

**Yolanda García Serrano;
Juan Carlos Rubio, *Musica per
Hitler*, studio e traduzione di
Enrico Di Pastena, Pisa,
Edizioni ETS, 2022, 145 pp.
ISBN 9788846765284**

**Alessandro Cassol
Università degli Studi di Milano**

Al lector italiano, incluso al más aculturado y curioso, tradicionalmente le ha costado cierto esfuerzo encontrar traducciones rigurosas del patrimonio teatral español, y más aún acompañadas por un aparato de introducción, notas y comentario. Afortunadamente, el aire ha ido cambiando a lo largo de los últimos años. Gracias a la labor de muchos y sólidos hispanistas, abanderados de un sector cada vez más valorado en el mundo académico italiano, y en virtud del interés mostrado por numerosos directores de escena, unos ya consagrados, otros de trayectoria más breve, se podría afirmar que la presencia del teatro en lengua española en el ámbito de la cultura italiana goza de un estado de salud relativamente confortante, y quizá nunca experimentado antes con tal intensidad. Buena prueba de ello la constituyen las variadas iniciativas que han brotado en lo que va de siglo. Sin

duda, no es esta la ocasión más adecuada para repasar los muchos proyectos de investigación, las ediciones sueltas, ciertas propuestas innovadoras también en relación con las tecnologías digitales, y tampoco los montajes, los festivales y los ciclos que se han ido multiplicando, paulatina pero constantemente, con la mirada dirigida ya sea a los grandes clásicos del Siglo de Oro, ya sea a los autores de la modernidad. De especial relieve resulta ser la peculiar atención al teatro contemporáneo, que está fomentando no pocas traducciones con texto original al frente, publicadas en colecciones coherentes y especializadas. Un excelente ejemplo que cabe en esta categoría es la última entrega de “La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo”, la colección que se edita en Pisa por ETS, y cuyo director es Enrico Di Pastena, auténtico animador de la iniciativa.

Antes de detenernos en *Musica per Hitler*, cabe resaltar que en números anteriores de *Cuadernos AISPI* ya se han presentado otros volúmenes de esta serie, en ambos casos al cuidado del propio Di Pastena: nos referimos al texto inaugural, *Teatro della Shoah* (2014), que recoge tres piezas de Juan Mayorga (*Himmelweg, El cartógrafo* y *JK*), *La terra* (2016) de José Ramón Fernández y *N.I. 12* (2008) de Gracia Morales, reseñados respectivamente por Renata Londero en el número 6/2015 de la revista, por Simone Trecca en el fascículo 10/2017 y por Giovanna Fiordaliso en el número 21/2023. Sin duda, la elección de los nombres y de las piezas ha sido muy acertada, por lo menos hasta la fecha. A maestros reconocidos, como Sanchis Sinisterra y los ya citados Mayorga y Fernández, o tristemente añorados, Benet i

Jornet, se han sumado dos dramaturgas de gran renombre: la ya internacionalmente afirmada Angélica Liddell y la menos conocida Gracia Morales. Muy atinada nos ha parecido también la decisión de consagrar un amplio espacio al teatro de los humoristas, demasiadas veces olvidados, a los que la colección ha reservado, de momento, un primer volumen, a la espera de que salga el segundo. Pese al actual predominio de la edición digital, a menudo acompañada por la impresión bajo demanda, “La maschera e il volto” fue concebida como un proyecto editorial exclusivamente en papel pulcramente impreso, con introducciones al cuidado de especialistas y con nulas o muy contadas notas al pie de la página para no entorpecer la lectura. Junto a esta posición, casi contra viento y marea, es de subrayar también la apuesta para textos que, en su gran mayoría, exploran temas centrales del debate en torno a la función que reviste el teatro en la sociedad actual: la memoria histórica, el rescate de los vencidos y olvidados, los enfrentamientos bélicos y sociales. Buen testigo de la riqueza de la producción dramática en estos ámbitos es otra colección de relieve, “HerenCIAS”, dirigida por Simone Trecca, que en su todavía breve trayectoria, arrancada tan solo en 2021, cuenta ya con 4 volúmenes publicados y otros tantos en preparación. En fin, son todos elementos que parecen revalidar la premisa de estas pocas líneas, o sea la firme instalación del teatro contemporáneo en lengua española en el marco de los intereses del hispanismo de nuestra península. En 2015, al comenzar su reseña de *Teatro della Shoah*, Londero lamentaba la escasez de ediciones con texto original, si bien valorase con favor otras iniciativas

editoriales que proponían traducciones del teatro hispánico. Cerraba sus notas con el auspicio de una “vita lunga e proficua” a la colección que se acababa de estrenar, y nos complace constatar que esos deseos se han cumplido.

Volviendo al volumen del que nos ocupamos en esta ocasión, será oportuno señalar, en primer lugar, que presenta al público italiano un texto reciente, *Música para Hitler*, fruto de la escritura a cuatro manos de Yolanda García Serrano (1958) y Juan Carlos Rubio (1967), figuras bien conocidas en el mundo artístico español, no solamente por su actividad como dramaturgos (que han colaborado ya en otras producciones), sino también por su trabajo como directores y guionistas, para el cine y la televisión. Al proceso de composición de la pieza, terminada ya en 2013 y retocada sucesivamente, dedica Di Pastena unas pocas líneas (11), remitiendo, en cambio, a otro trabajo suyo que resulta a punto de publicarse a la hora de redactar esta reseña, en el cual se detiene en examinar las fuentes empleadas por los dramaturgos. La obra fue impresa por primera vez en México en 2015, y luego, con un texto modificado, en Málaga en 2021, al cuidado del propio Di Pastena. Sin embargo, nunca ha llegado a estrenarse, habiéndose cancelado la puesta en escena prevista para finales de septiembre de 2022.

El título de la obra alude a un posible concierto delante de Hitler, que le fue solicitado más de una vez al famoso violonchelista catalán Pau Casals, el cual siempre se negó rotundamente a tocar para el dictador nazi (y, dicho sea de paso, mantuvo la misma postura frente a la Unión Soviética de Stalin y a la Italia de Mussolini).

La ofrenda que parece sobreentender ese “para”, entonces, jamás llegó a realizarse, ya que el músico, refugiado en Francia, no aceptó convertirse en volano de la cara limpia, o por lo menos culturalmente aceptable, del régimen alemán. El texto dramático se basa en una anécdota real y se remonta a una fase compleja de la vida de Casals, entre la lejanía determinada por el exilio y las estrecheces económicas en la Francia ocupada, circunstancias que Di Pastena repasa en la introducción. En ella, el hispanista nos proporciona un bosquejo de la figura de Casals, tanto en su vertiente más estrechamente musical, como en lo que atañe a su imagen pública y a la carga simbólica que el músico llegó a tener, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial; esto no implica olvidar, por supuesto, su ayuda concreta a los exiliados republicanos, a cuya causa destinó durante años una porción muy significativa de los ingresos procedentes de sus conciertos.

Los acontecimientos de la pieza, que superpone algunos elementos ficticios a la evocación de un trasfondo que en esencia se corresponde con la realidad, transcurren en pocas horas, un día de noviembre de 1943, en el interior de la casa en que Pau Casals vive, en un estado cercano a la depresión, con su amada Tití (Francesca) y la joven sobrina Enriqueta. A este terceto se contraponen una pareja de soldados alemanes de estancia en la zona, encargados de la vigilancia del maestro y al mismo tiempo de intentar convencerlo a tocar en Berlín para Hitler, recorriendo el décimo aniversario de su toma de poderes. Se alude solamente de pasada a unos vecinos de Casals, cada vez más aislado y mal visto, y sobre todo a un joven chico francés, miembro

de la resistencia y muy amigo de Enrique-
ta, pese a la oposición del maestro, que se
considera su protector y se muestra muy
preocupado por ella. El texto se articula en
seis secuencias de extensión desigual, una
por cada movimiento de la célebre *Suite n.
1* para violonchelo de Bach, cuyo asenta-
miento definitivo como pieza estelar en el
repertorio contemporáneo se debe justa-
mente a las interpretaciones de Casals.

El conflicto dramático principal gira
en torno a la pareja de opuestos Pau-Jo-
hann, el militar que protagoniza la pri-
mera escena, y que solamente al terminar
de vestirse resulta ser alemán, mientras se
escuchan las notas del Preludio. En cierto
sentido, puede decirse que el instrumento
es otro protagonista de la pieza: inicial-
mente yace olvidado por el maestro, que
no quiere volver a tocarlo a pesar de las
insistencias de Francesca; en un segundo
momento, se convierte en una posibilidad
de fuga para los exiliados, gracias al dinero
que podrían recaudar de la joya que lle-
va enclavada, antiguo regalo de la Reina
a Casals; y finalmente vuelve a su función
primordial, al ser tocado con impericia por
Johann, que le pide al maestro una breve
clase particular, y por el músico catalán
con la acostumbrada fusión de soltura,
maestría técnica y emoción. Es en este seg-
mento donde se perfila la dicotomía (“Un
duello non solo verbale”, en palabras de Di
Pastena, 20) entre el músico, moralmente
íntegro y resuelto a rechazar las propuestas
de parte alemana, y Johann, educado para
obedecer y ejecutar las órdenes de los supe-
riores, bien que dotado de un interés y una
afición para la cultura y la música, lo que le
confiere una dimensión humana digna de
ser apreciada. Acertadamente, Di Pastena

reconoce en el joven oficial nazi al persona-
je mediador entre el público y la Historia,
o por lo menos la parcela en torno a la que
gira la pieza (12).

Deteniéndonos rápidamente en la tra-
ducción del texto, observamos que está
realizada con el habitual equilibrio entre
fidelidad al original y soltura de la dicción
en la lengua meta, de la que Di Pastena
ha dado varias pruebas en otras versiones
del español. El lenguaje empleado por los
dramaturgos es bastante sencillo, pero hay
que destacar la utilización, en algunos pa-
sajes, de una terminología musical muy
específica, que constituye, sin duda, un
elemento de dificultad para el traductor y,
evidentemente, para el lector o el potencial
espectador. Sin embargo, el léxico sectorial
se enmarca de forma natural en el flujo
de los parlamentos y no llega a elevar una
barrera insormontable. Ejemplar, en este
sentido, es el comienzo de la obra, con los
comentarios y las valoraciones técnicas del
Preludio que el soldado Johann ofrece al
público, antes de introducir la importancia
de la figura de Casals en la recepción de la
Suite (27).

A propósito del personaje central,
huelga decir que la obra no oculta ciertas
durezas del carácter de Casals, quizá ale-
jándose levemente, en algunas escenas, de
la vulgata de tintes hagiográficos que Di
Pastena evoca, remitiendo a varias biogra-
fías y estudios sobre el músico catalán. En
línea general, puede afirmarse que la pieza
de Yolanda García Serrano y Juan Carlos
Rubio se configura como un firme alegato
en favor del arte, producto supremo del ser
humano y catalizador de valores universa-
les. “La música no agacha la cabeza ni dice
sí a todo”, le espeta Casals a Johann, antes

de negarse por última vez a tocar para el Führer. El militar, ya consciente de que sus intentos quedarán frustrados, después de invitarlo a tocar “para aquel que necesite esperanza” (132), le asegura que no sufrirá más presiones y, mintiendo, comunica a los superiores que las condiciones de salud del maestro le impedirán actuar en Berlín.

A nuestro entender, en conclusión, no es casual ni gratuito que Di Pastena, a manera de justificación de su propuesta editorial, termine magnificando el valor de la figura de Pau Casals, al que define, sin demasiados rodeos, “uno straordinario essere umano” (27). Sin duda, en tiempos tan difíciles como los que vivimos, un ejemplo que merece ser conocido, estudiado y llevado al escenario, en España como en Italia.

DOI 10.14672/2.2023.2316