

## Prólogo

# Encajando las piezas: música y teatro en Stephen Sondheim

La aparición de esta monografía, la primera en español, sobre la obra del compositor Stephen Joshua Sondheim (Nueva York, 22 de marzo de 1930-Roxbury, Connecticut, 26 de noviembre de 2021) constituye un acontecimiento extraordinario que trasciende el ámbito de la historiografía del teatro musical. El presente ensayo del investigador y docente Alberto Mira está llamado a convertirse en una referencia ineludible no sólo para los estudiosos y amantes de esta figura capital de la escena del siglo xx, sino para todos los interesados en los estudios culturales, sociológicos y en las múltiples intersecciones de la música con el teatro, la literatura dramática, el cine, la pintura, etcétera.

La publicación es, además, de capital importancia para la reconsideración del teatro musical por parte de ciertos sectores. Si la literatura dramática ha sido marginada en los planes académicos, la crítica y premios literarios, etc., el teatro musical ha padecido una exclusión todavía mayor –cuando no directamente el desprecio– debido a su configuración híbrida y a su aceptación popular. Si la literatura dramática ha sido despojada de su potencialidad escénica para poder ser *leída* por la crítica y la academia, el teatro musical no ha contado hasta los últimos años con una reflexión académica preparada para evaluar su lugar histórico y artístico. Este libro, que se suma a más de una docena de trabajos en inglés, es una contribución decisiva para corregir esta distancia.

No debería ser necesario insistir en lo obvio. El buen teatro musical ha de ser, ante todo, buen teatro, y merece la misma atención que otras obras dramáticas. En el caso de Sondheim, se dan correspondencias fascinantes con otros autores canónicos. Consideremos, por ejemplo, las coincidencias formales y temáticas entre su obra y la del dramaturgo Harold Pinter: estructuras no lineales (retrospectivas, abiertas, circulares, etc.) y fragmentadas, la convivencia en escena del pasado y del presente, las réplicas sintéticas y polisémicas, la potencia expresiva del silencio, el uso del *leitmotiv*, la mirada afilada sobre las miserias de la clase media, el regreso de los fantasmas, etc. Y, sin embargo, el

trabajo de Sondheim como dramaturgo musical se soslaya en estudios generales, con las implicaciones de que, quizá, el género es exclusivamente «comercial», algo que requeriría cierta reflexión.

Comparto también un apunte algo más personal: nadie me habló del compositor en los cuatro años de mis estudios de Dirección de Escena y Dramaturgia. Por fortuna, la situación ha cambiado en la última década y en la actualidad existen recorridos específicos de teatro musical en las Escuelas Superiores de Arte Dramático de nuestro país. Podría aducirse que este reconocimiento académico es superfluo: Sondheim obtuvo múltiples e importantes reconocimientos en vida: –un Óscar, ocho premios Tony y otras tantos Grammys, el Pulitzer, etc.–, la incorporación de algunas de sus canciones al imaginario popular y además fue objeto de innumerables homenajes tras su fallecimiento. Su consideración por parte de las instituciones culturales resulta apremiante para no permanecer al margen de la historia de las artes en nuestro tiempo.

El título *El teatro musical de Stephen Sondheim* es ya una reivindicación no sólo del autor sino también del propio género. De hecho, la «Introducción» es un recorrido apasionante (y prodigioso en su síntesis) por las múltiples relaciones entre la música y el drama: de la tragedia griega a la ópera, de la opereta al musical de Broadway; una genealogía imprescindible para entender no sólo las influencias de Sondheim sino el alcance de su trayectoria y de su indagación poética.

A lo largo de los distintos capítulos, la identidad artística de Sondheim aparece como la suma misteriosa e inefable de diferentes estrategias compositivas, poéticas y conceptuales. Una indagación consciente y obsesiva entre la forma y el contenido, el número musical y la trama, la emoción y la idea. Cada uno de sus musicales ensaya una respuesta que el propio autor nos muestra como frágil, provisoria y abierta. Considero que esta es una de las principales virtudes del ensayo de Alberto Mira. Nos señala de un modo sutil pero preciso cómo cada uno de los musicales de Sondheim es una respuesta diferente a esta indagación formal y, a la vez, a los grandes dilemas de la existencia. Si nuestras vidas están colmadas de contradicciones, de desengaños y de tensiones irresolubles, ¿por qué el arte ha de dar una respuesta inequívoca e ilusionante? ¿Y si el conflicto entre música y palabra en el teatro musical es precisamente su seña de identidad y no debe, por tanto, resolverse? Estos puntos de fuga, estas quiebras entre la música y el drama, ¿no son el reflejo de nuestra inconsistencia, de la falibilidad que nos hace humanos? Lejos de limitarse al espectáculo comercial, es un teatro que nos lleva a cuestiones fundamentales sobre nuestra humanidad.

Como bien señala Mira, los personajes de Sondheim viven atrapados entre la realidad y la fantasía, entre el pasado y el presente o, directamente, entre las ruinas de sus ideales. Y, sin embargo, queda siempre en sus versos un hálito de

esperanza. Dot en *Sunday in the Park with George* nos dice que «siempre hay que seguir adelante». En *Company*, Robert comprende que el amor puede traer alegría o daño, pero que forma parte del prodigio de «estar vivo». La vida es abismo, es riesgo y daño, pero, ante todo, es una aventura que merece la pena. En este sentido, donde otros observan melancolía e incluso cinismo en la obra de Sondheim, Mira nos muestra la mirada sincera y compasiva de nuestro autor. Nada de lo humano le es ajeno: desde las pasiones más sublimes a los sentimientos más mezquinos. Que entren los cómicos, sí. ¿Qué podemos hacer? El compositor ama a sus semejantes no por lo que deberían ser sino porque lo que realmente son, con sus luces y sombras.

La biografía del compositor es el taller de este claroscuro. Sumó en la infancia un puñado de heridas que, lejos de confiar su espíritu a las sombras, le hicieron buscar el albergue luminoso del arte para no moverse jamás de allí. Ya desde la elección del nombre estuvo presente el teatro. Como sus padres no sabían cómo llamar al pequeño, abrieron una Biblia, pasaron los dedos por las páginas y dejaron que el azar hiciera su trabajo. El bautismo de Stephen Joshua es el número final de un matrimonio que bajaba para siempre el telón. Saltaron por el aire todas las costuras de aquella pareja judía formada por una modista y un empresario textil. Desde entonces la madre volcó en la cabeza del niño el barreño de reproches. Durante años le hizo creer que el parto se había producido a las tres de la madrugada y que casi le cuesta la vida. Luego vino el padre a desmentirlo. Había nacido a las nueve de la noche y el parto fue rápido y fácil. Fue lo primero y último fácil en la infancia de nuestro compositor. «Nadie sale indemne de esta vida. Y creo que si escribes sobre esas cosas conmueves a la gente», afirmó años más tarde. Horas antes de entrar al quirófano para operarse a corazón abierto, la madre le escribió en una carta que él era lo único de lo que se arrepentía en la vida. Lo subrayó tres veces. Cuando murió, el hijo no fue al entierro. Estremecen entonces los versos de la canción *No one is alone*: «Mother cannot guide you. / Now you're on your own. / Only me beside you. / Still, you're not alone: / no one is alone».

Por fortuna, encontró en el padre algo de cariño. El hombre se sentaba al piano con el niño en el regazo, el pequeño Stephen colaba las manos sobre las del padre y tocaban juntos. Aquel hombre también fue el primero en llevarlo a los teatros de Broadway tras la separación del matrimonio. La madre decidió tomar distancia y confió la custodia a la familia del compositor Oscar Hammerstein II, vecinos cuando se mudaron al campo cuando el niño tenía diez años. Sin saberlo, aquella madre terrible y narcisista le hizo al hijo el más grande de los regalos. El compositor se convirtió no sólo en un segundo padre sino en su maestro. Fue un encuentro decisivo para la historia del teatro. En 1945, a los quince años, asiste al estreno de *Carousel* —con texto y letras de Hammerstein— y su vocación queda apuntalada. Con veinticinco años, Sondheim

escribió las letras de *West Side Story* (1957) y poco a poco se fue abriendo paso también como compositor sin renunciar nunca a una búsqueda singular y apasionante. Recibió tremendos pateos, sonoros fracasos de taquilla. Creo que a muy pocos autores le conviene el imperativo ético de Samuel Beckett en *Rumbo a peor*: «Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better» («Lo intentaste. Fracasaste. Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor»). La crítica lo desahució en varias ocasiones, el público le dio la espalda otras tantas, también fue criticado desde algunos sectores del propio teatro musical. No claudicó. Trató de abrir siempre nuevas posibilidades para el teatro musical desde una conciencia muy clara de su lugar como compositor. Afirmó que su única canción autobiográfica es *Opening doors*, que da cuenta de esta lucha. En ella se defiende de aquellos que le acusaban, y aún le acusan, de escribir canciones que no se pueden tararear.

La primera sección del volumen, titulada «Un teatro de ideas», nos presenta los musicales de Sondheim como el resultado de una suma de imaginarios, del diálogo de nuestro autor con los otros colaboradores. Un recorrido apasionante por la relación con sus libretistas y directores de escena. Porque en el teatro «no one is alone» y la figura de Sondheim nos permite conocer a otros nombres fundamentales de los escenarios del siglo XX. No en vano, una de sus cumbres se titula *Company*, compañía. El teatro es siempre el arte de la reunión, una expresión artística que requiere la reunión en el mismo espacio y tiempo. En primer lugar, la convivencia de quienes sueñan la obra y, luego, cuando se levanta el telón tras muchos esfuerzos y desvelos, el encuentro con los espectadores. «Putting it together... that's what counts!» («Juntar las piezas, ¡eso es lo importante!»). Un teatro de ideas y de ideales compartidos en el que destaca su colaboración con Hal Prince y James Lapine. Esta primera sección es un brillante recorrido por las diez obras más importantes de nuestro autor, *Company* (1970), *Follies* (1971), *A Little Night Music* (1973), *Pacific Overtures* (1976), *Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street*. (1979), *Merrily We Roll Along* (1981), *Sunday in the Park with George* (1984), *Into the Woods* (1987), *Assassins* (1990) y *Passion* (1994).

La segunda sección, «Un teatro de números», es un análisis de la función dramática de cuatro tipos de números: el monólogo dramático, el dueto, el coro y la escena musical. Sin duda, una herramienta imprescindible no sólo para el estudioso o aficionado, sino para los profesionales de la escena que afrontan el trabajo de mesa en los ensayos. Las dos secciones son independientes, pero complementarias.

Alberto Mira ha logrado un equilibrio entre el análisis histórico, el teatral y el crítico. Sin duda, el ensayo permitirá el estudio comparado de la obra de Sondheim con el teatro de Edward Albee, la poesía de Mark Strand o los cuentos de Raymond Carver, por citar sólo a algunos autores de constelaciones cercanas.

Antes de su fallecimiento en noviembre de 2021, Sondheim ya era un autor consolidado en el canon teatral. Desde entonces su influencia no ha dejado de acrecentarse y las producciones de sus obras son constantes. Los jóvenes que hoy estudian teatro musical le consideran una figura insoslayable. Alberto Mira nos recuerda que este autor espera siempre algo de nosotros: sus oyentes, sus espectadores, sus semejantes. Su obra deposita en nosotros una responsabilidad, pero también una confianza. Si prestamos atención, si atendemos a los detalles, a la arquitectura misteriosa de las canciones, en esa frágil suma de «luz y armonía» nos encontraremos a nosotros mismos, sublimes y ridículos, con nuestras heridas y nuestras esperanzas. La vida: un lienzo siempre en blanco con infinitas posibilidades.

Termino este prólogo una mañana de domingo. Escucho «Sunday», la canción preferida de Sondheim. Veo a los personajes paseando «junto al agua púrpura amarilla roja, por el césped verde púrpura amarillo rojo», en el «parque perfecto» de un domingo que es todos los domingos. La eternidad. Y descubro también allí a Sondheim, sonriéndonos, confundido entre las figuras de Seurat que él convirtió en protagonistas de su musical, perfilados todos con puntos de luz y de sombras, con notas y palabras. Sí, allí está Sondheim, una mañana de domingo que nunca termina.

Alberto Conejero, un domingo de abril de 2024

