i>
NOMBRE DEL PROYECTO	<i>Sweeney Todd: El barbero diabólico de la calle Fleet</i>
CATEGORÍA	<i>Musical teatral</i>
DURACIÓN	<i>1 hora 30 minutos</i>
PRODUCTOR	<i>Gabriela Medina Prieto</i>
DIRECTOR	<i>Jorge Patiño Pereda</i>
DIRECCIÓN DE ARTE	<i>Caterina Nastasi Malagón</i>

CÓDIGO	RUBRO	TOTAL
---------------	--------------	--------------

1	HONORARIOS	
1.1	DIRECCIÓN	27.300
1.2	PRODUCCIÓN	27.300
1.3	GUIÓN	3.150
1.4	REPARTO- ELENCO	315.400
1.5	SONIDO-ILUMINACIÓN	1.160
1.6	DIRECCIÓN DE ARTE	12.300
1.7	DIRECCIÓN MUSICAL	32.500
1	SUBTOTAL	419.110

2	GASTOS ADMINISTRATIVOS	
2.1	GASTOS JURÍDICOS	3.600
2.2	PAPELERÍA GENERAL	15.057
2.3	PAQUETE PROMOCIONAL	2.980

2	SUBTOTAL	21.637
----------	-----------------	---------------

3	ALIMENTACIÓN Y TRANSPORTE	
3.1	TRANSPORTE	1.000
3.2	ALIMENTACIÓN	3.240
3	SUBTOTAL	4.240

4	DIRECCIÓN DE ARTE	
4.1	ESCENOGRAFÍA	19.400
4.2	UTILERÍA	1.830
4.3	VESTUARIO	15.070
4.4	ACCESORIOS	8.018
4.5	MAQUILLAJE	4.108
4	SUBTOTAL	48.426

5	PRODUCCIÓN	
5.1	TEATRO	9.000
5.2	ILUMINACIÓN-SONIDO	36.085
5	SUBTOTAL	45.085

SUBTOTAL	538.498
IMPREVISTOS (10%)	53.850
TOTAL	592.348

HONORARIOS

CÓDIGO	RUBRO	UNITA RIO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDADES	TOTAL
--------	-------	--------------	----------	--------	----------	-------

1.1	DIRECCIÓN					
1.1.1	Director	27.300	1	---	único	27.300
1.2	Asistencia de dirección	17.200	1	---	único	17.200
1.1	SUBTOTAL					44.500

1.2	PRODUCCIÓN					
1.2.1	Producción general	27.300	1	---	único	27.300
1.2.2	Asistencia de producción	17.200	1	---	único	17.200
1.2	SUBTOTAL					44.500

1.3	GUIÓN					
1.3.1	Guionista	18.000	1	---	único	18.000
1.3	SUBTOTAL					18.000

1.4	REPARTO - ELENCO					
1.4.1	Personajes principales	16.200	9	56	días	145.800
1.4.2	Personajes Secundarios	10.000	13	56	días	130.000
1.4.3	Músicos	6.600	6	37	días	39.600
1.4	SUBTOTAL					315.400

1.5	SONIDO-ILUMINACIÓN					
1.5.1	Operador de sonido	145	1	4	días	580
1.5.2	Operador de luces	145	1	4	días	580
1.5	SUBTOTAL					1.160

1.6	DIRECCIÓN DE ARTE					
1.6.1	Escenógrafo	2.300	1	3	días	6.900
1.6.2	Vestuarista	1.800	1	3	días	5.400
1.6	SUBTOTAL					12.300

1.6	DIRECCIÓN MUSICAL					
1.6.1	Director de Orquesta	500	1	37	días	18.500
1.6.2	Instructor Vocal	500	1	28	días	14.000
1.6	SUBTOTAL					32.500

GASTOS ADMINISTRATIVOS

CÓDIGO	RUBRO	UNITARIO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDADES	TOTAL
2.1	GASTOS JURÍDICOS					
2.1.1	Registro de composiciones musicales	1.700	1	---	único	1.700
2.1.2	Registro del guión	1.900	1	---	único	1.900
2.1	SUBTOTAL					3.600
2.2	PAPELERÍA GENERAL					
2.2.1	Partituras músicos	21	138	---	único	2.898
2.2.2	Score director musical	77	23	---	único	1.771
2.2.3	Guión	371	28	---	único	10.388
2.2	SUBTOTAL					15.057
2.3	PAQUETE PROMOCIONAL					
2.3.1	Afiches	14	50	---	único	700
2.3.2	Programas de mano	26	200	---	único	5.200
2.3.3	SUBTOTAL					5.900
2	SUBTOTAL					24.557

ALIMENTACIÓN Y TRANSPORTE

Código	Rubro	Unitario	Cantidad	Tiempo	Unidades	Total
3.1	TRANSPORTE					
3.1.1	Transporte	1.000	1	---	único	1.000
3.1.2	Taxis		---	---	---	0
3.1	SUBTOTAL					1.000
3.2	ALIMENTACIÓN					
3.2.1	Refrigerios ensayos			---	---	1.000
3.2.2	Desayunos presentación	70	32	1	día	2.240
3.2.3	Almuerzos presentación	0	---	---	---	0
3.2	SUBTOTAL					3.240
3	SUBTOTAL					4.240

DIRECCIÓN DE ARTE

Código	Rubro	Unitario	Cantidad	Unidades	Tiempo	Total
4.1	ESCENOGRAFÍA					
4.1.1	Fabricación tarima negra doble piso barbería	6.000	1	---	único	6.000
4.1.2	Fabricación estante de cocina	1.900	1	---	único	1.900
4.1.3	Compra silla de barbero	11.500	1	---	único	11.500
4.1	SUBTOTAL					19.400
4.2	UTILERÍA					
4.2.1	Adecuación	1.830	1	---	único	1.830
4.2	SUBTOTAL					1.830
4.3	VESTUARIO					
4.3.1	Sweeney Todd (alquiler)	860	1	día	1	860
4.3.2	Mss. Lovett (confección)	660	2	---	único	1.320
4.3.3	Juez Turpin (alquiler)	950	1	día	1	950
4.3.4	Anthony (alquiler)	860	1	día	1	860
4.3.5	Johanna (confección)	660	1	---	único	410
4.3.6	Tobby (alquiler)	860	1	día	1	860
4.3.7	Lucy (confección)	660	2	---	único	1.320

4.3.8	Alguacil Bamford (alquiler)	860	1	día	1	860
4.3.9	Pirelli (alquiler)	860	1	día	1	860
4.3.10	Fogg (alquiler)	860	1	día	1	860
4.3.11	Coro hombres (alquiler)	860	4	día	1	3.440
4.3.12	Coro mujeres (confección)	660	13	día	único	8.580
4.3	SUBTOTAL					15.070

4.4	ACCESORIOS					
4.4.1	Dama tocado sombrero	180	12	---	único	2.160
4.4.2	Boina caballero tipo inglés	130	7	---	único	910
4.4.3	Sombrero copa	175	1	---	único	175
4.4.4	Guante para dama	120	12	---	único	1.440
4.4.5	Media panty	99	12	---	único	1.188
4.4.6	Bufanda tejida	70	4	---	único	280
4.4.7	Bisutería	75	7	---	único	525
4.4.8	Tirantes	180	5	---	único	900
4.4.9	Media calentador	40	11	---	único	440
4.4	SUBTOTAL					8.018

4.5	MAQUILLAJE					
4.5.1	Agua Color Paleta 2 colores	701	1	---	único	701
4.5.2	Cake Make- Up Kryolan 10w	261,98	1	---	único	261,98
4.5.3	Paint stick	262	1	---	único	262
4.5.4	Paleta de sombras 10 colores	876,44	1	---	único	876,44
4.5.5	Anti-Shine (polvo antibrillo)	321,28	2	---	único	643
4.5.6	Polvo transparente 50 grs	269,93	1	---	único	270
4.5.7	Esponja sintética pequeña	28,16	3	---	único	84
4.5.8	Sangre transparente Lunkel (250ml)	386,56	1	---	único	386,56
4.5.9	Pincel redondo punta ultra fina corta	188,85	1	---	único	188,85
4.5.10	Pincel forma redondeada 12mm	433	1	---	único	433
4.5	SUBTOTAL					4.108

4	SUBTOTAL	48.426
----------	-----------------	---------------

PRODUCCIÓN

Código	Rubro	Unitario	Cantidad	Tiempo	Unidades	Total
--------	-------	----------	----------	--------	----------	-------

5.1	TEATRO					
5.1.1	Alquiler de sala	9.000	1	día	único	9.000
5.1	SUBTOTAL					9.000

5.2	ILUMINACIÓN Y SONIDO					
5.2.1	Equipo de sonido profesional JBL serie SRX	9.835	1	1	días	9.835
5.2.2	Cónsola digital con efectos equalizadores y proesos digitales incorporados	2.100	1	1	días	2.100
5.2.3	Cableado y parales según raider	2.500	1	1	días	2.500
5.2.4	Sistema de microfonía inalámbrica	650	9	1	días	5.850
5.2.5	Lámparas 575 tipo spot					5.250
5.2.6	Lámparas 575 tipo wash	875	6	1	días	5.250
5.2.7	Cónsola de iluminación y Operador	1.800	1	1		1.800
5.2.8	Máquina con humo anti-alérgico	700	1	1	días	700

5.2.9	Transporte, instalación y desmontaje de los equipos	2.800	1	1	días	2.800
5.2	SUBTOTAL					36.085

5	SUBTOTAL					45.085
----------	-----------------	--	--	--	--	---------------

El presupuesto mostrado anteriormente es un estimado y se presenta con precios reales de mercado en el caso de que la obra se desee montar en el ámbito profesional.

5.5 Análisis de costos

FECHA	<i>2 de noviembre de 2013</i>
NOMBRE DEL PROYECTO	<i>Sweeney Todd: El barbero diabólico de la calle Fleet</i>
CATEGORÍA	<i>Musical teratral</i>
DURACIÓN	<i>1 hora 30 minutos</i>
PRODUCTOR	<i>Gabriela Medina Prieto</i>
DIRECTOR	<i>Jorge Patiño Pereda</i>
DIRECCIÓN DE ARTE	<i>Caterina Nastasi Malagón</i>

CÓDIGO	RUBRO	TOTAL
1	HONORARIOS	
1.1	DIRECCIÓN	0
1.2	PRODUCCIÓN	0
1.3	GUIÓN	0
1.4	REPARTO- ELENCO	0
1.5	SONIDO-ILUMINACIÓN	0
1.6	DIRECCIÓN DE ARTE	0
1.7	DIRECCIÓN MUSICAL	0
1	SUBTOTAL	0
2	GASTOS ADMINISTRATIVOS	
2.1	GASTOS JURÍDICOS	0

2.2	PAPELERÍA GENERAL	282
2.3	PAQUETE PROMOCIONAL	2.980
2	SUBTOTAL	3.262

3	ALIMENTACIÓN Y TRANSPORTE	
3.1	TRANSPORTE	0
3.2	ALIMENTACIÓN	1.000
3	SUBTOTAL	1.000

4	DIRECCIÓN DE ARTE	
4.1	ESCENOGRAFÍA	1.900
4.2	UTILERÍA	2.264
4.3	VESTUARIO	5.660
4.4	ACCESORIOS	500
4.5	MAQUILLAJE	1.500
4	SUBTOTAL	11.824

5	PRODUCCIÓN	
5.1	TEATRO	0
5.2	ILUMINACIÓN-SONIDO	6.430
5	SUBTOTAL	6.430

SUBTOTAL		22.516
IMPREVISTOS (10%)		2.251,6
TOTAL		24.761.6

5.6 Ficha Artística:

Sweeney Todd

Fogg

Hilel Potaznik

Diego Maggi

Mrs. Lovett

Coro 1

Ana O`callaghan

María Angélica Ramírez

Juez Turpin

Coro 2

Alejandro Míguez

Álvaro Campos

Anthony Hope

Coro 3

Juan Pablo Hidalgo

Daniel Santolo

Johanna

Coro 4

María Fernanda López

Margarita López

Natalie Rego

Coro 5

Tobías

Verónica López

Isaac Perezsosa

Coro 6

Lucy Baker

Andrea Hernández

Rebeca Perich

Coro 7

Alguacil Bamdford

Andrea Orellana

Jonofre Álvarez

Coro 8

Pirelli

Daniela Mejía

Samuel Garnica

Coro 9

Paola Li

Coro 10

Valentina Botana

Coro 11

Diego Hernández

Coro 12

Luis Alejandro Alfonzo

Brenda Rengel

Violín

Enrique Castillo

Orquesta:

Dirección

Manuel Aumaitre

Percusión

David Hernández

Teclado

Nicolás Boada

Guitarra Acústica

Manuel Aumaitre

Flauta Transversa

Mariana Méndez

Bajo

Ricardo Jiménez

Violín

Ficha Técnica:

Dirección General

Jorge Patiño Pereda

Asistencia de Dirección

Gabriela Méndez

Producción General

Gabriela Medina Prieto

Asistencia de Producción

Daniela Morales

Dirección de Arte

Caterina Nastasi Malagon

Diseño de Iluminación

Raquel Cartaya

Operadora de Iluminación

Raquel Cartaya

Sonido

Rebeca Hernández

Diseño de Vestuario

Francisco Young

Realización de Vestuario

Gabriella Perilli de Esposito

Diseño Gráfico

Iker Blanco

Tutor

Eduardo Burger

Sala

Teatro UCAB

2013

Conclusión y recomendaciones

Quien abra estas páginas a la espera de una conclusión, no las encontrará. Como todo tejido vivo, el proceso de este montaje continúa y, probablemente, continuará aún mucho más allá de su presentación. De ahí el porqué de la inexistencia de un cierre. Solo sembramos una semilla que, esperamos, irá creciendo presentación tras presentación. En todo caso, en las líneas expresadas a continuación se encontrarán una serie de reflexiones que, quizá, sirvan de aliento a todo aquel que considere emprender un proyecto de semejante magnitud.

Tomar como inspiración el musical de Broadway, Sweeney Todd, y emplear los cristales del espejo cóncavo de Valle-Inclán para interpretarlo parecía una idea ambiciosa y estimulante. Una concienzuda investigación en el campo teórico y un análisis intensivo de todas las aristas de un producto artístico tan estilizado como el musical plantearon en la realización de la pieza una serie de dilemas en cuanto a su ejecución. Claramente, el reto nos tentó.

El qué más allá del cómo

Montar Sweeney Todd interpretándolo con la idea de esperpento de Valle-Inclán parecía una tarea interesante, pero factores como la disponibilidad, inexperiencia y presupuesto marcaron pauta para ser nuestros más fuertes obstáculos.

Deslastrarnos de una visión artística y enamorarnos de otra fue una tarea cotidiana en el montaje. En este caso, las pretensiones numéricas del casting original, se convirtieron en un elenco bastante modesto. Antes, había un coro que bailaba y rodeaba al público, ahora, teníamos pocos personajes, pero con una intenso trabajo actoral. Las primeras pruebas de maquillaje fueron descartadas por la dificultad monetaria de mantenerlas. Antes, cada personaje habría tenido una psicología única traducida en su rostro, ahora, con un juego de luces todos serían parte de las sombras de la calle. La imposibilidad de modificar digitalmente las pistas musicales nos hizo buscar una banda tres meses antes de la presentación. Antes, los actores podrían afianzarse con las piezas, ahora, la fuerza de la música en vivo haría vibrar el lugar.

El resultado estético de un humilde musical que nace en un país como Venezuela, en el cual existe una crisis económica, social y política, se traduce en apropiarse de los elementos disponibles y armonizarlos en busca de las claves y significaciones necesarias. Lo cual, sin embargo, no es ajeno al panorama de la España de principios de siglo XX que Valle-Inclán interpretó.

Las aparentes trabas siempre son una posibilidad para mejorar el trabajo anterior. Los repentinos y constantes cambios conceptuales en cuanto a montaje, elementos físicos, incluso de texto o maquillaje, pudieron ser un obstáculo. Sin embargo, era fundamental tener una visión amplia y anclarse en el concepto que se proponía. El *qué* pasó a importar más que el *cómo*, tal como Valle-Inclán vivió el *qué* para desbordar sistemáticamente la forma. Para él las formas estilísticas de la época dejaron de ser fetiches o camisas de fuerza, pues perseguía un objetivo más elevado: hablar del hombre. Así que dejamos atrás los primeros sueños de grandes presupuestos, magnánimos equipos de trabajo, teatros gigantes y escenografía magistral, para concentrarnos en el mensaje que queríamos transmitir. Advertir a nuestros allegados del hecho de que la carne está cara o de que se corta cabello para venderlo fue la clave para seguir. Y también, necesitábamos decir que si seguíamos así bien podríamos empezar a comernos unos a los otros. Aquella misión por la que comenzamos Sweeney Todd fue el único y gran hilo que nos ha llevado hasta aquí.

Al fin y al cabo, el esperpento es el hombre tal como lo veía Valle-Inclán. El mismo hombre que es fácilmente reconocible en un viejo cuento sobre un barbero que comenzó a matar; o el mismo que ahora mata por un par de zapatos en Bellas Artes o en Ciudad Universitaria. La historia, cuando se repite, se convierte en un mito capaz de tragarse todo a su paso. A veces, pareciera que el musical que un día escribió Sondheim o las piezas que Valle-Inclán tituló esperpentos no estuviesen muy alejadas de la actual realidad. Esta es una visión que evidentemente asusta y da sentido a esa función de advertencia que tiene el arte.

El esperpento está alrededor

Cuando nuestro primer protagonista nos abandonó a cinco meses de estrenar, no teníamos idea de cómo hacer la música de la pieza, subió el dólar y se volvió normal que un

día alguien del elenco llegara diciendo que le habían robado en la calle –un período en el que sin duda dudamos de poder continuar este trabajo– simplemente, caímos en cuenta de que el esperpento lo hace el hombre. Y, materialmente hablando, es una conjunción que parte de la deformación individual y se articula, estratégicamente, con una sucesión de elementos igualmente grotescos. La función deformativa, tal como ha pasado a lo largo de la historia en el arte, al establecer nuevos cánones, es una mera forma de engendrar nuevos patrones.

Así que llevamos cualquier parecido con la realidad a la producción de nuestra pieza. El primer paso ante tantas dificultades fue asumir que si queríamos que esto continuara debíamos apoyarnos los unos en los otros y no comernos entre nosotros. Ya no solo podíamos ser tres estudiantes que elaboran un proyecto de grado. Debíamos ser el equipo Sweeney Todd. En este sentido, se ofreció a los actores y el conjunto en general, cierta libertad para interpretarse a sí mismos y a sus personajes a través del cristal convexo-cóncavo, de manera de generar una propuesta orgánica y acorde con las necesidades del momento. Hemos sido más de cincuenta personas extrapolando prácticamente los códigos que surgieron en nuestra investigación.

La inspiración no debe sesgarse por las limitaciones sino encontrar nuevas formas de desembocar en cauces creativos y novedosos. Si bien, la economía es un factor clave a considerar, sirva esta reflexión para no dejar que condicione el trabajo artístico sino asumirse como una realidad y transformarlo en algo beneficioso para el producto. La conciencia de todos los miembros del equipo es clave, por lo que es necesaria una visión compartida a fin de alcanzar un producto de dimensiones satisfactorias.

El proyecto sirve de plataforma para desarrollar las capacidades y el aprendizaje. El equipo se compone de un elenco numeroso que conforman las distintas áreas como músicos, actores, directores, productores, vestuaristas, diseñadores, fotógrafos, entre otros muchos cargos. Todos apuestan y creen en el arte como forma de vida.

Los retos de trabajar con un gran equipo

Si bien tener claro el proyecto, soñar y hacer soñar a otros logra conformar tan grande equipo, destejer estos sueños es sencillo si no se maneja con un nivel de suficiente

profesionalismo. La metodología de trabajo y la comunicación efectiva cobran vital importancia para mantener integrado a un número tan elevado de personas.

Uno de los primeros consejos en este sentido es plantear un cronograma realista y seguirlo tanto como sea posible. La planificación es una de las esferas de mayor importancia en proyectos de mediano o largo alcance. Aún más cuando la magnitud del proceso depende de otras áreas y personas involucradas. Por ende, las palabras constancia, paciencia y disciplina cobran un significado profundo en la medida en que las relaciones humanas se tejen y destejen en el desarrollo de un trabajo.

Hablar de más de cincuenta personas es una idea que causa gratificación y al mismo tiempo genera ansiedad. Los retos planteados en este sentido han sido y continúan siendo de los más difíciles de asumir. Una información a destiempo, la falta de ella o las confusiones pueden hacer que sencillamente los involucrados se marchen, más, cuando la única retribución que ofrecemos es la del trabajo realizado y el aprendizaje. Mantener informado a todo el equipo a través de medios de comunicación efectivos ha sido quizá una de las experiencias que hemos tenido que aprender a manejar. No se trata solo de anunciar un mensaje artísticamente, se trata de manejar temas como el rumor, la información oficial y, además, tener un uso riguroso de las vías de contacto. Ningún mensaje puede ser aleatorio y se debe recordar cada detalle aprendido en el curso de la carrera.

Para alcanzar el máximo estilismo y el resultado último, se combina la ciencia del espíritu con la voluntad colectiva y el trabajo fuerte. He aquí la suma total de las partes que siembra el germen de vida en el arte. Sweeney Todd ha nacido de las partículas más pequeñas y se ha alimentado, poco a poco, del alma de los involucrados. Es por esto, que no hay conclusión sino una puerta abierta cuya reflexión final ha de tener el espectador. Sobre el escenario tomarán forma las palabras escritas en estas páginas. Finalmente, los signos acá plasmados hallarán vida a través de cada intérprete, cada código, cada aliento. En cualquier caso, sirva esta propuesta para demostrar las dimensiones y comprensión alcanzada a lo largo de nuestra vida sobre el entendimiento de lo que nos rodea en conjunción con lo místico e inexplicable del ser.

“Seamos realistas y hagamos lo imposible”

Fuentes consultadas

Alberich, J. (1965). *Ambigüedad y humorismo en las Sonatas de Valle-Inclán*. Hispanic Review, 33(4), 360-382 pp.

Aponte, V. Comunicaciones personales, Julio 31 2013.

Aszyk, U.,Warszawski, U. (1989). *Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca* en Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.

Aumaitre, M. Comunicación personal. Julio 30 2013.

Benjamin, B. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Taurus. Buenos Aires, Argentina.

Cassetti, F; Di Chío F. (1996). *Cómo analizar un filme*. Paidós. Barcelona, España.

Devis, A; Martínez, D; Sánchez, L. (2011) *Cabaret: Divina decadencia. Adaptación teatral de bajo presupuesto. Basada en la película Cabaret de Bob Fosse*. Tesis de pregrado. Facultad de Humanidades y Educación. Caracas, Venezuela.

Díaz-Plaja, G. 1965. *Las estéticas de Valle-Inclán. Simbología y síntesis*. En *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas* .273-281pp.

Dossier de prensa de Sweeney Todd en el Teatro Español (2008). Consultado el 13 de noviembre de 2012 a la 1:30. Disponible en:

http://www.teatroespanol.es/descargas/58_dossier_sweeney_todd_en_gira.pdf

Eco, U. (1976). *La estructura ausente*. Lumen. Barcelona, España.

Fayolle, P. (2008) Los grandes musicales. Ediciones Robinbook. Barcelona, España.

Fernández, C. (1981). *El Léxico del teatro de Valle Inclán. (Ensayo interpretativo)*(Vol 4). Universidad de Salamanca. Madrid, España.

Fernández, S. (1962). *A propósito de los diminutivos españoles*. En *Strenae. Estudios de Filología e Historia dedicados al Prof. Manuel García Blanco*, Salamanca.185-92 pp.

Flynn, G. (1962). La bagatela de Ramón de Valle-Inclán. En *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas Oxford, Inglaterra*. 281-287 pp.

García, J. (2009). *La evolución lingüística de Valle-Inclán*. Edición digital Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Madrid, España. 21 pp.

Gómez, M. (1997) *Diccionario Akal de teatro*. Ediciones Akal. Madrid, España.

Guerrero Zamora, J. (1961). *Historia del teatro contemporáneo*. Madrid, España.

Heath, Stephen (1981). *Questions of Cinema*. Macmillan, Londres 65 pp.

Hegel, G. (1979). *Introducción a la estética*. Eds Península. Barcelona, España.

Heinlein, F. (1978) *Relación entre Música y Texto en el Teatro Musical del Siglo XX*. Revista Musical Chilena, XXXII, N9141. Visitado el 05 de noviembre de 2012.

Hervás, G. (2010). *Sociedad Española en su Literatura, Selección y Análisis de Textos de los Siglos XVIII, XIX y XX*. Editorial Complutense. (Primera edición). Madrid, España.

Robertson, A; Stevens, D. (1979). *Historia general de la música*. 380 pp.

Kant, I. (1989). *Crítica del juicio*. Espasa-Calpe. Madrid, España.

Kayser, W. (1967). *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Nova, Alemania.

Kendrick, John (1996-2003). *A History of the Musical, What is a Musical?* Consulta el 6 de Marzo de 2013 a las 09:00. Disponible en : <http://www.musicals101.com/musical.htm>

Kowzan, Tadeusz (1962). *El signo en el teatro*. En: *El teatro y su crisis actual*. Monteávila, Caracas. pp 30.

Lukavská, E. (2009). *El Esperpento Valleincliniano en el Contexto del Arte Grotesco*. Trabajo de maestría no publicado. Universidad de Masaryk, Brno, República Checa.

Martín, Marcel (1992). *El lenguaje del cine*. Gedisa Barcelona, España.

Martínez, Elisa (2004). *Teatro y Cine: un poco de historia*. En Temas de Comunicación. Edición Centro de la investigación y comunicación. Caracas, Venezuela.

Metz, Cristian (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires.

Montolio, E. (2007) *La conciencia lingüística de Valle Inclán: La voluntad de renovar la lengua literaria*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes pp. 777-786.

Olarte, M. (2005). *El género del musical y la utilización de sus melodías con fines expresivos*. La Música en los medios audiovisuales. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca. Madrid, España.

Oliva, C; Torres F. (1990). *Historia Básica del Arte Escénico*. Ediciones Cátedra S.A. Madrid, España.

Orsini, H. (2009). *Antología de la Dirección Teatral*. El perro y la rana . Caracas, Venezuela.

Parias, C. (2009). *El Canto en el Teatro Musical*. Pontifica Universidad Javeriana, Facultad de Artes Departamento de Música. Bogotá, Colombia.

Pérez, C. (2010). *Los Retratos del Doble Sobre el Cine y el Teatro*. Universidad de Oviedo. *Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CL XXXVI 741.

Prats, J. (2010). *Las Adaptaciones Audiovisuales de Valle-Inclán: Sintaxis de la Producción*. Universidad de Valencia. Tesis doctoral. Valencia, España.

Risco, A. (1966). *La estética de Valle-Inclán, en Los esperpentos y en El ruedo ibérico*. (Primera edición). Gredos. Madrid, España.

Rodríguez, E. (1985). *El teatro conceptos básicos de su historia*. Edición Espacio Gráfico C.A. Caracas, Venezuela. 285 pp.

Rumberos.net (2009). Tu magazine de entretenimiento. Visita: 22 de marzo de 2013 a las 10:35. http://rumberos.net/rumberos/index.php?option=com_content&view=article&id=1792:este-sabado-11-de-julio-en-el-sambil-caracas-roque-valero-le-canta-a-venezuela-&catid=47:musica&Itemid=147

Sánchez, J. (1999). *La Escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Akal. Madrid, España.

Talens, J; Romera, J; Tordera, A; Hernández E. (1983). *Elementos para una semiótica del texto literario*. Cátedra. Madrid, España.

Torner, E. (1996). *Geografía del esperpento*. University Press of America. Boston, USA.

Truxa, S. (1991). *Del modernismo al esperpentismo de valle inclán. observaciones sobre estética y lenguaje*. En *Dai Modernismi alle Avanguardie: atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani: Palermo 18-20 maggio 1990*. Editorial Flaccovio. 127-144 pp.

García, M. (s.f). *La Obra Dramática De Ramón Del Valle-Inclán*. Consulta el 20 de mayo del 2013. Disponible en: <http://webs.ono.com/apuntes/mjg-valleinclan.pdf>

Valle-Inclán, R. (1912). *Sonata de Primavera*. Editorial Espasa Libros, S.L.U .Barcelona, España. 56 pp.

Valle-Inclán, R. (1948). *La lámpara maravillosa* Espasa-Calpe. Buenos Aires, Argentina

Valle-Inclán, Ramón (2008). *Esperpentos*. Fundación editorial el Perro y la Rana. Caracas, Venezuela. 171pp.

Zahareas, A. (2000). *Los Autos y Melodramas de Valle-Inclán: Textos Dramáticos y Representación*. Universidad Santiago de Compostela, España.

ANEXOS

Elenco



Hilel Potaznik

Sweeney Todd



Ana O'callaghan

Mrs. Lovett



Alejandro Miguez

Juez Turpin



Jonofre Álvarez
Alguacil Bamdford



Samuel Garnica
Adolpho Pirelli



Rebecca Perich
Lucy Barker



María Fernanda López
Johanna Barker



Natalie Rego

Johanna Barker



Juan Pablo Hidalgo

Anthony Hope



Isaac Perezsosa

Tobías Ragg



Diego Maggi

Jonas Fogg



María Angélica Ramírez
Coro 1



Álvaro Campos
Coro 2



Daniel Santolo
Coro 3



Margarita López

Coro 4



Verónica López

Coro 5



Andrea Hernández

Coro 6



Andrea Orellana

Coro 7



Daniela Mejía

Personaje: Coro 8



Paola Li

Coro 9



Valentina Botana

Coro 10



Diego Hernández

Coro 11



Luis Alejandro

Coro 12



Manuel Aumaitre

Director Orquesta

Instrumento: Guitarrista



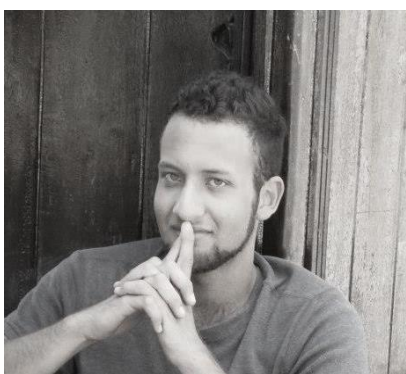
Nicolás Boada

Teclado



Mariana Méndez

Flauta Transversa



David Hernández

Percusión



Ricardo Jiménez

Bajo



Enrique Castillo

Violín



Brenda Rendel
Violín



AUDICIONES

SÁBADO 06 DE ABRIL

LUGAR: TEATRO DE LA UCAB, MÓDULO 4 PB

9:00 AM -3:00PM

Contacto: tesissweeneytodd@gmail.com / 0424 126 33 60

Cotizaciones

Nombre: Lewis Galindez

Teléfonos: 0426-404-63-31 / 0416-922-56-63

Empresa: Inversiones Galin Art

Contacto: lewis2907@hotmail.com

Twitter: @LewisGalindez

Facebook: galin Art.

Respuesta a cotización:

“El mueble estante sale en 1.900bsf sin pintar. Si se pinta serían 600 el sellador, mas el tinte mas el acabado”

16/08/2013



Producción de ideas y tecnología en perfecta Armonía
Tlfs: 0212-414-80-21 / 0414-304-2665
email: info@kawistudios.com
<http://www.kawistudios.com>
RIF: J-40113206-5

Fecha: 16/08/2013
Presupuesto: 130807

Cliente: **Gabriela Medina**
RIF:
Tlf contacto: **0414.227.72.15**
Correo: gabrielamdn2@gmail.com
Atención: **Gabriela Medina**

Estimados Señores:
Atendiendo a su requerimiento, a continuación le presentamos nuestra mejor propuesta:

Items	Descripción	Cantidad	Precio Unitario	Precio Total
Alquiler servicios audiovisuales - Auditorio de la UCAB - 2 de Noviembre 2013				
1	Equipo de sonido profesional JBL serie SRX compuesto por: 2 Sub-bajos dual 18", 2 Hi-packs dual 15" y 2 monitores de relevo 12"	1	9.835,00	9.835,00
2	Consola Digital Yamaha LS9-32 con efectos, equalizadores y procesos digitales incorporados	1	2.100,00	2.100,00
3	Cableado y parales según raider	1	2.500,00	2.500,00
4	Micrófonos inalámbricos Headset	9	650,00	5.850,00
5	Lamparas 575 tipo Wash	6	875,00	5.250,00
6	Lamparas 575 tipo Spot	6	875,00	5.250,00
7	Consola de iluminación y Operador	1	1.800,00	1.800,00
7	Maquina de Humo con humo anti-alérgico	1	700,00	700,00
8	Transporte, instalación y desmontaje de los equipos	1	2.800,00	2.800,00
			SUB TOTAL Bs.	36.085,00
			IVA	4.330,20
			TOTAL GENERAL	40.415,20

Condiciones de la oferta

- *- Validez de la oferta: 5 días hábiles
- *- Emisión de la orden de compra: La misma debe ser a nombre de Kawi studios, C.A RIF: J-40113206-5 en caso de requerir otros datos, agradecemos su notificación anticipada
- *- Forma de pago: 50% a la confirmación del evento mediante la emisión de la orden de compra, 50% al montaje de los equipos

En espera de una pronta y muy favorable respuesta, quedamos a sus ordenes
Atentamente

Gerson Martinez
KAWIstudios

Producción de ideas y tecnología en perfecta Armonía

Nombre: Gabriella Perilli de Esposito

Teléfonos: 0414- 921 14 27 / 0416-822 66 62/ 0212- 286 62 51

Empresa: Modista. Mantelería y todo tipo de arreglos

Contacto: Avenida Rómulo Gallegos, Res. Mi Veguita Piso 1, apartamento 1-B, Caracas

Respuesta a cotización:

“ Los vestidos te salen en 400bsf cada uno aparte de la tela y los arreglos para modificar pantalones o faldas 150bsf ”



J-31625464-0

Av: Rio Paragua, Conj. Res. Prado Humbolt, Edf. Datilera.
Piso 6, Apt. 63. Terrazas del Club Hípico. Baruta.
Tel: 0414.207.74.45
adolfohernandezr@hotmail.com

COTIZACION

FECHA: 16/08/2013
PRESUPUESTO: 0030

CLIENTE: GABRIELA MEDINA
Evento: TESIS DE GRADO
Dirección: UNIVERSIDAD CATOLICA ANDRES BELLO.
Teléfono:

Enviar a: Gabriela Medina

DATOS DE LA SOLICITUD:

FECHA	SOLICITADO POR	FECHA INICIO	HORA INICIO	TIEMPO	CONDICIONES
	Gabriela Medina	02/11/2013	7:00 p.m.	4 Horas	Contado

CANTIDAD	DESCRIPCIÓN	PRECIO U.	CANTIDAD
1	Sonido para 100 personas 4 cabezales amplificados QSC 2 Sub bajos amplificados RCF Consola con efectos Ecualizador Tres microfonos instrumentos. Operador de sonido	6.000,00	6.000,00
1	Sistema de microfonía inalámbrica 9 Heat set	3.650,00	3.650,00
1	Sistema de luces 6 luminarias robóticas Martin tipo spot 6 luminarias robóticas Martin tipo wash 1 Controlador Light Jockey 1 Laptop 1 Operador de iluminación	8.300,00	8.300,00
1	Personal montaje y desmontaje	1.500,00	1.500,00
1	Transporte	1.000,00	1.000,00
OTROS			20.450,00
	Nota: Alquiler por 4 horas	IVA 12%	2.454,00
TOTAL			22.904,00

NOTA: Pago 50% al momento de la aprobación del contrato,
resto el día del evento.



Av. Habana, entre Plaza Venezuela y Libertador. Edif Hotel Ritz. Local 3
Parroquia El Recreo - Caracas - Tlf: 0212 530.39.57 - 0412 275.68.49 - 0416 626. 45.43
Email. bsasgroup@hotmail.com

562

Cliente: **Gabriela Medina**
 R.I.F.:
 Fecha: **14/08/13**
 Dirección: **Universidad Catolica Andres Bello, Urb. Montalban**
 Atencion: Gabriela Medina

Fecha: 02/08/13
Hora:
Dirección: Universidad Catolica Andres Bello, Urb. Montalban

Cotizacion valida por 5 dias
(los precios se mantienen con la aprobacion de la misma)
Condiciones de pago: 50 % con la Aprobacion - 50 % el dia de la entrega

—

Nombre: Kryolan Professional Make up

Teléfonos: 0212- 283/ 5537/ 3241/ 0416- 608 3077

Empresa: Distribuciones Delorme, C.A.

Contacto: <http://www.germaine-de-capuccini.com/index.php/ve-es>

Respuesta a cotización:

“Esta es nuestra lista de precios”


KRYOLAN
 Maquillaje Profesional

COD.		DESCRIPCION	PRECIO VENTA ESTETICISTA			PRECIO VENTA SUGERIDO		
			Bs. F	IVA 12%	Bs. F +IVA	Bs. F	IVA 12%	Bs. F +IVA
00749	LAPIZ COSMETICO 17.5 CM		82,78	9,93	92,71	118,00	14,16	132,16
00525	AGUA COLOR CHAROLA 8 ML		124,18	14,90	139,08			
00557	AGUA COLOR ENVASE 30 ML		192,58	23,11	215,69			
00551	AGUA COLOR(M) CHAROLA 8 ML		136,20	16,34	152,54			
00553	AGUA COLOR(M) CHAROLA 30 ML		229,88	27,59	257,47			
00586	AGUA COLOR PALETA 12 COLORES		626,32	75,16	701,48			
00611	CAKE MAKE-UP KRYOLAN 10W		233,91	28,07	261,98			
00587	PALETA LABIAL 12 COLORES		726,38	87,17	813,55			
00715	LABIAL LUJO ENVASE PLATEADO		203,47	24,42	227,89	291,00	34,92	325,92
00727	PALETA LABIAL 5 COLORES		332,53	39,90	372,43	475,00	57,00	532,00
00589	SPRAY A COLOR 150 ML		245,12	29,41	274,53			
00698	PAINT STICK		233,93	28,07	262,00			
00635	BRILLO DE LABIOS 8 GRS		136,51	16,38	152,89			
00657	SOMBRA COMPACTA 3 GRS		133,09	15,97	149,06			
00681	PALETA DE SOMBRAS 10 COLORES		782,54	93,90	876,44			
00787	MINI PALETA SOMBRAS 5 COLORES		290,28	34,83	325,11	415,00	49,80	464,80
00642	POLVO TRANSPARENTE 60 GRS		241,01	28,92	269,93			
00641	ANTI-SHINE (POLVO ANTIBRILLO)		286,86	34,42	321,28			
00647	POLVOS SATINADOS 3 GRS		114,13	13,70	127,83			
00742	DERMACOLOR LIGHT FLUID FOUN.		519,21	62,31	581,52	742,00	89,04	831,04
00730	DERMACOLOR 3 GRS		261,92	31,43	293,35	374,00	44,88	418,88
00588	PALETA DERMACOLOR 12 COLORES		932,98	111,96	1.044,94			
00788	ULTRA DUAL FINISH		459,11	55,09	514,20	656,00	78,72	734,72
02227	LIP SHINE CIRCLE (6 TONOS)		312,99	37,56	350,55	447,00	53,64	500,64
02228	GLAMOUR GLOW		429,53	51,54	481,07	614,00	73,68	687,68
02225	MASCARA DE PESTANAS		229,53	27,54	257,07	328,00	39,36	367,36
HIGH DEFINITION "HD"								
02235	MICRO FOUNDATION MATIFYING LIQUID		811,00	97,32	908,32	1.159,00	139,08	1.298,08
02602	MICRO FOUNDATION ON AIR SPRAY 50 ML		778,83	93,46	872,29	1.113,00	133,56	1.246,56
02230	MICRO FOUNDATION CREAM		598,00	71,76	669,76	854,00	102,48	956,48
02240	MICRO SILK POWDER		663,00	79,56	742,56	947,00	113,64	1.060,64
CARACTERIZACION								
00470	BORLAS PARA APLICAR POLVOS 10CM		116,89	14,03	130,92			
00502	CABEZA ESPECIAL PLASTICA		86,23	10,35	96,58			
00471	ESPONJA SINTETICA PEQUENA		25,14	3,02	28,16			
00503	COLLODIUM CONFECCION DE CICATRICES		223,57	26,83	250,40			
00507	GLATZAN L (1000 ML)		1.049,19	125,90	1.175,09			
00508	GLATZAN L (500 ML)		602,18	72,26	674,44			
00509	GOMA ESPUMA FRIA SF		1.377,33	165,28	1.542,61			
00510	LECHE DE GOMA (250 ML)		173,33	20,80	194,13			
00511	LECHE DE GOMA (500 ML)		258,45	31,01	289,46			
00512	MAQUILLAJE PARA GOMA PALETA 24 COLORES		1.153,70	138,44	1.292,14			
00513	MASTIX 50 ML CON PINCEL		193,69	23,24	216,93			
00514	MASTIX LIMPIADOR 100 ML		81,50	9,78	91,28			
00515	PLASTICI 60 GR		189,93	22,79	212,72			
00516	ROMA PASTELINA 900 GRS		689,55	82,75	772,30			
00517	SANGRE TRANSPARENTE DUNKEL (250 ML)		345,14	41,42	386,56			
00518	SANGRE TRANSPARENTE HELL (250 ML)		345,14	41,42	386,56			
00520	SISTEMA DE ESPUMA LATEX A 150		1.099,10	131,89	1.230,99			
00521	SPECIAL PLASTIC		200,11	24,01	224,12			
00522	TUPLAST		312,85	37,54	350,39			
02428	MAQUILLAJE PARA GOMA 40 ML		231,34	27,76	259,10			
00524	GELAFIX-HAUT 50 GRS		156,31	18,76	175,07			
TEXTOS Y VIDEOS								
00814	LIBRO DA GUSTO MAQUILLAR		117,43	14,09	131,52			
PINCELES DELINEADORES								
00478	PINCEL REDONDO PUNTA ULTRA FINA CORTO (9502)		168,62	20,23	188,85			
00479	PINCEL REDONDO PUNTA ULTRA FINA LARGO (9504)		185,00	22,20	207,20			
PINCELES FILBERT								
00480	PINCEL FORMA REDONDEADA 1MM (9702)		156,57	18,79	175,36			
00481	PINCEL FORMA REDONDEADA 2MM (9704)		160,59	19,27	179,86			
00482	PINCEL FORMA REDONDEADA 3MM (9706)		172,65	20,72	193,37			
00483	PINCEL FORMA REDONDEADA 4MM (9708)		211,00	25,32	236,32			
00484	PINCEL FORMA REDONDEADA 7MM (9710)		224,83	26,98	251,81			
00485	PINCEL FORMA REDONDEADA 8MM (9712)		252,93	30,35	283,28			
00486	PINCEL FORMA REDONDEADA 10MM (9714)		305,12	36,61	341,73			
00487	PINCEL FORMA REDONDEADA 12MM (9716)		387,00	46,44	433,44			
02432	PINCEL PREMIUM SMOOTHING BRUSH, SYNTHET (9742)		440,32	52,84	493,16			
PINCELES DE PRECISION								
00488	PINCEL 4MM CERDAS EXTREM. CORTAS (9906)		200,75	24,09	224,84			
00489	PINCEL 6MM CERDAS EXTREM. CORTAS (9910)		258,00	30,96	288,96			
00490	PINCEL 8MM CERDAS EXTREM. CORTAS (9914)		260,96	31,32	292,28			
00491	PINCEL PREMIUM FOUNDATION (9930)		590,00	70,80	660,80			
PINCELES SUPERIOR								
00492	PINCEL PREMIUM BLUSHER (9720)		362,00	43,44	405,44			
00493	PINCEL PREMIUM POWDER FINO (9722)		417,54	50,10	467,64			
00494	PINCEL PREMIUM POWDER MEDIO (9725)		590,17	70,82	660,99			
00495	PINCEL PREMIUM POWDER ANCHO (9727)		618,28	74,19	692,47			
PINCELES								
00496	PINCEL OBLICUO CERDA CORTA (9806)		207,00	24,84	231,84			
00497	PINCEL OBLICUO CERDA LARGA (9810)		192,71	23,13	215,84			
00498	PINCEL OBLICUO ANCHO (9814)		291,07	34,93	326,00			
PINCELES								

Nombre: Venus Cañas

Teléfonos: 0414- 902 1534/ 0426 314 0355

Empresa: Sirabita`s Concept

Contacto: sirabitasconcept@hotmail.com

Respuesta a cotización:

“Adjunto nuestra lista de desayunos. Los jugos de botella de 250 ml o refrescos de lata tienen un valor de Bs. 15 y el agua de de 330 c3 Bs. 10. Como falta mucho todavía para el evento y no puedo garantizar que los precios se mantengan para esa fecha; te sugiero te comuniqués con nosotros 2 semanas antes del evento, para efectuar la solicitud de servicio. Estamos a su orden, gracias por contactarnos”

Desayunos	Precios por unidad
Empanadas 17 cm aprox. (queso blanco, pollo, jamón y queso, salchicha, andina, carne mechada)	Bs. 18
Arepas (queso amarillo, jamón y queso amarillo, salchicha, queso blanco, jamón y queso blanco, ensalada de pollo, salchicha y queso amarillo)	Bs. 40
Pastelitos de hojaldre (queso, jamón)	Bs. 25
Sandwich de pan cuadrado (queso amarillo, jamón o pechuga de pavo o pollo, lechuga, tomate, salsa rosada)	Bs. 40
Pastelitos (queso, carne mechada, pollo, andino)	Bs. 18
Sandwich 13 X 10 cm (jamón o pechuga de pavo o pollo, tomate, alfalfa, salsa rosada)	Bs. 30
Cachitos (jamón, jamón y queso)	Bs. 25
Desayuno criollo (1 arepa, caracas, huevo revuelto, carne mechada, queso blanco)	Bs. 60
Servicio de café (ter mo de 42 vasos de 2 ½ Oz / 74 cc. Puede ser de café tradicional, café aromatizado, café con leche, café con leche aromatizado, té aromático, leche, chocolate. Incluye vasos, azúcar y removedores)	Bs. 330

*Nota:

Los precios no incluyen IVA. En caso de requerir factura, debe sumar el 12% de IVA al monto total a cancelar. En caso contrario, se le hace llegar una nota de entrega.

Los pedidos se deben realizar con un mínimo de 3 días de anticipación.

Se debe abonar el 50% del monto total al momento de contratar el servicio y el 50% restante al momento de la entrega. Cualquier otro tipo de acuerdo de pago, será definido al momento de contratar el servicio.

Al momento de solicitar el servicio debe validar los costos de envío, según la zona de entrega. Disponemos de envío gratuito en algunas zonas de Caracas.

Las formas de pago pueden ser: efectivo, transferencias bancarias o depósitos en efectivo.

En caso de requerir algún servicio adicional o plato que no aparezca en la lista de productos, puede consultarnos para validar disponibilidad.

Caracas, 12 de Agosto de 2013.
Sres. Universidad Católica Andrés Bello
Atn. Gabriela Medina, Jorge Patiño y Caterina Nastassi
Ciudad.-

Por medio de la presente les hago llegar el siguiente:

PRESUPUESTO

- Diseño y arte final afiche 1/4 de pliego Sweeney Todd.....1.762,32 Bs.
- Diseño y arte final programa de mano Sweeney Todd..... 2.129,00 Bs.
- 2 horas de retoque fotográfico.....910,00 Bs.

- TOTAL.....4.801,32 Bs.

Esperando su pronta respuesta, quedo de Uds.
Atentamente:

Iker Blanco A.

No incluye I.V.A.

- El pago se hará 50% al aprobar este presupuesto y el 50% restante a la entrega del trabajo.
- Todo presupuesto de impresión tiene un recargo del 15% por supervisión de imprenta.
- La anulación del trabajo por parte del cliente no exime el pago de este presupuesto una vez aprobado.
- Este presupuesto tiene una validez de quince (15) días.
- La validez de este presupuesto no aplica para precios suministrados por proveedores externos (imprentas, fotolitos, fotógrafos, etc.).



ikerblanco diseño gráfico

colinas de la california
calle santa margarita
edificio margot, piso 4
apartamento 44
caracas 1071
venezuela.
rif: j-10338748-1
+58 212 257 66 05
+58 412 207 25 17
ikerblanco@gmail.com

Nombre: Pedro

Servicio: Escenografía

Dirección: Antímano

Teléfonos: 0416-9020441

Respuesta a cotización:

“El costo de la tarima 2,50 mts ancho x 3 mts profundidad son 6.000bsf. sin incluir los materiales”



Fecha Entrega: 12-08-2013

Tiempo de Entrega:

Sub-Total:	8,600.00
I.V.A.:	1,032.00
% Desc.:	0.00
Recargo:	0.00
Otros:	0.00
Total BsF:	9,632.00

Empresa: Sastrería Francisco Camargo Parque Cristal, C.A.

Dirección: Av. Fco. de Miranda, C. C. Parque Cristal, Nivel 2, Local 26-26, Los Palos Grandes, Caracas

Servicio: Vestuario

Teléfonos: 0212-2836532/ 0212-2860655

Email: sastreriacamargo@gmail.com

Respuesta a cotización:

“Buenas señora Gabriela, el costo del palto levita es de 850 incluyendo todos los accesorios y 750 el flux marrón, adicional los zapatos serian 110, gracias por contactarnos”

Raquel Cartaya rif: V-17744550-5

Caracas, Venezuela

Teléfonos: 04126332672

Correos: raquelcartayaphotography@gmail.com

GABRIELA MEDINA

gabrielamdn2@gmail.com

Estimada Sra. Medina,

Se ha solicitado el servicio profesional de sesión fotográfica para carteles publicitarios.

Descripción	Precio Total
Sesión fotográfica en interior*	4600
Revelado digital**	1200
Total	5800 BsF

* Distintas tomas en espacios de una misma locación en la ciudad de Caracas.

** Procesamiento de la imagen digital a través del uso de software.

Por el precio total mencionado se hará entrega de un CD con el registro fotográfico de calidad profesional capturado durante la sesión: una selección de fotografías reveladas digitalmente y sin la limitante de un número de imágenes en específico que podría dejar de lado material a considerar para el diseño final de los carteles.

Gracias por la oportunidad de ofrecerle mi servicio fotográfico profesional.

Atentamente,



Raquel Cartaya

Alquileres de Espacios

Fecha: 15 08 2013

Para: Gabriela Medina
 De: Coordinación de Gestión Operativa.
 Asunto: En el texto

PRESUPUESTO N° A-030

EVENTO: Defensa de Trabajo Especial de Grado (Sweeney todd)
RESPONSABLE: Gabriela Medina Teléfono: (0414)227.7215
RIF: V- 19.994.165
DIRECCIÓN: Baruta, Terrazas del Club Hipico
ESPACIO: Sala de Teatro
CAPACIDAD: 392 PERSONAS Max.

HORARIO:	DIAS:	PRECIO DE SALA	JORNADA DE TÉCNICOS	TOTAL BS
8:00 am 6:30m	Por Confirmar	12.000 C/u- 3.000 Descuento (Trabaja con Comunidades)		
Sala de teatro 1		9.000 Bsf.	-----	9.000 Bsf.

- El pago deberá realizarse en efectivo o en cheque de gerencia únicamente, a nombre de Fundación CELARG.
- Av. Luis Roche Altamira, Caracas 1062
- Telf: (0212)2852721 – 2852990 – 2852644
- Rif: G-20008198-8
- Exentos del I.S.L.R. según decreto N° 1.992, Artículo 3, literal "A", publicado en Gaceta Oficial N° 33.904, de fecha 10 de febrero de 1998.
- El monto estipulado para el alquiler debe ser cancelado en un 100% con al menos una semana de anticipación a la fecha del evento. En caso contrario, NO SE GARANTIZA la disponibilidad de la fecha.
- La sala de teatro incluye: Iluminación, Guías de salas, Cámerinos, Sonido, Personal técnico.
- No incluye: Video Beam, Laptop.

Alquiler de Espacios
 Coordinador General de Gestión Operativa
 Fundación CELARG

Empresa: Valera Gómez Consultores, S.A.

Servicio: Propiedad industrial e intelectual

Contacto: <http://www.marcas.com.ve>

(No incluye Gastos Gubernamentales)

Obras Inéditas, tales como: Publicaciones, Libros, Traducciones, Adaptaciones y Compilaciones de
Obras Bs. 1.900,00

Registro de Software y Programas Audiovisuales Bsf. 1.800,00

Registro de Obras Varias: Composiciones Musicales, Ideas Publicitarias, Planos, Diseños y
Personajes Bsf. 1.700,00