CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

Cuadernos Pedagógicos 116

EL JARDÍN DE LOS CEREZOS

8 febrero
31 marzo 2019

EL JARDÍN DE LOS CEREZOS

Teatro Valle-Inclán

Texto
Anton Chéjov

Versión y dirección
Ernesto Caballero

Reparto

Píschik	Chema Adeva
Lopahim	Nelson Dante
Yepihodov	Paco Déniz
Firs	Isabel Dimas
Dunyasha	Karina Garantivá
Varya	Miranda Gas
Sharlotta	Carmen Gutiérrez
Lyubov Andreyevna	Carmen Machi
Anya	Isabel Madolell
Trofimov	Tamar Novas
Yasha	Didier Otaola
Gayev	Secun de la Rosa

Equipo artístico

Escenografía	Paco Azorín
Vestuario	Juan Sebastián Domínguez
Iluminación	Ion Anibal
Espacio sonoro y música	Luis Miguel Cobo
Vídeo	Pedro CHamizo
Movimiento	Carlos Martos
Caracterización	Chema Noci
Ayudante de dirección	Nanda Abella
Ayudante de escenografía	Fer Aramburu
Ayudante de vestuario	Yeray González
Ayudante de iluminación	David Vizcaíno
Fotografía	marcosGpunto
Diseño de cartel	Javier Jaén

Producción
Centro Dramático Nacional

NIPO: 827-19-007-9 DL: M-3626-1999

4 **El autor y su obra**

8 **El teatro de Chéjov. *El jardín de los cerezos***

14 **Marco histórico de Rusia en la segunda mitad del siglo XIX**

20 **¿Qué es la escopeta de Chéjov?**

24 **Entrevista con el director, Ernesto Caballero**

30 **La escenografía de Paco Azorín**

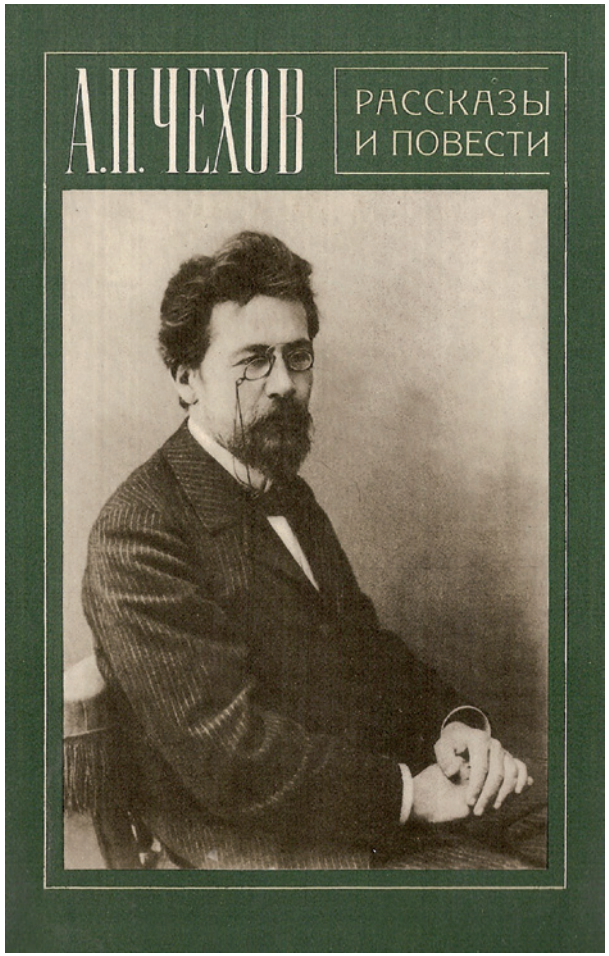
34 **El vestuario de Juan Sebastián Domínguez**

38 **La iluminación de Ion Aníbal**

40 **La música de Luis Miguel Cobo**

44 **El audiovisual de Pedro CHamizo**

46 **Bibliografía**



El autor y su obra

La infancia

Durante mi infancia, yo no tuve infancia

Anton Paulovich Chéjov nació el 17 de enero de 1860 en la ciudad de Taganrog al sur de Rusia, en las costas del Mar Azov. Fue el tercero de seis hermanos, cinco varones y una mujer. Anton recordaba sus primeros años con esta triste frase: *durante mi infancia, yo no tuve infancia*. Y es que esta etapa de su vida no fue nada fácil. Su padre fue un hombre de carácter violento, avaro y muy religioso que mantenía a sus hijos en un régimen de excesiva disciplina.

Los problemas económicos de la familia se hicieron insostenibles cuando el padre gastó todos sus ahorros en la construcción de una casa. Para huir de los acreedores se vieron obligados a trasladarse a Moscú.

Cabeza de familia

El hermano de mi hermano
1880

En Moscú, Anton empezó a escribir en periódicos y revistas para sostener a su familia. El padre y los dos hijos mayores, Alexandr y Nikolai, más que aportar dinero, lo malgastaban bebiendo. Anton se convirtió así con 20 años en el cabeza de familia. Algunos títulos de sus primeros cuentos son: *Lo que se encuentra con más frecuencia en las novelas* (1880), *El gordo y el flaco* (1883) y *La muerte de un funcionario* (1884). Durante bastantes años Chéjov usó seudónimos para firmar sus escritos: V, El hermano de mi hermano, El médico en prácticas y Antosha Chejonte, el más utilizado.

Chéjov médico

Soy médico
y me hallo inmerso
hasta el cuello
en la Medicina
1886

A pesar de que los editores solicitaban sus escritos y los lectores los esperaban con avidez, Chéjov no se tomó en serio su actividad literaria y estudió Medicina como era su deseo. En el año 1884 acabó por doctorarse y comenzó a ejercer su profesión. *A.P. Chéjov: doctor en Medicina*. Así rezaba la placa de bronce que colgó en la puerta de su casa en 1884 y así es como se sintió durante muchos años. Llegó a ser un buen médico con muchos pacientes. Pero llegó a ser mejor escritor. A partir de 1886 sus cuentos dejaron de ser sólo cómicos para introducir la melancolía y la pena. *Tristeza*, *La corista* y *Un hombre conocido* son algunos ejemplos. En 1888 escribió *La estepa*, para algunos la obra maestra de Chéjov. Este mismo año le concedieron el premio Pushkin por su volumen de cuentos *En el crepúsculo*.

Chéjov, dramaturgo

Jamás volveré a
escribir o representar
una obra de teatro
1896

La primera obra de teatro de Chéjov fue *Platónov,* pieza en un acto. Su primer éxito fue *Ivánov*. Se estrenó en Moscú el 31 de enero de 1889. En 1895 terminó de escribir *La gaviota* y se estrenó en San Petersburgo el 17 de octubre de 1896. Fue un estrepitoso fracaso. La gente se reía en las escenas más dramáticas y se formó un gran escándalo en el patio de butacas con silbidos y abucheos. Chéjov, que estuvo esa noche en el estreno, escribía al día siguiente a su amigo Suvorín: *Jamás olvidaré la velada de anoche... Jamás volveré a escribir o representar una obra de teatro*.

Sin embargo en 1898 Vladimir Nemirovich Danchenko se puso en contacto con Chéjov para volver a representar *La gaviota*. El Teatro del Arte de Moscú, recién inaugurado, volvió a estrenarla el 17 de diciembre de ese año. Fue un éxito colosal. Las cortinas del teatro tienen ahora una gaviota en recuerdo de este estreno. En esta presentación Chéjov conoció a Olga Knipper, actriz del teatro, con la que comenzó una relación que acabaría en matrimonio.

Después de *La gaviota*, el Teatro del Arte consideró que los avanzados presupuestos dramáticos de Chéjov encajaban perfectamente en sus propuestas. De esta manera al año siguiente, el 26 de octubre, se estrenó *Tío Vania* que también fue un gran éxito. En 1901 se llevó a escena *Las tres hermanas* y en 1904 *El jardín de los cerezos*, la última obra de teatro de Chéjov.

La última copa
de *champagne*

Ich sterbe
1904

La tuberculosis que padecía desde joven y que condicionó toda su vida se agravaba. Los médicos recomendaron un viaje a Berlín a una clínica especializada. En el verano el matrimonio alquiló una casa de campo en La Selva Negra. Una noche Anton se despertó con fiebre muy alta y delirando. Por primera vez en su vida pidió que llamaran a un médico. El doctor llegó rápidamente y ordenó traer oxígeno. Chéjov lo detuvo diciendo en alemán: *Ich sterbe* (me muero). Mandó, entonces, subir una botella de champán y bebieron una copa. Anton dijo: *Hacía mucho que no bebía champagne*. Dejó la copa, se recostó y expiró. Era el 2 de julio de 1904. Tenía sólo cuarenta y cuatro años.

Sus restos fueron llevados a Moscú donde fue enterrado en el cementerio Novodévichy. Junto a su tumba se plantaron unos cerezos que siguen floreciendo todas las primaveras.

EL TEATRO DE CHÉJOV

EL JARDÍN DE LOS CEREZOS

El jardín de los cerezos trata, como otras obras de Chéjov, de mostrar la realidad de su país, el profundo cambio social que vivía Rusia, la decadencia de las clases aristocráticas y de una particular forma de vida. Presentó en sus dramas la degradación cultural y económica de los terratenientes y la evolución de una nueva clase social, la llamada _intelliguentsia_ o clase media burguesa

Estructura

Como dice su subtítulo, la obra es una comedia en cuatro actos.

Argumento

La acción transcurre en la hacienda de Lyubov Andreyevna, una amplia propiedad rural que tiene un huerto de cerezos. La propietaria vuelve a su casa después de una larga estancia en París. Su situación económica es desastrosa, las deudas harán que pierda la propiedad. Lopahim, el hijo de unos siervos, se ha convertido en un adinerado comerciante y aconseja a la familia que transformen el huerto de los cerezos en pequeñas parcelas que podrán comprar familias para construir su casa de campo. Andreyevna y su hermano dejan pasar los días sin tomar una decisión, apegados a sus recuerdos y a su ociosa forma de vida. Finalmente Lopahim compra la propiedad, los antiguos propietarios deben abandonarla y lo primero que hace es talar los cerezos.

Cómo se gestó _El jardín de los cerezos_

La escritura

Chéjov comenzó a escribir *El jardín de los cerezos* en 1902 por encargo del Teatro del Arte y pensando en que lo interpretara su esposa, la actriz Olga Knipper. Les envió el manuscrito en octubre de 1903. Era ya un escritor muy conocido y amigo de Stanislavski y Dánchenko, los directores del teatro. Dánchenko acogió la obra con cierta frialdad, al contrario que Stanislavski, que escribió al autor: *Creo que es lo mejor de todo lo que usted ha escrito. Siento por esta obra una ternura especial... Amo cada una de sus palabras, cada réplica, cada coma*. Él asumió la dirección e interpretó el personaje de Gayev.

Los ensayos

Los ensayos fueron complicados, los actores no terminaban de entender la obra. Stanislavski recordaba: *El espectáculo transcurría con dificultad, y no es extraño porque la obra es muy difícil. Su encanto está en un imperceptible, oculto y profundo aroma. Para poder percibirlo hay que hacer como si se abriese el botón de una flor y se la obligase a desplegar los pétalos. Pero debe hacerlo por sí misma, sin presión, pues de lo contrario se romperá la delicada flor y perecerá.*

Chéjov asistía a muchos ensayos, a pesar de que su enfermedad se agravaba. Se sentaba en una fila del fondo, no en la mesa del director, y no ponía pegas a los cambios que Stanislavski introducía en el texto. Cuando le preguntaban decía: *yo ya lo he escrito todo, soy médico, no director.*

El estreno

Chéjov estaba en Moscú el día del estreno de la obra, un 17 de enero de 1904, el día de su cumpleaños. En esas fechas se conmemoraban los 25 años de actividad literaria del autor. Aprovechando ambas circunstancias el Teatro del Arte organizó un homenaje. Anton no quería asistir al estreno, pero finalmente consiguieron que acudiera cuando estaba terminando el tercer acto y se confirmaba el éxito de la obra. El autor parecía enfermo y pálido, pero se mantuvo sonriente el tiempo que duraron los discursos y la entrega de los regalos.

Mejor unos calcetines

A propósito de los regalos, Stanislavski cuenta esta anécdota. Habiendo recibido varios regalos muy valiosos, Chéjov comentó con un amigo que le hubiese gustado que le regalaran, por ejemplo, unos calcetines: *Mi esposa no puede cuidar de mí. Es actriz. Y resulta que voy con los calcetines rotos. Escucha Dusia, le digo, me sale un dedo del pie derecho. Pues póntelo en el izquierdo, me dice. ¡Es que así no se puede!,* bromeaba Anton.

Otras representaciones

Después del estreno en Moscú, la función ha tenido una larga vida. La compañía del Teatro del Arte la representó por toda Europa e incluso por América. A medida que maduraba, la obra aumentaba su calidad, según el propio director reconocía.

En 1925 se estrenó traducida al inglés en Londres. En España la obra se conoció primero en ruso, en 1932, cuando el Teatro de Arte de Moscú la estrenó en el Teatro Español de Madrid.

En castellano se pudo ver por primera vez en 1960, en el Teatro María Guerrero con traducción de Víctor Imbert y Josefina Sánchez Pedreño.

En la imagen una escena de *El jardín de los cerezos* que pudo verse en castellano por primera vez en España en 1960, cuando se estrenó en el Teatro María Guerrero.

La dirección fue de José Luis Alonso y el reparto estuvo compuesto por Josefina Díaz, María Dolores Pradera, José Bódalo, Berta Riaza, Alicia Hermida, Lola Gálvez, Ricardo Alpuente, Antonio Ferrandis, José María de Prada y Manuel Tejada con decorados de Víctor María Cortezo.

MARCO HISTÓRICO

RUSIA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Si bien es cierto que en las obras de Chéjov no parece vislumbrarse una gran inquietud política por parte del autor, también es verdad que vivió una de las épocas más convulsas de la historia rusa. La segunda mitad del siglo XIX y primeros años del siglo XX fueron testigos de asesinatos y revueltas, del crecimiento de los movimientos obreros y finalmente de la abolición del sistema zarista y la victoria de la Revolución bolchevique.

Vamos a presentar una breve visión histórica de la época. Recordamos que Anton Chéjov vivió desde 1860 hasta 1904.

En 1855 murió el zar Nicolás I. Algunas voces contemporáneas apuntaron que se había suicidado incapaz de enfrentarse a la difícil situación rusa. Le sucedió su hijo Alejandro II. El zar, que subió al trono dispuesto a seguir protegiendo los privilegios de la nobleza, tuvo que afrontar las violentas peticiones de cambio.

La servidumbre desapareció con la Reforma de 1861 que marcó un giro en la historia de Rusia. Muchos campesinos emigraron a las ciudades en busca de trabajo en la industria. Se convertían así en obreros con condiciones de trabajo inhumanas: la jornada laboral nunca era inferior a 12 horas y media y a veces llegaba a las 19. Mujeres y niños tenían este mismo horario pero con sueldos todavía inferiores a los de los hombres. Surgieron así las primeras luchas y huelgas y nació el Movimiento Populista (1874).

El abuelo de Chéjov fue siervo de un terrateniente. Compró su libertad y la de su familia por 3.500 rublos. De no haber sido así, Anton Chéjov hubiera nacido siervo.

A la muerte de Alejandro II (asesinado por una facción extremista del Movimiento Populista) subió al trono su hijo Alejandro III. Su reinado se desarrolló desde 1881 hasta 1894. Fue un soberano autoritario que mantuvo intacto el sistema absolutista. Luchó violentamente contra el movimiento revolucionario. Endureció la censura que ya habían establecido sus predecesores. La enseñanza se vio muy seriamente afectada por normas muy reaccionarias. Sustituyeron las escuelas públicas por escuelas parroquiales. La única asignatura de los programas educativos era la religión que se impartía en lengua eslava antigua. Los niños no la conocían y por tanto no entendían nada.

Grabado del denominado Domingo sangriento de 1905, en el que cargaron contra los campesinos y trabajadores que se manisfestaban pidiendo mejores condiciones laborales.

La enseñanza media y superior prácticamente desapareció para las mujeres y los hijos de trabajadores. La zarina se ocupó personalmente de arremeter contra los liceos femeninos existentes argumentando que *el único cometido de la mujer está en la familia y en la cocina*. Las universidades se vieron privadas de elegir libremente al decano y al claustro de profesores.

En 1894 falleció el zar Alejandro III por las complicaciones de una nefritis. Le sucedió su hijo Nicolás II, el último zar de Rusia.

Su reinado estuvo marcado por una industrialización muy acelerada ya que muchos capitales extranjeros invertían en el país. Ello propició el incremento de la población de trabajadores y también de los movimientos obreros instigados principalmente por grupos socialdemócratas. El movimiento reivindicativo, primero laboral y luego también político, se extendió por toda Rusia. Vladimir Ilich Uliánov, Lenin, fundó en 1900 el periódico *Iskra* que contribuyó en gran manera a extender la conciencia

Nicolás II, el último zar de Rusia. Abdicó y posteriormente fue asesinado el año 1917, comenzando así la Revolución bolchevique.

Lenin en 1895.

revolucionaria entre la clase obrera. La situación llegó a su punto de ebullición el 22 de enero de 1905. Doscientos mil trabajadores se manifestaron a las puertas del Palacio de Invierno del zar Nicolás II. Demandaban salarios más altos y mejoras laborales. Portaban iconos religiosos y retratos del zar para demostrar que sus intenciones eran pacíficas. El zar no estaba en el palacio y su tío, el gran duque Vladimir, ordenó abrir fuego contra la multitud. Murieron cientos de personas en lo que desde entonces se conoce como el Domingo sangriento.

En 1906 Nicolás II trató de apaciguar los ánimos creando un Parlamento ruso o Duma. El Parlamento desarrolló su actividad hasta 1917, año en el que el zar abdicó. Nicolás II y su familia fueron asesinados en lúgubres circunstancias. La dinastía de los Romanov abandonó para siempre el gobierno y Rusia comenzó una nueva etapa, la Segunda Revolución rusa o Revolución bolchevique.

Culturalmente hablando fue una época marcada por la censura que Iglesia y Estado impusieron sobre la educación y sobre cualquier manifestación artística. Aún así, la segunda mitad del siglo XIX fue enormemente creativa y gran parte de los mejores artistas rusos desarrollaron su actividad alrededor de estos años. Escritores como Leon Tolstoi, Fiodor Dostoievski, Máximo Gorki, Ivan Turguénev, Alexandr Ostrovski, Gleb Uspenski, Mijail Saltykov-Schedrin, Aleksandr Kuprin, y el propio Anton Chéjov desarrollaron su obra. La pintura realista rusa alcanza su esplendor con Alexandr Ivanov, Iliá Repin y Vasili Súrikov. La música se vio enriquecida con compositores de la talla de Rimski-Kórsakov, Mússorski y Chaikovski. El Teatro del Arte de Moscú comenzó su andadura en 1898. Stanislavski y Danchenko protagonizaron también su propia revolución de la escena.

¿QUÉ ES LA ESCOPETA DE CHÉJOV?

Este es el consejo que Anton Chéjov daba a un amigo escritor que en su relato se había detenido en la descripción de una escopeta que resultó irrelevante en la trama. Este consejo —conocido hoy como la escopeta de Chéjov, la pistola de Chéjov o el arma de Chéjov— es un recurso dramático que consiste en que, si se ha descrito un objeto en una narración, este objeto debe ser usado en algún momento de la misma. Es decir, en el texto todo debe tener un significado y no se deben añadir elementos superfluos.

El recurso se ha utilizado ampliamente en teatro, novela, cine y televisión e incluso se han creado algunas variantes. Una de las más usadas es la conocida con el anglicismo *red herring* (cortina de humo). Se trata de crear una distracción de manera que un objeto, suceso, idea o incluso un personaje, se presenta al lector para atraer su atención, desviándola del tema central. Es una herramienta muy utilizada en obras policiacas o de misterio.

“Elimina todo lo que no tenga relevancia en la historia. Si dijiste en el primer capítulo que había un rifle colgado en la pared, en el segundo o tercero debe ser descolgado inevitablemente. Si no va a ser disparado, no debería haber sido puesto ahí.”

Ernesto Caballero es uno de los hombres más versátiles de la escena teatral española. Director del Centro Dramático Nacional desde el 2012, ha destacado por igual en sus facetas de autor teatral, director de escena y director de compañía. Profesor titular de Interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, ha sido director asociado del Teatro de La Abadía. Sus trabajos más recientes como director son: *Rinoceronte* de Eugène Ionesco (CDN); *Vida de Galileo* de Bertolt Brecht (CDN); *El laberinto mágico* de Max Aub (CDN), por el que obtuvo el Premio Valle-Inclán de Teatro; *Tratos* (CDN y San Sebastián Capital Europea de la Cultura 2016), *Jardiel, un escritor de ida y vuelta* (CDN), basado en *Un marido de ida y vuelta* de Enrique Jardiel Poncela; *Inconsolable*, de Javier Gomá (CDN), *Reina Juana* (2016), *Acastos* (2016) y *La autora de Las meninas* (2017) de la que fue autor y director. En su obra dramática destacan títulos como *Squash*, *Retén*, *Solo para Paquita*, *Rezagados*, *Auto*, *Santiago (de Cuba)*... *y cierra España*, *Un busto al cuerpo*, *Pepe el Romano*, *Te quiero... muñeca*, *Maniquís*, *Sentido del deber* o *El descenso de Lenin*.

En la recta final de su periodo como director del Centro Dramático Nacional, se ha decidido por un texto de Anton Chéjov, ¿hay un motivo especial en esta elección?
Toda puesta en escena de un texto es una invitación al diálogo con la sociedad. En el caso de *El jardín de los cerezos*, lo que se plantea son nuestras distintas actitudes hacia los inevitables cambios que acarrean nuevos modelos sociales. Si se me permite una pregunta un tanto retórica, la cuestión a considerar es la siguiente: ¿qué pasa en nosotros cuando los valores que han forjado nuestra identidad, tanto individual como colectiva, se desmoronan de forma precipitada e irremisible? En esa encrucijada vivimos hoy en día.

El texto de Chéjov refleja a una clase emergente en la Rusia de finales del diecinueve, la burguesía, que ha reemplazado a una aristocracia feudal que se resiste a morir. Chéjov en esta obra está hablando de una sociedad —tal que la nuestra— que sabe que se ha agotado un modelo. No tiene ni idea de lo que viene y cómo se gestiona el cambio. Creo, como digo, que esto tiene claras concomitancias con personajes o figuras del aquí y ahora.

Además, claro, hay otro un nivel que nos habla del paso del tiempo, del relato que nos hacemos para forjarnos una identidad, del juego de la vida...

Al parecer hubo un cierto desentendimiento entre Chéjov y Stanislavski en cuanto al tono de la obra. Chéjov quería escribir una comedia, casi un vodevil según sus palabras, y Stanislavski como director la llevó a un lado mucho más sombrío, que es por otra parte el que todos conocemos. ¿Cuál es su opinión? ¿Cómo dirigirá usted el texto?
Sí, Stanislavski marca el canon de la puesta en escena chéjoviana. Su montaje de *El jardín de los cerezos* cosechó un gran éxito, aunque contó con un señalado discrepante: el propio Chéjov. El dramaturgo señalaba que su obra era una comedia, —así reza su subtítulo—, *Comedia en cuatro actos* y que la interpretación no se había abordado desde esta perspectiva; pensaba que el director había hecho otra cosa: un ejercicio de renovación naturalista refractario a la teatralidad de que se revisten los personajes que más que creer lo que son, quieren creer lo que dicen que son. Y esto ya presupone una mirada irónica, distanciada, teatral, que Chéjov echó en falta en aquel legendario montaje.

Creo que hay que buscar un equilibrio entre las dos versiones; veo *El jardín de los cerezos* como un género híbrido en el que se entrelaza el drama y la farsa... Me he acercado a este texto pensando que lo ha escrito una persona de hoy. Es cierto que contiene muchos elementos de distancia irónica, de comicidad, de sátira amable, pero también existe un retrato prodigioso de la vida, con todas sus grandezas y miserias. *El jardín de los cerezos* es una obra excepcional porque, de forma lúcida y exultante, hace que el personaje principal de la trama, su gran protagonista, sea ese precisamente: la trama de la vida con su inapelable antagonista, el tiempo. Cuando se dice que Chéjov retrataba la vida, hay que pensar que la vida, mirada con una cierta distancia, tiene muchos elementos cómicos,

ME HE ACERCADO A ESTE TEXTO PENSANDO QUE LO HA ESCRITO UNA PERSONA DE HOY. CONTIENE MUCHOS ELEMENTOS DE DISTANCIA IRÓNICA, DE COMICIDAD, DE SÁTIRA AMABLE, PERO TAMBIÉN EXISTE UN RETRATO PRODIGIOSO DE LA VIDA, CON TODAS SUS GRANDEZAS Y MISERIAS.

irónicos, especialmente cuando somos vulnerables, y en la obra los personajes lo son precisamente porque necesitan desesperadamente construirse una máscara social a la que aferrarse.

Según los expertos *El jardín de los cerezos* tiene varios componentes simbolistas, ¿cuáles son en su opinión?
El propio jardín, que no aparece nunca en escena es una metáfora de la época que se extingue. El misterioso mendigo que irrumpe en mitad de la obra declamando, el sonido como de cuerda que se rompe en la lejanía, el armario centenario, el viejo criado Firs, que muere abandonado mientras el jardín está siendo talado, el cuarto de los niños donde transcurre la acción del primer y último acto... Desde el primer momento me he preguntado por qué una familia que tiene una enorme casa, con varios salones, se reúne en la habitación de los niños. Creo que aquí el elemento simbólico es tremendo: es el refugio, el espacio que entronca con su niñez, donde no pasa el tiempo. Lopahim, el comerciante, hijo de esclavos, aparecerá en escena con un hacha, la tala de los cerezos es el símbolo de la muerte de una clase social y de una forma de vida. Cuando cambia la realidad del jardín, es la realidad de Rusia la que cambia también. Se prefigura una revolución burguesa y, más adelante, campesina y proletaria.

Hablando de la puesta en escena, ¿la ambientación general será fiel a la época?
La escenografía la firma Paco Azorín, el vestuario Juan Sebastián Domínguez y la música Luis Miguel Cobo. Los tres son colaboradores habituales con los que puedo trabajar a muy largo plazo. Está siendo un proceso de maduración muy lento desde una radical actitud de tratar de plasmar la voz del autor, ahora bien esta lealtad no implica, necesariamente, la recreación formal de una determinada época.

Con Juan Sebastián hemos partido del atuendo característico de la Rusia de finales del XIX. Pero vamos a ver qué pasa en los ensayos. No me gusta el efecto de envaramiento de actores disfrazados, lo cual no quiere decir que recurramos al vestuario de época como cita escénica: el proceso de ensayos nos irá marcando las pautas.

Con Paco estoy llevando a cabo durante un año y medio un proceso fascinante, sobre todo de despojamiento, y que puede llevar a un desarrollo escenográfico brillante pero no literalmente descriptivo. Hemos barajado muchas soluciones, algunas muy elocuentes, pero siempre, antes de desarrollarlas, nos hemos formulado la misma pregun-

ta: *¿qué aportan al relato?* Un creador tan sabio como Paco sabe distinguir entre lo esencial y lo accesorio. Al final hemos optado por un espacio de representación consistente en una tarima móvil sobre la que se instalará la maqueta de una dacha a modo de casa de muñecas. Vamos a contar con un enorme espacio escénico que llegará hasta la chácena y utilizaremos las proyecciones de Pedro CHamizo en los paneles laterales y la caja escénica. En cualquier caso, todo este dispositivo se despliega para propiciar la recreación de distintos espacios imaginarios por parte de los actores.

EL TRABAJO SE PLANTEA DESDE UN PUNTO VISTA QUE OBVIA LA IDEA PRECONCEBIDA QUE TENEMOS DE CHÉJOV.

¿Qué nos puede decir de la música?
Con Luis Miguel barajamos muchas ideas, desde una sonoridad más psicológica a unas referencias más eclécticas e irónicas, pero trabajaremos en los ensayos con el sistema de prueba y error. La responsabilidad del director es sobre todo la integración; conseguir el punto donde todo cristaliza y no se ve el efecto, el sonido o la interpretación, sino el signo que todo lo compacta. Esto con Luis Miguel lo consigo muy a menudo.

¿Qué pautas está dando a los actores a la hora de la interpretación?
Mi maestro Pepe Estruch siempre me enseñó que el montaje lo hacen los actores. Sobre esta premisa trabajo siempre. Representar a Chéjov presupone un cierto manierismo: samovares, sombrillas, maletas, melancolía, grandes mutis, introspección, mucho trabajo de interiorización... En esta ocasión voy a partir de todo lo contrario. La pregunta *¿quién es mi personaje?* está descartada del proceso de ensayos, pues implica entes estáticos y, por tanto, irreales. Somos esencialmente narrativos, sólo podemos definirnos a lo largo del tiempo, con las constantes transformaciones que esto implica. El personaje será el resultado de las mutables necesidades de los mismos, se trata de un proceso dinámico en el que gesto y el cuerpo serán determinantes. Todos los actores están muy implicados y participan de este criterio; a su compromiso se une una sólida formación y una gran capacidad de moverse en muy diversos registros.

Una de las apuestas es la interpretación del personaje de Firs, el anciano criado que correrá a cargo de Isabel Dimas. Isabel acaba de hacer un trabajo fantástico en *Un bar bajo la arena.* Vi claro que podría ser una mujer la que interpretara la figura del criado nonagenario, un personaje asexuado, ni masculino ni femenino, todo un símbolo.

Carmen Machi interpretará a Lyubov Andreyevna. Carmen tiene la gran virtud de saber gestionar muy bien la incertidumbre. Comenzar los ensayos sin saber muy bien qué se va a hacer y descubrirlo en la acción. A Lyubov Andreyevna queremos descubrirla en la interpretación, y Carmen sabe hacer esto muy bien. Es muy fiel a sus intuiciones que muchas veces coinciden con las mías, así que es toda una garantía.

Paco Azorín, director de escena y prestigioso escenógrafo, es el responsable del espacio escénico para *El jardín de los cerezos*. Nos explica en esta entrevista cómo ha jugado con la perspectiva y cómo ha ampliado el escenario del teatro para su propuesta.

VAMOS A DEVOLVER LOS PERSONAJES A LA REALIDAD DEL PRESENTE. EL ESPECTADOR, DESPUÉS DE VER UN LUGAR DE MAGIA ABSOLUTA, VERÁ UNA REALIDAD MUY CONCRETA. LA TRAMOYA DEL TEATRO VALLE-INCLÁN.

¿Cuáles son las premisas con las que has comenzado a preparar la escenografía de *El jardín de los cerezos*?
No hemos tratado de hacer un ejercicio de estilo, no se trata de imitar un estilo chéjoviano, si es que lo hay, sino establecer referentes contemporáneos y coetáneos del público. Intentamos crear un lugar en el que los personajes puedan vivir hoy. Ese ha sido el primer encargo de Ernesto Caballero.

Lo segundo sería crear un espacio minimalista. Esto me obsesiona. Soy poco amigo del aparataje escenográfico, del barroquismo en el escenario. Intento crear ideas y depurarlas al máximo posible. Para eso hay que tener tiempo. Creo que no se puede hacer un buen montaje en quince días ni en dos meses. Por suerte todos los proyectos con Ernesto Caballero, y este en particular, los hemos empezado con mucho tiempo y eso nos permite un nivel de estilización y de depuración que nos lleva a elementos muy concretos.

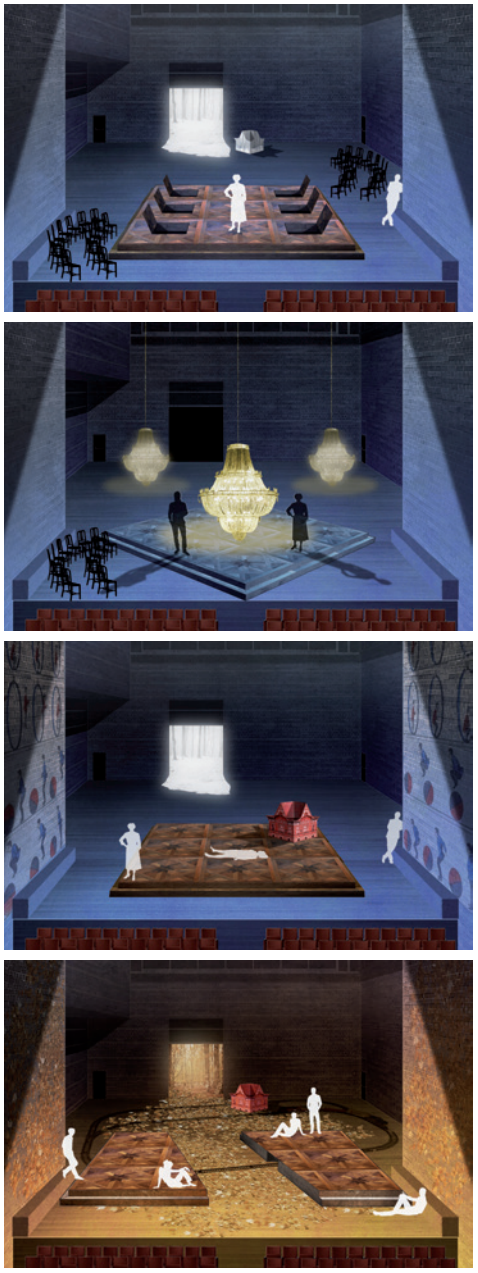
Otra idea importante es esconder la tecnología. Esto es algo que me fascina y me obsesiona a partes iguales. Creo que la capacidad mágica del escenario depende de que sea tierra de nadie, que pueda pasar cualquier cosa, y eso tiene que ver con que no se vea la tecnología. Todo lo que en el escenario sucede debe ser de manera sencilla y poética, por muy compleja que sea su implantación. La tecnología debe quedar relegada a un segundo, tercer o cuarto plano.

¿Cómo es la escenografía de la obra? ¿Qué elementos la componen?
Podríamos definir escenografía como la capacidad de, con mínimos elementos, transportar al público a un máximo de lugares. Para ello el movimiento resulta fundamental. Si analizo todos los espacios escénicos que he creado estos años, creo que el único elemento que tienen en común es el movimiento. Mis espacios siempre se mueven y moverse significa, no solo que se desplazan por el espacio, sino que empiezan de una manera y acaban de otra. Eso permite jugar con las expectativas del público. Esa capacidad transformadora del espacio es fundamental y en el *Jardín de los cerezos* se va a manifestar de manera muy patente. ¿Por qué? El público cuando llegue a la sala va a pensar que se trata de un espacio prácticamente vacío, pero es falso. A medida que avanza la función aparecen elementos nuevos y otros que parecían inmutables van a adquirir movimiento. Para todo ello no solo se precisa escenografía, ni mucho menos. La luz, el video, el vestuario y el movimiento del actor son fundamentales. Todos estos elementos nos ayudarán a crear un espacio completamente dinámico, donde cualquier

cosa es posible. Tanto es así que vamos a devolver los personajes a la realidad del presente. El espectador, después de ver un lugar de magia absoluta, verá una realidad muy concreta. la tramoya del Teatro Valle-Inclán.

¿La escenografía va a cambiar en los distintos actos?
Habrá un primer acto que podemos llamar de bienvenida, casi de teatro de cámara, de proximidad. Vamos a emplear un 20% como mucho del espacio disponible en el escenario del Teatro Valle-Inclán. En el segundo acto vamos a romper el escenario. Tendremos una tarima de 8,2 x 8,2 metros que tiene la capacidad de partirse y separarse.
En el tercer acto vamos a crecer muchísimo; es donde aparecerá un mayor número de elementos y aprovecharemos la profundidad de la chácena. Habrá un cuarto acto que será de recogida, de volver a enseñar el escenario como al principio, pero después del gran viaje. Con esto introducimos una cuarta dimensión, que es el tiempo. Un mismo lugar ya no es el mismo después de dos horas y sobre todo después de lo que ha acontecido allí.

Hablemos de algunos elementos concretos, por ejemplo las lámparas, creo que muy especiales, o el hacha. ¿Qué nos puedes decir de ellas?
Las lámparas son uno de los pocos elementos de época. Aparecen como guindas puestas de manera muy particular en el tercer acto, que es una gran fiesta. Son lámparas no realistas. Giran como las bolas de discoteca.



NO HEMOS TRATADO DE HACER UN EJERCICIO DE ESTILO, NO SE TRATA DE IMITAR UN ESTILO CHEJOVIANO, SINO ESTABLECER REFERENTES CONTEMPORÁNEOS DEL PÚBLICO.

El hacha es un elemento metafórico que simboliza el capitalismo. Es la que va a cortar todos los cerezos para hacer una urbanización de pequeños chalets. Vamos a escuchar los hachazos e incluso vamos a dar un hachazo en el escenario y partir la escenografía por la mitad. La parte cortada habrá que cambiarla todos los días. El actor destroza literalmente el escenario y eso me parece muy poderoso.

El escenario va a estar adelantado, ¿no es así?
Que el público esté integrado en la puesta en escena es una de las apuestas del último cuarto del siglo XX y por supuesto de lo que llevamos del siglo XXI. Esta arquitectura teatral, como en la que nos encontramos ahora, es un espacio basado en la confrontación. El público está mirando el escenario y el actor está mirando al público. A mí me gusta violentar este enfrentamiento y atenuar la confrontación. Necesito que el público esté cerca. Para ello vamos a avanzar el escenario, vamos a adelantarlo cuatro metros hacia el público. Esto es algo que los teatros contemporáneos, como este, lo permiten fácilmente. Eso significa que el actor va a salir de su zona natural, la escena, y va a ocupar parte que pertenece al público, las primeras filas de butacas. A mí me gusta, cuando soy espectador, escuchar al actor respirar, ver al actor de cerca. Creo que esa es la grandeza del teatro y su supervivencia del futuro está supeditada a eso, a que sea un arte presencial.

¿Por qué no hay jardín en *El jardín de los cerezos*?
Efectivamente no hay jardín porque sería lo mismo que poner a Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*. Más que un personaje es una presencia poética, onírica, pero no tiene que verse. Se alude a él todo el tiempo como un lugar en el que los personajes han sido felices. Así como todos mitificamos los lugares de nuestra infancia, queremos que todos los espectadores imaginen ese jardín, en que fueron felices de jóvenes.

Imágenes de la maqueta de Paco Azorín representando el escenario en los cuatro actos de la obra.

Juan Sebastián Domínguez se encarga del vestuario de la obra. Se enfrenta, como el resto de creadores artísticos, a esta nueva versión de Chéjov que propone Ernesto Caballero, en su caso en cuanto a la indumentaria de los personajes se refiere. En las siguientes líneas nos habla del proceso.

¿Sobre qué premisas vas a crear el vestuario de *El jardín de los cerezos*?
Partir de cero es bastante difícil en textos universales como *El jardín de los cerezos.* Se han representado muchas veces y hay muchos referentes. He intentado alejarme de ellos y hacer mi propia interpretación o reinterpretación de los personajes de Chéjov. Por supuesto siempre partiendo de las premisas que da el director.

Desde esas premisas estamos haciendo un viaje para traer el vestuario al siglo XXI, al día de hoy, pero sin perder la esencia del contexto en el que están los personajes y el país en el que sucede la trama. Hemos huido de cualquier historicismo. No vamos a hacer una recreación histórica de la época, creo que no lo necesita y creo que Ernesto ha sido muy inteligente en ese sentido dando un salto hacia el presente. En definitiva, el vestuario será contemporáneo pero siendo muy conscientes de lo que plantea Chéjov en el texto.

¿Cómo comienzas a diseñar el vestuario?
Parto siempre de dibujar; dibujo a mano los figurines, incluso cuando trabajo lo contemporáneo. Busco referentes de cualquier tipo de formato, la propia calle, la historia del arte... Nunca hago figurines definitivos ya que la siguiente fase del proceso es trabajar con el actor. Me gusta mucho que el actor pruebe el vestuario, que se sienta libre y no encorsetado.

Una fase previa importante es la búsqueda de materiales y tejidos que me van a sugerir hacia dónde vamos a ir. Creamos también siluetas, qué tipo de siluetas van a tener los hombres y las mujeres, en este caso concreto teniendo en cuenta las distintas clases sociales. A partir de ahí empezaremos a probar.

Después pasamos a la fase de construcción en los talleres. Necesito que el actor esté integrado en este proceso porque ellos te dan la información de qué necesitan en cuanto a movimiento, utilidad y manejo de la prenda.

ESTAMOS HACIENDO UN VIAJE PARA TRAER EL VESTUARIO AL SIGLO XXI, AL DÍA DE HOY, PERO SIN PERDER LA ESENCIA DEL CONTEXTO EN EL QUE ESTÁN LOS PERSONAJES Y EL PAÍS EN EL QUE SUCEDE LA TRAMA

¿Podrías darnos ya alguna pista de cómo serán las prendas?
Pretendemos reflejar la forma de ser de los personajes a través de su indumentaria y estamos rozando casi una estética *kitsch* en algunos de ellos. Es una estética un poco hortera con el *look* de nuevo rico ruso, muy exagerado, muy de marca y muy de oro. Vamos a reconocer también a esa burguesía en decadencia que está a punto de desaparecer.

Lo fundamental es que el vestuario no entorpezca el trabajo del actor y evitar cualquier cosa que pueda suponerle un problema porque al final es él/ella el que está solo en el escenario.

DIBUJO A MANO LOS FIGURINES, INCLUSO CUANDO TRABAJO LO CONTEMPORÁNEO.

NUNCA HAGO FIGURINES DEFINITIVOS YA QUE LA SIGUIENTE FASE DEL PROCESO ES TRABAJAR CON EL ACTOR.

ESTOS FIGURINES SON UN SEGUNDO ACERCAMIENTO A LO QUE FINALMENTE SE VERÁ EN ESCENA.

Ion Aníbal es un reconocido diseñador de iluminación que ha trabajado con grandes directores y es colaborador habitual de Ernesto Caballero. Hablamos con él para que nos explique su trabajo en esta puesta en escena.

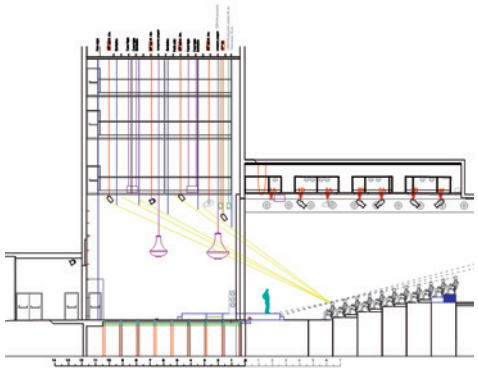
ES POSIBLE QUE TENGAMOS MÁS DE 100 EFECTOS DE LUZ EN LA FUNCIÓN, PERO PARA LOS OJOS DEL ESPECTADOR PARECERÁ NO HABER NINGUNO.

La clave en este espectáculo es observar, jugar con una luz y utilizar la imaginación. Voy a procurar que la iluminación sea lo menos naturalista posible, pero a su vez natural. Usaré colores básicos, cálidos neutros y fríos neutros. Una de las cosas que más me ha sorprendido de este montaje es la escenografía, enorme y muy espectacular. El suelo de la misma es de madera y esto supone que debo tener cuidado con la luz de tonos cálidos. La madera absorbe este tipo de color y puede transformarlo y cambiar la sensación que queremos conseguir. También hay que ser precavido con el color del vestuario y conseguir el mejor resultado para el actor. En este momento no es definitivo, pero sé que tiene gran variedad de tejidos y en uno de los actos en todos los actores llevan ropas oscuras. Las telas negras al iluminarlas en el escenario pueden sacar a relucir los tintes que las componen, rojos o azules, por ejemplo, y aparentar un tono que no nos interesa.

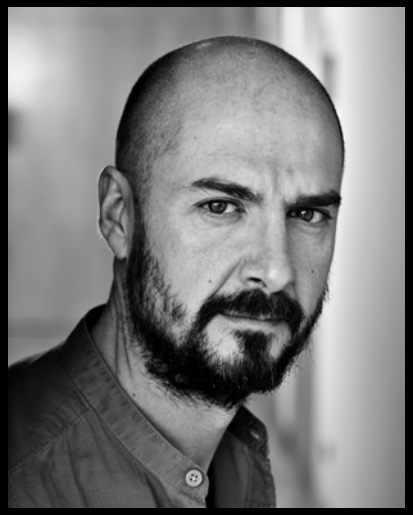
Otro aspecto que hay que cuidar mucho son las proyecciones. Si utilizamos un exceso de luz pueden llegar a desaparecer, pero si hay poca dejamos de ver a los actores. Tenemos que procurar ajustar correctamente. En esta obra además la zona de proyección es muy grande.

Es posible que tengamos más de 100 efectos de luz en la función, pero para los ojos del espectador parecerá no haber ninguno. Nuestro propósito es que el espectador disfrute del espectáculo y no llegue a darse cuenta de estas cuestiones técnicas. El material de luces que estamos manejando es: fresnel, recortes, PC, robótica, varas led, HMI y una caja de luces para la iluminación de la chácena.

La escenografía y la dirección de la obra son espectaculares. Uno de los elementos más sorprendentes son las lámparas. Contaremos con tres, dos laterales y una central. No quisiera desvelar mucho, pero son unas enormes lámparas de época y Ernesto Caballero, el director, va a darles mucho juego.



Plano de luces de *El jardín de los cerezos* del diseñador Ion Aníbal para el Teatro Valle-Inclán.



Luis Miguel Cobo, colaborador habitual de Ernesto Caballero en lo que se refiere a la música y espacio sonoro de la puesta en escena, es también el responsable en *El jardín de los cerezos* de esta faceta. Hablamos con él para que nos explique la base de su trabajo y en concreto qué está preparando para esta ocasión.

Por definir de manera escueta mi oficio de compositor musical y creador de un espacio sonoro de una función de teatro, podría decir que es controlar absolutamente todo lo que suena en el teatro durante una representación que no sea originado por los actores como su propia voz.

En primer lugar mi labor consistirá en elegir qué sonidos son los más importantes en cada momento, qué sonidos dramatúrgicamente nos interesan para contar la historia. Por poner un ejemplo, si un personaje cierra una puerta en *off*,

PIENSO QUE HAY QUE IR A LA INTENCIÓN DRAMATÚRGICA Y NO SER DEL TODO LITERAL. LO FUNDAMENTAL ES CONTAR QUÉ QUIERE EL AUTOR CON ESA ACOTACIÓN.

tendré que elegir un ruido estrepitoso o tranquilo, dependiendo de cuál sea su estado de ánimo en ese momento de la función. Hay mil posibilidades de contar una historia a través del sonido.

Por otro lado está la música. En cuanto a ella tenemos dos partes bien diferenciadas. Una es la que pertenece a la acción temporal de la obra. Otra es la que utilizamos para conseguir un nivel emocional en el público y esta no pertenece a la acción temporal de la función. Podría ser una especie de conducción emocional de sentimientos que va a llevar a los espectadores a sentir algo en ese momento. En términos profesionales la primera se denomina música diegética y la segunda no diegética.

PUEDO COMPONER UN TEMA DE MÚSICA ELECTRÓNICA, UTILIZAR UNA MÚSICA RUSA DE LOS 80 O UNA SINFÓNICA DE TCHAIKOVSKY. NO SE DESCARTA NADA A PRIORI POR MUY LOCO QUE PAREZCA.

¿Qué escucharemos en esta función de *El jardín de los cerezos*?
El camino para esta versión de la obra es intentar hacer una revisión del clásico. *El jardín de los cerezos*, como cualquier obra, se puede montar de muchas maneras. Hasta ahora se ha hecho con un tono muy decimonónico, rezumando un aire antiguo, y casi siempre con tintes dramáticos, a pesar de que el propio autor la definía como una comedia. Uno de los planteamientos del director es dar su visión personal y hacer una renovación de la función.

Definir a priori cuál es ese punto de contemporaneidad es complicado, ¿cómo lo estamos haciendo? En nuestro campo de experimentación, los ensayos, a través de prueba y error. Siempre guiados por el criterio del director. Ernesto da mucha importancia a la música y al sonido.
Es un gran melómano y además conoce el poder que tiene la música aplicada al teatro. Con él se trabaja de una manera especial, no quiere que creemos una música de fondo que se quede en ilustrar las escenas, precisamente porque conoce el poder dramatúrgico de la misma.
La música debe aportar una información que no da ninguna otra disciplina.

En este proceso no me he puesto ningún tipo de límite en utilizar prácticamente nada. El juego fue una premisa que hablamos con el director. Vamos a probar y ver qué aporta cada una de las ideas antes de descartarlas. Ver a qué camino nos conduce cada propuesta. Puedo componer un tema de música electrónica, utilizar una música rusa de los 80 o una sinfónica de Tchaikovsky. No se descarta nada a priori por muy loco que parezca. Sí he tratado de que "lo ruso" sea una especie de perfume pero que no sea determinante. Por otro lado hay una

¿CÓMO SE HACE CHÉJOV EN COMEDIA? YO NO PARO DE BUSCAR Y PROBAR Y ESTÁ SIENDO UN RETO Y UN PROCESO MUY CREATIVO.

cuestión importante y es la apuesta de Ernesto Caballero de hacer este Chéjov en tono de comedia, que por otro lado fue la intención del propio autor. ¿Cómo se hace Chéjov en comedia? Yo no paro de buscar y probar y está siendo un reto y un proceso muy creativo y divertido.

Anton Chéjov escribió una acotación describiendo un sonido que se repetía en el segundo acto y al final de la obra: Se oye un sonido lejano, como caído del cielo, , el sonido de la cuerda de un instrumento musical al romperse, que se va extinguiendo tristemente. A Chéjov no le gustó cómo lo ejecutó Stanislavski en su dirección. ¿Aparecerá este efecto en la actual obra? ¿Cómo lo harás?

Pienso que hay que ir a la intención dramatúrgica y no ser del todo literal. Lo fundamental es contar qué quiere el autor con esa acotación. Aunque depende de cada caso por supuesto. Ese es mi oficio, interpretar con música lo que otros hacen con palabras. He creado un efecto especial que he grabado tocando las cuerdas más largas de un arpa y procesando las reverberaciones y sonidos de la cuerda y los choques entre ellas y la caja de resonancia. Ha sido una receta elaborada.

Pedro CHamizo se encarga del diseño de los audiovisuales de la obra. En esta entrevista nos explica cómo concibe él el papel de los vídeos en la escena y nos detalla algunos aspectos del trabajo que está preparando para esta obra.

¿Qué crees tú que aporta la proyección de audiovisuales a la escena?
Creo que los videodiseñadores tenemos la posibilidad de aportar una información que no está en el texto, de trabajar con los sentidos y llevar de una manera directa el mensaje que el director quiere transmitir en una escena concreta o en el montaje en general. Concibo el trabajo audiovisual como un actor más y por eso me gusta trabajar en los ensayos muy codo con codo con todo el equipo artístico.

CONCIBO EL TRABAJO AUDIOVISUAL COMO UN ACTOR MÁS Y POR ESO ME GUSTA TRABAJAR EN LOS ENSAYOS MUY CODO CON CODO CON TODO EL EQUIPO.

¿Cuál es la mayor dificultad con la que te estás enfrentando en esta función?
La idea general del director de escena es hacer un Chéjov alejado de lo convencional y traerlo al presente, al día de hoy. La dificultad de este trabajo es, por tanto, obviar la idea preconcebida que tenemos de representar un texto de Chéjov, descubrir un nuevo camino y traerlo al presente. Esto a la vez es una gran ventaja porque genera un tipo trabajo experimental que es muy motivador.

¿Con qué premisas has comenzado el trabajo de creación del video?
El trabajo se plantea desde un punto de vista no realista, rabiosamente contemporáneo, con el uso de todas las posibilidades técnicas. Partiremos de algunas imágenes realistas que nos van a servir para limpiar y pulir hasta llegar a la imagen final. Trabajaremos con imágenes pregrabadas, con directos, siempre intentando crear un espacio muy poético. Va a ser un recorrido dramatúrgico desde la concentración en un lugar concreto hasta llegar a la máxima apertura, la salida de los actores por la chácena, según la idea que ahora mismo tiene el director.

En un espacio tan amplio y despejado como el que ha planteado Paco Azorín, el escenógrafo, ¿dónde se proyectarán las imágenes?
Habrá tres espacios para las proyecciones. Se utilizará la pared de la chácena al fondo. Es una pared negra y probablemente tendremos que pintarla de algún material para darle un brillo que proyecte mejor la imagen. Como parte de la escenografía habrá dos pantallas de tul colocadas en los laterales del escenario, en la parte delantera, donde se han retirado las filas de butacas. Son dos pantallas verticales. Tendremos también un proyector cenital para proyectar sobre la tarima central.

¿Tienes ya alguna idea de qué imágenes se verán? ¿Habrá cerezos?
Estoy convencido no va a haber un campo de cerezos, una imagen realista de los cerezos. Quizá, si acaso, vería más el jardín como un elemento psicológico. Se habla tanto de él en el texto que seguramente la visión que el espectador se hace en su mente es mucho más potente e interesante que la que nosotros podemos enseñar.

Chéjov, Anton Paulovich.
El tío Vania, La gaviota, El jardín de los cerezos.
Traducción Manuel de la Escalera.
Madrid: Edad, D.L., 1979.

Chéjov, Anton Paulovich.
La gaviota, El tío Vania, Las tres hermanas, El jardín de los cerezos.
Edición y traducción Isabel Vicente. Madrid: Cátedra, 2005.

Chéjov, Anton Paulovich.
Tres hermanas, El huerto de los cerezos.
Traducción y selección de textos y notas Jorge Saura y Bibicharifa Jakimziánova, Barcelona: Alba, 2011.

Chéjov, Anton Paulovich.
Teatro completo.
Prólogo Jesús López Pacheco.
Traducción Manuel Puente y E. Pedgursky. Madrid: Aguilar, 1979.

Chéjov, Anton Paulovich.
Teatro completo.
Traducción Galina Tolmacheva y Mario Kaplún. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Benitez Burraco, Antonio.
Tres ensayos sobre la literatura rusa: Pushkin, Gógol, Chéjov.
Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2006.

Gallego Ballestero, Víctor.
Anton Paulovich Chéjov.
Madrid: Ediciones del Orto, 1998.

Ginzburg, Natalia.
Anton Chéjov: vida a través de las letras.
Traducción Celia Filipetto.
Barcelona: Acantilado, 2006 (Cuadernos Acantilado).

Malcolm, Janet.
Leyendo a Chéjov: un viaje crítico.
Traducción Víctor Gallego Ballestero. Barcelona: Alba, 2004.

Nabokov, V.
Curso de literatura rusa.
Barcelona: Bruguera, 1984.

Némirovsky, Iréne.
La vida de Chéjov.
Traducción Adela Tintoré.
Barcelona: Moguer, 1991.

Salgado, Enrique.
Chéjov, el médico escritor.
Barcelona: Marte, 1968.

Zeinask, Heino.
El otro jardín: vida y obra de Antón Chéjov.
Buenos Aires: Eudeba, 1986.

El Centro de Documentación Teatral tiene en preparación un documental que será el primero de la serie “Arriba el telón” sobre todo el proceso de creación, montaje y exhibición de *El jardín de los cerezos*. Estará disponible en su página web en los próximos meses: teatro.es

Fotografías

Gyenes: p. 13
marcosGpunto: p. 14, 24, 28, 43, 47
David Ruano: p. 30, 44
Alex Larumbe: p. 34
Jesús Ubera: p. 40

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

cdn.mcu.es
@centrodramatico

entradasinaem.es
902 22 49 49

Dirección CDN
Ernesto Caballero