

Liceu



Opera
Barcelona

Alexina B.

RAQUEL GARCÍA-TOMÁS

Con el patrocinio en exclusiva de

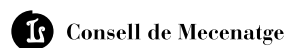
Fundación
BBVA

Proyecto realizado con una Beca Leonardo a Investigadores y
Creadores Culturales 2020 de la Fundación BBVA

Temporada 2022-2023



Fundació Gran Teatre del Liceu



Patronato de la Fundación del Gran Teatre del Liceu

Presidente de honor

Pere Aragonès García

Presidente del patronato

Salvador Alemany Mas

Vicepresidenta primera

Nàtalia Garriga Ibáñez

Vicepresidente segundo

Víctor Francos Díaz

Vicepresidente tercero

Jordi Martí Grau

Vicepresidenta cuarta

Núria Marín Martínez

Vocales representantes de la Generalitat de Catalunya

Jordi Foz Dalmau, Irene Rigau Oliver, Josep Ferran Vives Gràcia, Àngels Barbaà Fondevila

Vocales representantes del Ministerio de Cultura y Deporte

Eduardo Fernández Palomares, Joan Francesc Marco Conchillo, Santiago de Torres Sanahuja, Helena Guardans Cambó

Vocales representantes del Ayuntamiento de Barcelona

Marta Clari Padrós, Josep Maria Vallès Casadevall

Vocal representante de la Diputación de Barcelona

Joan Carles García Cañizares

Vocales representantes de la Societat del Gran Teatre del Liceu

Javier Coll Olalla, Manuel Busquet Arrufat, Ignasi Borrell Roca, Josep Maria Coronas Guinart, Àgueda Viñamata y de Urruela

Vocales representantes del Consejo de Mecenazgo

Luis Herrero Borque, Elisa Durán Montolí, Rosario Cabané Bienert, José Manuel Casas Aljama

Patrones de honor

Josep Vilasau Salat, Manuel Bertrand Vergès

Secretario no patrón

Joaquim Badia Armengol

Director general

Valentí Oviedo Cornejo

Comisión ejecutiva de la Fundación del Gran Teatre del Liceu

Presidente

Salvador Alemany Mas

Vocales representantes de la Generalitat de Catalunya

Nàtalia Garriga Ibáñez, Jordi Foz Dalmau

Vocales representantes del Ministerio de Cultura y Deporte

Joan Francesc Marco Conchillo, Antonio Garde Herce

Vocales representantes del Ayuntamiento de Barcelona

Jordi Martí Grau, Marta Clari Padrós

Vocal representante de la Diputació de Barcelona

Joan Carles García Cañizares

Vocales representantes de la Societat del Gran Teatre del Liceu

Javier Coll Olalla, Manuel Busquet Arrufat

Vocales representantes del Consejo de Mecenazgo

Luis Herrero Borque, Elisa Durán Montolí

Secretario

Joaquim Badia Armengol

Director general

Valentí Oviedo Cornejo

[Volver al índice](#)



Liceu
Opera
Barcelona

**El futuro empieza en el presente.
Avanzamos juntos.**

TEMPORADA ARTÍSTICA

Mecenas



[Volver al índice](#)

Colaboradores 175 Aniversario



Patrocinadores



Protectores



[Volver al índice](#)

Colaboradores



Medios de comunicación



[Volver al índice](#)

EL PETIT LICEU y LICEUAPRÈN



LICEUNDER35



LICEUAPROPA



Liceu



Opera
Barcelona

Muchas gracias!

Junta benefactores**Presidenta**

Cucha Cabané

Vicepresidenta

Elena Barraquer

Carlos Abril
 Ramon Agenjo
 Alfons Agulló
 Eulàlia Alari
 Muntsa Alcañiz
 Salvador Alemany
 Laura Álvarez
 Mercedes Álvarez
 Pere Armadàs
 Esperanza Aubert
 Luis Bach
 Marc Balcells
 Josep Balcells
 Mercedes Barceló
 Simon P. Barceló
 Rafael Barraquer
 David Barroso
 Núria Basi
 Mercedes Basso
 Carmen Bastardas
 Margarita Batllori
 Manuel Bertran
 Manuel Bertrand
 Agustí Bou
 Josep M. Bové
 Carmen Buqueras
 Sonia Burgos
 Jordi Calonge
 Joan Camprubi
 Ramona Canals
 Rosa Carcas
 Montserrat Cardelús
 Alejandro Caro
 Aurora Catà
 Ramon Centelles
 Guzmán Clavel
 Sergio Corbera
 Javier Cornejo
 Rosa Cullell
 Cuca Cumellas
 Lluís de la Rosa
 Ignacia de Pano
 M. Dolors i Francesc
 Maria Eugenia Duff
 Meya Durall
 Francisco Egea
 Fernando Encinar
 M. José Enguix
 Joan Esquirol
 Antonio Establés
 Patricia Estany
 Marisa Falcó
 Bettina Farreras
 Ignacio Feijoo
 Cristina Ferrando
 Magda Ferrer-Dalmau

Inés Fisas
 Ricardo Fisas
 Santiago Fisas
 Albert Foraster
 Mercedes Fuster
 José Gabeiras
 Gabriela Galcerán
 Gema Galdón
 Jorge Gallardo
 Beatriz García-Sarabia
 Albert Garriga
 Pau Gasol
 Francisco Gaudier
 Anna Gener
 Lluís M. Ginjaume
 Ezequiel Giró
 M. Inmaculada Gómez
 Andrea Gömöry
 Casimiro Gracia
 Jaume Graell
 Quica Graells
 Ainhoa Grandes
 Francisco A. Granero
 Pere Grau
 Calamanda Grifoll
 Poppy Grijalbo
 Helena Guardans
 Pau Guardans
 Maria Guasch
 Bernardo Hernández
 Pepita Izquierdo
 Gabriel Jené
 Iolanda Latorre
 Pitu Lavin
 Sofia Lluch
 Ma. Teresa Machado
 Waltraud Maczassek
 Rocio Maestre
 Carmen Marsá
 Cristina Marsal
 Mercedes Marsol
 Josep Milian
 Inma Miquel
 Verónica Mimoun
 José M. Mohedano
 Alexandra Molina-Martell
 Joan Molins
 Victòria Moncunill
 Chelo Mora
 Juan Pedro Moreno
 Cecilia Nordstrom
 Josep Oliu
 M. Rosa Ollé
 Magda Onandia
 Victoria Onyós
 Eduardo Ortega
 Victoria Parera
 Adelaida Planella
 Ivan Pons
 M. Carmen Pous
 Jordi Puig

Marian Puig
 Ton Puig
 Gloria Pujol
 Juan Eusebio Pujol
 Tati Quera
 Victòria Quintana
 Neus Raig
 Juan Bautista Renart
 Blanca Ripoll
 Joan Roca
 Miquel Roca
 Pedro Roca-Cusachs
 Alfonso Rodés
 Gonzalo Rodés
 Salvador Rovirosa
 Jacqueline Ruiz
 Josep Sabé
 Francisco Salamero
 Josep Ll. Sanfeliu
 Luis Sans
 Elina Selin
 Maria Soldevila
 Rafael Soldevila
 Josep Tabernero
 Manuel Terrazo
 August Torà
 Ernestina Torelló
 Ana Torredemer
 Josep Turró
 Joan Uriach
 Joaquim Uriach
 Marta Uriach
 Manuel Valderrama
 Gloria Ventós
 Josep Viader
 Antoni Vila
 Eduardo Vilá
 Josep Vilarasau
 Maria Vilardell †
 Luis Villena
 Salvador Viñas
 Joaquim Viola
 Lydia de Zuloaga
 Yolanda de Zuloaga

Benefactores internacionales

Pierre Caland
 Carine Derangere
 Johanna Derksen
 Maria Rosela Donahower
 Carmen Egido
 Philina Hsu Chang
 Mónica Lafuente
 Barry Lynam

Benefactores jóvenes

Alex Agulló
 Pablo Álvarez-Cuevas
 Lidia Arcos
 Gonzalo Ayesta
 Paula Barrachina
 Ignacio Baselga
 Marc Busquets
 Diana Casajús
 Inés Cuatrecasas
 Marta Cuatrecasas
 Luigi Esposito
 Patricia Ferrer
 Pau Font
 Víctor García
 Enric Girona
 Albert Hernández
 Rodrigo López de Armentia
 Santiago Lucas
 Alexandra Maratchi
 Marc Mayral
 Juan Molina-Martell
 Elisabeth Montamat
 Felipe Morenés
 Santiago Pons-Quintana
 Andrea Puig
 Julia Puig
 Inés Pujol
 Pepe Pujol
 Toni Pujol
 Sara Ramírez
 Ana Recasens
 Antonio Roca
 Esperanza Schröder
 Claudia Segura
 Manuel Torralba
 Carlos Torres
 Oscar Vilá



Liceu
 Opera
 Barcelona



Hazte Benefactor

Comparte tu compromiso con la cultura y el Liceu.

El programa de Benefactores es una iniciativa **dirigida a todos aquellos que amáis el Liceu** y que, con vuestra aportación filantrópica, hacéis realidad los objetivos del Liceu y sus temporadas artísticas.

SER BENEFACTOR ES...

- Promover y contribuir a un proyecto cultural de referencia.
- Compartir la pasión por la cultura.
- Ser protagonista del proyecto del Liceu.
- Formar parte de la fuerza del Liceu.

Participando en el programa, además, podrás beneficiarte de **ventajas exclusivas** para vivir la actividad del Liceu de manera única y cercana.

L 175

¡Construyamos el Liceu del futuro!

DEPARTAMENTO DE PATROCINIO,
MECENAZGO Y EVENTOS

mecenes@liceubarcelona.cat

93 485 86 31

11

—

Ficha técnica

23

—

Alexina B.

15

—

Orquesta

Víctor García
de Gomar

34

—

Argumento
de la obra

12

—

Ficha artística

28

—

Sobre
la producción

17

—

A telón corrido

47

—

English
synopsis

13

—

Reparto

32

—

¿Qué es la
intersexualidad?

55

Alexina B:
construyendo
el amor

Eva Sandoval

72

Biografías

63

Entrevista a
Raquel García-
Tomás

Alexina B.

RAQUEL GARCÍA-TOMÁS

Libreto: Irène Gayraud, inspirado en las memorias de Hérculine Barbin (también conocida como Alexina B.), *Mes Souvenirs* (París, 1874).

Funciones: 18, 20, 21 y 22 de marzo

Estreno absoluto

Marzo 2023		Turno
18	19 h	PB
20	19 h	Under35
21	19 h	D
22	19 h	H

CASA SEAT    Telefónica

   VALLFORMOSA

Duración aproximada: 2 h 50 min

Acto I: 65 min / **Entreacto:** 30 min / **Acto II:** 50 min / **Acto III:** 20 min

Ficha artística

Dirección de escena

Marta Pazos

Alumna en prácticas de escenografía

Ona Guilera

Escenografía

Max Glaenzel

Asistencia a la dirección musical

Lorenzo Ferrándiz

Vestuario

Silvia Delagneau

Maestros asistentes musicales

Amandine Duchênes, Jordi Torrent,
David-Huy Nguyen-Phung, Jaume Tribó

Coreografía

María Cabeza de Vaca

Cor Vivaldi-IPSI-Petits Cantors de Catalunya

(Òscar Boada, director)

Iluminación

Nuno Meira

Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

Ernest Martínez-Izquierdo, director

Video

Raquel García-Tomás

Sonido

Sixto Cámara

Asistencia a la dirección de escena

Ana Cuéllar

Agradecimientos Raquel García-Tomás

Yolanda Melero
Jordi Suárez
Mer Gómez
Kaleidos Intersex
I de intersex
GrApSIA
Cerería Subirà

Con el patrocinio en exclusiva de

Fundación
BBVA

Proyecto realizado con una Beca Leonardo a Investigadores y
Creadores Culturales 2020 de la Fundación BBVA

Agradecimientos Irène Gayraud

Elena Sanchez

Agradecimientos Marta Pazos

Hugo Torres
Xián Martínez Miguel
Marcia Vázquez
Elena Castellano
Clara Ferrao Diz
Alejandra Balboa
ARTeria Noroeste-SGAE Santiago

Reparto

Alexina Barbin / Abel Barbin

Lídia Vinyes-Curtis

Sara

Alicia Amo

El policía / Madame P. / Madre de Alexina / Sor Marie des Anges

Elena Copons

Doctor Goujon / El doctor / Doctor H. / El abad / Monseñor / El juez

Xavier Sabata

Alexina joven / Léa / Pupila del convento / Alumna del internado

Mar Esteve

Pupils del convento / Alumnos del internado

Cor Vivaldi-IPSI-Petits Cantors de Catalunya

Jana Blasi

Xènia Montagut

Martina Mata

Maria Crosas

Mariona Muelas

Martina Homedes

Mar Rou Abril

Olívia Olde Wolbers

Paula Olde Wolbers

Marta Ortega

The Drowned Children

You see, they have no judgment.
So it is natural that they should drown,
first the ice taking them in
and then, all winter, their wool scarves
floating behind them as they sink
until at last they are quiet.
And the pond lifts them in its manifold dark arms.

But death must come to them differently,
so close to the beginning.
As though they had always been
blind and weightless. Therefore
the rest is dreamed, the lamp,
the good white cloth that covered the table,
their bodies.

And yet they hear the names they used
like lures slipping over the pond:
What are you waiting for
come home, come home, lost
in the waters, blue and permanent.

Louise Glück

**Louise Glück ha hecho una selección de sus poemas
y versos para todos los materiales de la temporada 2022/23**



La Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu con su director titular, Josep Pons.

Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

La Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu es la orquesta más antigua de España. Durante casi 170 años de historia, la Orquesta del Gran Teatre del Liceu ha sido dirigida por las batutas más prestigiosas, de Arturo Toscanini a Erich Kleiber, de Otto Klemperer a Hans Knappertsbusch, de Bruno Walter a Fritz Reiner, Richard Strauss, Alexander Glazunov, Ottorino Respighi, Pietro Mascagni, Igor Stravinsky, Manuel de Falla o Eduard Toldrà, hasta llegar a nuestros días con Riccardo Muti o Kirill Petrenko.

Ha sido la protagonista de los estrenos del gran repertorio operístico en la península Ibérica desde el barroco hasta nuestros días y a lo largo de su historia ha dedicado también una especial atención a la creación lírica catalana. Hizo su debut en 1847 con un concierto sinfónico dirigido por Marià Obiols, siendo la primera ópera *Anna Bolena*, de Donizetti. Desde entonces ha actuado de forma continuada durante todas las temporadas del Teatro. Internacionalmente cabe destacar el Concierto por la Paz y los Derechos Humanos, organizado por la Fundación Onuart, retransmitido desde la sede de las Naciones Unidas en Ginebra el pasado 9 de diciembre de 2017.

Después de la reconstrucción de 1999, han sido directores titulares Bertrand de Billy (1999-2004), Sebastian Weigle (2004-2008), Michael Boder (2008-2012) y, desde septiembre de 2012, Josep Pons.

Intérpretes

Violín I

- Kai Gleusteen
- ◆ Liviu Morna
- Aleksandar Krapovski

Violín II

- ▲ Emilie Langlais
- ◆ Sergi Puente
- Magdalena Kostrzewska

Viola

- ▲ Alejandro Garrido
- ◆ Fulgencio Sandoval
- Salomé Osca

Violonchelo

- ▲ Cristoforo Pestalozzi
- ◆ Lourdes Kleykens

Contrabajo

- ▲ Joaquín Arrabal
- ◆ Cristian Sandu

Flauta

- ▲ Albert Mora

Oboe

- ▲ Cesar Altur

Clarinete

- ▲ Ferran Garcerà

Fagot

- ▲ Bernardo Verde

Trompa

- ▲ Ionut Pogdoreanu

Arpa

Tiziana Tagliani

Piano

Astrid Steinschaden

A TELÓN CORRIDO

Compositora

Nacida en Barcelona en 1984, Raquel García-Tomás es una de las compositoras más interesantes de su generación.

Estudió composición en la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC) y después se trasladó al Royal College of Music de Londres, donde se doctoró.

Interesada en la creación interdisciplinaria, ha colaborado en varios proyectos en Londres, Dresde, Berlín y Barcelona.

En 2013 estrenó la ópera de cámara *Dido reloaded* (creación colectiva) y, dos años más tarde, junto con Joan Magrané, estrenó en Viena la ópera de cámara *disPLACE*, posteriormente representada en Barcelona. En 2019 se representó en el Teatro Español (dentro de la temporada del Teatro Real de Madrid) y en el Teatre Lliure de Barcelona la ópera bufa *Je suis narcissiste*, con texto de Helena Tornero y dirección escénica de Marta Pazos.

En 2020 fue galardonada con el Premio Nacional de Música (Ministerio de Cultura y Deportes de España) en la categoría de Composición. Ese mismo año estrenó la microópera *Per precaució*, con texto de Victoria Szpunberg, en una versión en *streaming* (debido a la pandemia por la covid-19) en el contexto del espectáculo *Sis solos soles*.



Libreto y libretista

Alexina B. cuenta con libreto de Irène Gayraud sobre la existencia de Adélaïde Herculine Barbin —también conocida como Alexina B.—, una persona intersexual que vivió en Francia entre 1838 y 1868, y autora de una interesantísima autobiografía. En 1978, fue objeto de un estudio del filósofo Michel Foucault.

Gayraud (Sète, 1984) es una poeta, traductora y académica francesa. Es autora de cuatro poemarios y de la novela *Le livre des incompris* (2019). Desde 2018 enseña literatura comparada en la Universidad de la Sorbona.

Estreno en el Liceu

Con el estreno absoluto de *Alexina B.*, Raquel García-Tomás es la segunda compositora en presentar una ópera en la sala grande del Gran Teatre del Liceu, después de *Vinatea* (1974) de la valenciana Matilde Salvador. En 1893 se debería haber estrenado *Schiava e Regina* de Lluïsa Casagemas, pero el atentado con bomba perpetrado el 7 de noviembre no lo permitió, debido al cierre del teatro.

En el Liceu, y en diferentes espacios alternativos o en *streaming*, han estrenado microóperas compositoras como Núria Giménez Comas (*Shadow. Eurydice says*, 2022) o la propia García-Tomás (*Per precaució*, 2020).

Alicia Amo, Lidia Vinyes-Curtis



Marta Pazos, Lidia Vinyes-Curtis





Ensayo de Alexina B. en el Liceu

Víctor García de Gomar
Director artístico del Gran Teatre del Liceu

Alexina B.

“Tengo veinticinco años y, aunque todavía joven, me acerco, sin dudarlo, al término fatal de mi existencia. ¡He sufrido mucho, y he sufrido solo, abandonado por todos!”

Mes souvenirs, Herculine Barbin

El Liceu ha sido, es y será un reflejo de la sociedad de cada época. A lo largo de más de 175 años, sobre el escenario se han mostrado los debates e inquietudes inherentes a la evolución de la condición humana, de las relaciones interpersonales y de la forma de entender el mundo. Así, hemos podido abrir una nueva mirada respecto a las libertades de la mujer, el abuso, la corrupción, el maltrato doméstico, las diferentes formas de amar, la sostenibilidad del planeta... A partir de producciones, libretos y partituras intensos y penetrantes, la ópera ha contribuido a ser un espacio de refle-

xión y es un espejo de estos avances progresivos.

Con el estreno de *Alexina B.* de Raquel García-Tomás, mostramos un lugar poco iluminado de nuestra sociedad: la intersexualidad; tocamos un asunto complejo: la identidad y la imposición en la asignación del género; y somos testigos de la reacción violenta de una sociedad que estandariza y trata de imponer sus normas.

A partir de la figura de Herculine Barbin, también conocida como *Alexina B.*, nuestras tres creadoras, Raquel García-Tomás, Marta Pazos e Irène Gayraud, ofrecen una ópera que re-

corre los momentos más importantes de su vida: su juventud y su relación amorosa con Sara; su lucha para que la medicina, la Iglesia y el sistema judicial le permitieran inscribirse como hombre dentro del registro civil; y, finalmente, la última etapa de su vida, ya como Abel Barbin. En palabras de la libretista, Irène Gayraud, “la ópera, que no niega los sufrimientos existenciales de Barbin, quiere también destacar los momentos felices de su vida: Alexina/Abel amó intensamente y fue amado con pasión y desmesura por Sara”.

A Alexina B. se le asignó el sexo femenino al nacer y se crio entre niñas. Más tarde se formó como institutriz. Fue en el internado en el que daba clases donde se enamoró de una compañera, Sara, y fue así como reconoció lo que toda su vida había intuido sin entenderlo: sentía un fuerte deseo por las mujeres.

A consecuencia del contexto exclusivamente heteronormativo de la época, Alexina asumió que era un hombre a partir del momento en que empezó a mantener relaciones sexuales con Sara. La primera noche de amor que pasaron juntas conllevó una metamorfosis para Alexina, que empezó a referirse a sí misma en términos masculinos. Tras entender y aceptar su identidad, inició un viaje para reivindicarse como hombre. Pasó varios exámenes médicos, religiosos y judiciales, y finalmente logró constar como hombre en el registro civil, adoptando el nombre de Abel Barbin.

Siéndole imposible volver al internado, un lugar en el que la entrada solo estaba permitida a las mujeres, y forzado a alejarse de su entorno y viéndose obligado a adaptarse a una nueva vida en París, con la que tampoco llegó a identificarse, Abel Barbin nunca logró ser feliz como hombre, puesto que su identidad de género no encajaba en el binarismo mujer/hombre impuesto por la sociedad de la época. Abel acabó por suicidarse en 1868, justo después de finalizar sus memorias, que constituyen un legado excepcional por su riqueza narrativa y crítica y por ser consideradas el primer texto autobiográfico escrito por una persona intersexual.

Cuando encontraron su cuerpo sin vida, localizaron el libro de sus memorias junto a la mesa donde yacía. En aquel momento nadie tuvo en cuenta aquel libro, pero años después adquirió mucho valor. Tiempo después, el filósofo y teórico francés Michel Foucault redescubrió las memorias de Barbin y las publicó en el año 1978. Las describió como una historia llena de tragedia y tristeza, que reflejaba a una mujer que nunca fue verdaderamente aceptada en la sociedad debido a la confusión que rodeaba su género.

En una conmovedora y poderosa frase que Alexina/Abel escribió en su libro de memorias, se dirige al mundo cruel que la margina. Deseaba que todas las personas supieran que, aunque sentía que lo habían traicionado, estaba en un sitio mejor: “Tienes que sentirte más compadecido que yo, tal vez.

Yo sobro sobre todas tus innumerables miserias, participando de la naturaleza de los ángeles; porque, como usted ha dicho, mi sitio no está en su estrecha esfera. Tú tienes la tierra, yo tengo un espacio ilimitado. Encadenado aquí debajo por los mil lazos de tus sentidos materiales, tus espíritus no pueden sumergirse en ese océano límpido del infinito, donde, perdido por un día en tus áridas orillas, mi alma bebe profundamente”.

En una sociedad llena de odio y en regresión conservadora por lo que respecta a los derechos y libertades individuales, ¿cuál es la lección de *Alexina B.*? ¿Cuál debe ser la decisión de no hacer daño frente a aquellos que nos lo hacen? ¿Cómo debemos canalizar la rabia? *Alexina/Abel* es un caso inspirador.

La pedagogía es menos espectacular que la ira y requiere mucho más tiempo, pero con décadas de un mensaje constante y paciente la sociedad acaba transformándose. Existe mucha gente que hace daño sin entender que lo está haciendo, que tiene el convencimiento de poseer la razón y que se expresa en comportamientos agresivos y lesivos hacia un tercero. Ante esto, la pedagogía es el único camino posible. Es la opción más lenta, pero en algún momento las personas decidirán escucharnos y cambiar. El aprendizaje es, pues, que no existen bloqueos insuperables. En una sociedad en la que impera la tiranía de lo “políticamente correcto”, necesitamos generosidad para comprender, tiempo para digerir

y una mirada abierta. Lo que no seríamos capaces de tolerar puede estar más cerca de lo que imaginábamos.

Para aterrizar en este testimonio conmovedor y sugerente, Raquel García-Tomás, Premio Nacional de Música 2020, crea una partitura con aromas del siglo XIX francés, que a su vez combina un amplio abanico de referencias, como las músicas de Franz Liszt o de Hildegard von Bingen, que son procesadas, deconstruidas y reelaboradas con un sello propio, con inteligencia, sensibilidad y una mirada femenina. Felicidades por una partitura tan emotiva que ya me hacía llorar a partir de los audios que me mandaba su autora.

Sin duda, el atractivo libreto de Irène Gayraud pone negro sobre blanco la aleccionadora historia de *Alexina/Abel*. ¿Es una tragedia con un bello episodio amoroso? ¿Es un fragmento de intimidad desnuda de un ser sensible y a la vez con un gran poder de autodeterminación que no encuentra la forma de adaptarse a una sociedad devoradora de normalidad? Sin lugar a dudas, es una historia que pone de manifiesto la necesidad de visibilizar, mediante este relato, las reivindicaciones de las personas intersexuales de hoy en día. Y es que *Herculine Barbin*, con sus notas biográficas, nos dejaba un mensaje en una botella para ser recogido en un mundo diferente (pero todavía con los mismos gestos) 155 años más tarde.

Evocativa, sorprendente, llena de contrastes y con un trabajo increíble de descripción psicológica de cada

personaje, la dirección escénica corre a cargo de Marta Pazos (colaboradora de García-Tomás en *Je suis narcissiste*, 2019). La escenografía de Max Glaenzel es absolutamente camaleónica y se adapta a los continuos cambios de lugar de la acción, mientras que el explosivo y sugerente vestuario firmado por Silvia Delagneau subraya y exterioriza esta psicología interior de lo que se piensa pero no se dice. Completan esta lista de colaboradores del equipo creativo la iluminación diseñada por Nuno Meira y las coreografías de Maríá Cabeza de Vaca. Cabe mencionar que la propia Raquel García-Tomás también contribuye al equipo aportando el vídeo que dialoga con la escena.

Un teatro que quiere considerarse vivo no puede caer en la autocomplacencia de la reposición *ad infinitum*. No somos un espacio museístico y asumimos riesgos: estreno de una nueva partitura en su primera producción,

un asunto delicado que necesita abrir viejas heridas para generar un nuevo debate, un reparto nacional para defender este nacimiento de la segunda mujer que estrena en el Gran Teatre del Liceu —una anomalía que hay que reparar—... *Alexina B.* cuenta una historia potente e intensa que nos sitúa, como comunidad, frente al espejo por la condena y los perjuicios que denuncia. Su testimonio revela la violencia de las instituciones religiosas y médicas, así como la de una sociedad heteronormativa, que no permite ni la autoafirmación ni la autodeterminación fuera del binarismo de sexo y género.

Gracias, Raquel, Marta e Irène, por poner la ópera en lo más alto de las expresiones artísticas y culturales de nuestro tiempo. Gracias por hacer del arte uno de los pocos paraísos que nos quedan. Un paraíso lleno de preguntas, reflexiones, curiosidad y belleza. ¡La vida misma expresada desde un escenario!



Ensayo de Alexina B. en el Liceu

Marta Pazos

SOBRE LA PRODUCCIÓN

*¡Y es a mí a quien dirigís
vuestro insultante desprecio,
como a un desheredado,
como a un ser sin nombre!
¿Pero es que tenéis derecho?*

**Mes Souvenirs, Adélaïde Herculine Barbin
(París, 1874).**

La intimidad es un territorio frondoso. Esta historia es emocionante, es dura, es bella y es cierta. Esta historia está contada desde la más profunda intimidad. El diario de Herculine/Abel Barbin (también llamada *Alexina B.*) es un mensaje en una botella. A veces suena como un susurro, y a veces, como un grito desesperado. Alexina escribe en su diario, y cuando una escribe en su diario, no se guarda nada: una se desborda porque es un hilo que te guía hacia dentro. “Mi cuerpo es mi país y yo lo cuido.” Esta frase, impresa en la cubierta de mi diario en los años ochenta, se quedó clavada en mi niñez, y hacer este espectáculo me ha hecho volver muc-

has veces a ella. Alexina, desde su identidad intersexual, nos cuestiona sobre el derecho a opinar de su anatomía y nos relata las invasiones de su cuerpo/país por la violencia del sistema y por la pasión del amor.

Como creadora, me interesan los espacios y los tempos intermedios, y he querido explorar aquí este territorio: trabajar en un intertiempo y en un interespacio. La puesta en escena está inspirada por esta idea de relato sobre los recuerdos, en el que las dimensiones se despliegan y se manifiestan simultáneamente. Como si de una cuatricromía desplazada se tratase, acompañamos a Alexina/Abel en sus diferentes cuerpos:

su cuerpo físico, marcado por la relación con el dolor, que aparece primero de manera tímida y, poco a poco, se hace cada vez más insoportable hasta conectarse con el delirio, para adentrarnos en un relato más abstracto de un cuerpo completo, erótico y deseado; su cuerpo emocional, que nada entre las dudas que lo asolan, la incertidumbre y el éxtasis del primer amor; y su cuerpo simbólico, en el que las luces y las sombras se manifiestan por medio de dos presencias: el ángel, que trae la idea de la inocencia, el espíritu de la infancia, y el fantasma, que representa el miedo, el dolor, el rechazo y la pena ante la imposibilidad del amor.

En esta idea de trabajar los interespacios hay una voluntad de difuminar las divisiones entre disciplinas: una penetra dentro de la otra. El color aparece como un personaje. Se erige en la escenografía de Max Glaenzel el color verde liquen. Alexina está muy vinculada con la naturaleza, habla del espacio doméstico, íntimo, y lo hace desde una mirada profundamente romántica. El verde liquen es un tono que está en la naturaleza, en los cuadros románticos, pero también lo encontramos en paisajes escolares, sanitarios, en cárceles y juzgados.

Este verde también tiñe a los personajes que pertenecen al sistema con el preciosista trabajo de vestuario de Sil-

via Delagneau. Y así, los médicos, los sacerdotes, el juez y la policía se presentan teñidos de esta pesada pátina de liquen en contraposición a Alexina, Sara o las niñas, que arrojan colores vivos, de primavera exultante, a la escena.

La coreografía de María Cabeza de Vaca enfatiza este viaje hacia la abstracción. Mediante el movimiento, los solistas y el coro de niñas entregan su cuerpo a este trabajo de estar presentes en varios planos y en diversas temperaturas simultáneamente de manera generosa. Las videoocreaciones de Raquel García-Tomás enfatizan el discurso interior/exterior, introduciendo bellos paisajes coloristas y dialogando con la luz de Nuno Meira, que acompaña la pulsión interna de Alexina con destellos producidos por el dolor o el éxtasis y crea atmósferas densas y duras que refuerzan la colisión con el sistema.

En el trabajo de estudio previo, durante estos tres años me he relacionado con el libreto de Irène Gayraud y la música de Raquel en la intimidad de mi estudio de pintura, estudiando la música como un mantra y dejándome llevar por las notas sublimes de la partitura de Raquel y las imágenes simbolistas del texto mientras pintaba grandes lienzos. He querido sacar el trabajo de puesta en escena previo de su terreno y explorarlo desde mi propio cuerpo en relación física con el color y la forma pura.

Este camino ha sido lento y suave, saboreando cada una de las etapas y con la confianza de trabajar con los mejores materiales artísticos y humanos. Trabajar en esta casa, con este equipo, es un privilegio, y según las estadísticas esta ópera también es una conquista.

Es muy importante que esta historia haya llegado a nuestros días de la pluma de su protagonista, porque lo que no se nombra, aquello de lo que no hay registro, no existe. Con este relato en primera persona podemos acercarnos a la situación que vive un cuerpo que, según la historia única, se sale de la norma. Mediante sus reflexiones, nosotras tenemos el privilegio de poder volver a 1868 y comprender. Y poder recoger, ordenar, visibilizar y abrir una puerta a que, en nuestro presente, la historia de las personas intersexuales, o de cualquier persona que posea un cuerpo, no esté conectada con el dolor de la exclusión, sino con el calor del abrazo. Por eso me enorgullezco de hacer este proyecto. Pienso en vosotras, vosotros, vosotros. Pienso en que ojalá os sintáis todes representades.

¿Qué es la intersexualidad?

Irène Gayraud

libretista de *Alexina B.*

La intersexualidad es el hecho de vivir con un cuerpo cuyas características sexuales no corresponden a las normas binarias de lo “masculino” o de lo “femenino”. Las variaciones intersexuales son diversas (más de 40) y no siempre visibles desde el exterior: pueden ser variaciones que afectan a los órganos genitales (externos o internos), los cromosomas y/o las gónadas.

Las personas intersexuales sufren a menudo violencias y estigmas sociales y médicos, así como operaciones desde el nacimiento o la infancia para hacerlas entrar en las normas binarias de lo “masculino” o de lo “femenino”.

En el siglo xix, el término utilizado para designar a las personas intersexuales era *hermafrodita*, siendo este apelativo erróneo, ya que hacía referencia a una persona con un doble aparato genital funcional, lo que no es posible en los seres humanos (sí bien es correcto para referirse a determinadas especies animales).

Al igual que el resto, las personas intersexuales pueden identificarse con el género masculino, femenino o no binario: es importante diferenciar la diversidad sexo-corporal de la identidad de género. Del mismo modo, las personas intersexuales pueden ser cisgénero (si su género está de acuerdo con su asignación de género en el nacimiento) o transgénero (si su género no es el asignado en su nacimiento). Las orientaciones sexuales de las personas intersexuales, ya sean cisgénero o transgénero, son variadas: pueden ser heterosexuales, homosexuales, bisexuales, etc.

Alexina B. y las intersexualidades

El caso de Alexina B. es particular, ya que imbrica muy fuertemente las cuestiones de diversidad sexo-corporal, de género y de orientación sexual. Al nacer, a Alexina se le asigna el sexo femenino. Vive en una época, el siglo xix, en la que se imponen varias normas: la de tener un único “sexo verdadero” y la de la heterosexualidad. Alexina, viendo que su cuerpo es diferente al del de los demás y sintiéndose atraída por las mujeres, va a concluir que su asignación al sexo femenino es un “error” y que en realidad es un hombre. Su dificultad para encontrar su lugar en la sociedad como hombre revela hasta qué punto la obligación de ajustarse a las normas binarias y heterosexuales es una violencia nefasta.

Argumento de la obra

Alexina B.



Lidia Vinyes-Curtis



Acto I

Escena 1: Apertura¹

El convento que acoge a Alexina y otras niñas. Juegan al escondite en los dormitorios, entre camas y sábanas. Debajo de ellos se esconde Alexina, mientras sus compañeras se dan cuenta de que ha desaparecido.²

Escena 2: Suicidio

En una cama, cubierto por una sábana, yace el cadáver de Abel Barbin. Entran un policía y un médico, el doctor Goujon. Este confirma la muerte de Barbin, asfixiado por el carbón de la estufa. El policía encuentra una carta y las memorias del difunto, y confirma que se trata de un suicidio. La lectura de las últimas palabras de Abel deja ver el sufrimiento del personaje, confirmando que solo fue feliz cuando era una niña pequeña. Por eso deja las memorias escritas, que ponen de manifiesto la incompreensión del mundo ante su existencia.³

El médico baja los pantalones del cadáver y confirma con un discurso petulante lo que sospechaba: Abel Barbin era una persona “hermafrodita”, denominación de la época para designar a las personas con características intersexuales. Goujon declara que realizará una autopsia exhaustiva del cuerpo y se alegra de su

descubrimiento. El policía le recuerda la necesidad de tener una autorización del comisario. Ambos personajes salen de la estancia.

Escena 3: Alexina

Alexina está a punto de dejar la Escuela Normal, antes de empezar a trabajar como institutriz en un internado. Se despide de sus amigas en una sentida aria en la que les agradece el cariño que le han profesado, especialmente a Léa.⁴

Escena 4: El internado

Un coro de chicas está cantando “Compagnons de la Marjolaine” cuando llega Alexina. Le dan la bienvenida Madame P., su hija Sara y el abad.⁵ El recibimiento es cálido y Alexina promete cumplir con su tarea. El abad, con un tono seco y muy estricto, le muestra su desconfianza y le comunica que deberá confesarse cada semana.

El comentario amenazante del abad hace palidecer a Alexina hasta el punto de que Madame P. pregunta



a Alexina si se encuentra bien, y ella responde que a menudo presenta un aspecto pálido y enfermizo, pero que es natural en ella y no debe preocuparse.

Sara acompaña a Alexina a su dormitorio. Las dos habitaciones (la de Sara y la de Alexina) se encuentran una junto a la otra, y Sara promete a la recién llegada que serán muy amigas y que serán las depositarias de las confianzas mutuas.⁶

Escena 5: La construcción del amor

Vemos a Alexina y Sara pasear juntas. Vemos el paso de las estaciones, y cómo el vínculo entre ellas cada vez es más profundo, mientras el coro retoma “Compagnons de la Marjolaine” y canta las estrofas siguientes de esta canción popular, en las que el texto dice “¿Qué pide el caballero? / Una chica para casarse”.

Escena 6: El bosque

Alexina y Sara se adentran en un bosque nevado.⁷ Conmovida, Alexina tropieza con una raíz y Sara la sujeta para que no se caiga. Alexina le declara su amor y las dos mujeres se funden en un largo beso.

Escena 7: Sara

Inquieta, Sara muestra su angustia frente a la situación creada entre ella y Alexina. Y se debate entre dejarse llevar por los efluvios amorosos o renunciar a sus sentimientos hacia Alexina, y simular ese sentimiento bajo la capa de la amistad entre los muros del internado. Por último, y encendida por el deseo,

decide escuchar sus sentimientos por Alexina y vivir el amor que siente por ella.⁸

Escena 8: Primera noche⁹

En el dormitorio de Sara, esta y Alexina se funden en una noche de amor. Sara llama a su compañera con el nombre de Abel cuando Alexina le declara la voluntad de ser su marido. Pese al miedo y la angustia, Sara proclama su deseo y hacen el amor.

Escena 9: Madame P.

Las alumnas del internado cantan unos fragmentos del responsorio “Favus distillans” de Hildegarda de Bingen (siglo XII).¹⁰ Alexina recibe de su interlocutora elogios por el trabajo realizado. Sin embargo, la avisa de que la institución debe mantener incólume su reputación.¹¹ La declaración llega después de que Madame P. haya recibido con preocupación el desasosiego del abad sobre la proximidad entre Sara y Alexina. Por eso prohíbe a la institutriz que comparta dormitorio y se acueste con su hija —bajo el pretexto



de los fuertes dolores nocturnos que sufre Alexina—, y le prescribe infusiones nocturnas para apaciguar sus males. Alexina se levanta bruscamente, pero se calla.

Escena 10: Dudas

Alexina pasea sola. Allí recuerda un episodio de su infancia, en una playa, con sus compañeras de internado y especialmente con Léa, su mejor amiga de entonces, y de quien cree oír su voz. Alexina se pregunta cómo salir del laberinto de su vida y se lamenta de la doble vida que lleva con Sara, con la que quisiera huir, aunque no tienen recursos ni la posibilidad de vivir su relación amorosa en libertad. La joven piensa que, si ama a Sara, es porque debe ser un hombre y que ya lo sentía en aquellos recuerdos de infancia con Léa y el resto de las compañeras, cuando estaban en la playa. Entonces decide confiar su secreto a alguien que garantizará su silencio: el abad.¹²

Acto II

Escena 11: La ley

Alexina se está confesando con el abad.¹³ El clérigo la insulta y la tacha de pervertida antes de expulsarla del confesionario.

Escena 12: El dolor¹⁴

Alexina se retuerce de dolor y entra en un estado onírico, en el que invoca a su madre y a Sara. En me-

dio del delirio ve aparecer a Léa entre sueños, poco antes de desmayarse. Madame P. y Sara aparecen para socorrerla.

Escena 13: El examen médico (1)

En un lado, un médico examinando a Alexina.¹⁵ En el otro, Sara y Madame P. preparan baños calientes para la paciente en una habitación. El doctor interroga a Alexina sobre su dolor y ella responde que nunca ha menstruado. Presionando sobre el vientre de la joven contra su voluntad y causándole un gran dolor, el médico descubre algo inaudito y sale apresuradamente de la consulta sin dar ningún tipo de explicación a Alexina.

Escena 14: Verano

En una playa, un obispo y Alexina caminan bajo un sol resplandeciente.¹⁶ Ella confiesa su deseo de casarse con Sara, pero teme tener que afrontar la situación frente a su madre. El obispo proclama que Alexina es objeto del amor de Dios y que debe confiar en él, y le ofrece ponerla en contacto con su médico, el Doctor H., para determinar su sexo y situación.

Escena 15: La madre

La madre de Alexina está preocupada por el tono de las últimas cartas escritas por su hija. Esta le explica que siempre se ha sentido una mujer diferente a las demás, y que el amor que siente por Sara debe con-

sagrarse en forma de matrimonio, porque está convencida de que es un hombre. La madre, pese al dolor lacerante que la roe después de haber oído estas palabras, le dice a Alexina que siempre podrá contar con su amor materno.¹⁷

Escena 16: Examen médico (2)

Alexina acude junto a su madre a la consulta de un nuevo médico, el Doctor H.¹⁸ Confiando en la ciencia, el facultativo tranquiliza a la paciente y a su acompañante. Tras un minucioso examen, el Doctor H. confirma que existe un error en la constitución de Alexina y que habrá que corregirlo, y confirma que la joven es en realidad un hombre. El médico le dice a la madre de Alexina que ha perdido a una hija, pero que ha ganado a un hijo, y así se lo comunicará al obispo. Y, además, hay que realizar un cambio en el registro civil.

Escena 17: La carta

Sara lee la carta que le ha escrito Alexina, que ahora ha tomado el nombre de Abel. Le confiesa su amor y su próxima llegada al internado, donde permanecerá poco tiempo. Abel explica que debe irse lejos, ya que los rumores se propagan con rapidez, y pone como ejemplo las invectivas hacia su madre, acusada de querer esconder el sexo de su hijo para evitar el servicio militar, o la etiqueta de Don Juan que pesa sobre Abel. Su amor y las intenciones matrimoniales se mantienen incólumes, aunque Sara tendrá que esperar un tiempo.¹⁹

Escena 18: Despedidas

Jardín del internado.²⁰ Abel se despide de Sara y de Madame P. Esta se resiste a aceptar que la amiga de su hija es un hombre, y piensa en cómo esto puede deshonorar a su familia y al internado que dirige. Ya sola con Abel, Sara se despide, temiendo no volver a ver nunca más a la persona que ama, y le pide que no deje de escribirle.

Acto III

Escena 19: El tribunal

Una sala de audiencia del tribunal, donde el juez hojea el informe médico. El magistrado repasa la petición de cambio de sexo de Abel y, de acuerdo con el texto del médico, que da fe del error que se cometió cuando se le asignó el sexo femenino cuando era un bebé, no pone ningún tipo de objeción. Por último, felicita a Abel en su entrada en el mundo de los hombres. Al finalizar la vista, la madre abraza a Abel, que confiesa sentirse como un recién nacido y expresa la dificultad que siente al saber quién es verdaderamente. Ahora, su objetivo es trasladarse a París y entrar a trabajar en el servicio de ferrocarriles.²¹

Escena 20: Abel

En su dormitorio de una casa parisina, Abel se viste para ir a trabajar a la compañía ferroviaria. Ante el espejo, Abel confiesa no sentirse cómodo en su nuevo papel de hombre e intuye que nunca podrá casarse con Sara sin sufrir el oprobio y la humillación de miradas foráneas. Ya vestido, se muestra impotente para contar su doble vida a sus compañeros de trabajo e intuye que él no tiene lugar en este mundo.²²

Escena 21: La tormenta

Abel oye un fuerte trueno y la tormenta lo lleva a evocar una escena de su infancia en el internado.²³ Recuerda entonces las oraciones con la hermana Marie-des-Anges y las niñas del convento en noches de rayos y truenos, y cómo Alexina se refugiaba entre los brazos de la monja, que le decía que Dios la protegía.

Escena 22: Soy un ángel

Abel se dispone a escribir una carta de despedida a su madre y a Sara, antes de cometer suicidio. Confiesa sentirse solo, inadaptado en un mundo de hombres, que no lo comprende, sin trabajo y prácticamente en la indigencia. Sospecha que cuando muera su cuerpo será objeto de la curiosidad científica y, por tanto, examinado y descuartizado. Entonces ruega que cese el dolor que ha sufrido en vida. El mundo la hizo una mujer, pero el amor y el deseo lo han hecho un hombre. Pero, en realidad, Abel sabe que su mundo no está entre los vivos, sino en el mundo de los ángeles: es un ángel inmortal, inmaterial, un ser luminoso y sin límites.²⁴

Comentarios musicales

- 1 Unos acordes misteriosos de los instrumentos de viento dan paso, junto al ruido de unos truenos, a un dibujo melódico de la cuerda que describe una tormenta.
- 2 El coro de niñas entona el arreglo de una canción popular francesa anónima del siglo XVI, “Compagnons de la Marjolaine”.
- 3 La lectura de la carta es un aria del policía, al principio algo monolítica y mayoritariamente sobre la nota Mi. Curiosamente, la voz va a la octava alta en la frase “Je ne fus heureuse que fillette” (‘Solo fui feliz cuando era una niña’).
- 4 Aria de Alexina “Mes chères soeurs”, que refuerza el carácter ingenuo y casi infantil del personaje, con partes habladas y con un tratamiento instrumental y armónico que remite a un cierto impresionismo de resonancias debussynianas.
- 5 Después del canto “Compagnons de la Marjolaine”, tiene lugar el cuarteto “Bienvenue mon enfant” entre Madame P., Alexina, Sara y el abad. El canto de las tres primeras rezuma alegría y optimismo, en contraste con el canto vagamente siniestro del abad.
- 6 Dueto entre Sara y Alexina, “Voyez, chère Alexina”, con un tratamiento dulce, especialmente por los melismas incluidos en la línea de canto de los dos personajes y con reminiscencias, a partir de la frase “Chère Sara, votre cœur est généreux”, del *andante quieto* de la pieza para piano “Sposalizio” (‘matrimonio’) de Franz Liszt, que abre el álbum *Deuxième année de pèlerinage: Italie*. La escena concluye con un pasaje orquestal.
- 7 Las notas en *frullato* de la flauta y la cuerda, y el coro con saltos interválicos contribuyen a la creación de un ambiente misterioso, en medio del cual aparecen las dos mujeres. El canto de Alexina se transmuta en un canto mucho más enérgico con la frase “Sara, je t’aime, moi, d’une toute autre façon!” (‘¡Sara, yo te quiero de otro modo!’). A partir de aquí, el clima se vuelve más intimista y, a la vez, más apasionado, y, de nuevo, con citas del “Sposalizio” de Liszt, que coinciden con el primer beso de Sara y Alexina.

Comentarios musicales

- 8 Aria de Sara “Sécher ces larmes d’angoisse”, precedida por un pasaje de los instrumentos de madera, el arpa y la cuerda antes del canto, que arranca con un *agitato* en 4/4 y en el que las notas picadas refuerzan la angustia del personaje. Las dinámicas, los ritmos y los compases van cambiando hasta el “Pourquoi?” que alcanza un La sobreagudo. El carácter del aria cambia a partir de la sección “Son visage dans l’hiver”, en que, cuando recuerda el beso de Alexina, reaparece la cita a “Spozalizio” de Franz Liszt sobre la que Sara reafirma sus intenciones con una línea de un intenso lirismo.
- 9 Diferentes intervalos ascendentes introducen la escena, intimista, sensual y dulce. Las dos cantantes se unen en un canto conjunto, y con intervalos de terceras, a partir de la frase “te sauras les inventer pour moi”. El canto de ambas se vuelve a unir a partir de la indicación *meno mosso* y sobre la frase “Sara, ton corps...”. A ellas se unen las voces del coro.
- 10 Es un canto monódico, de carácter gregoriano.
- 11 Un coro infantil sobre las palabras “Élève”, “Caresses”, “Couche” y “Honneur” confiere un trasfondo fantasmagórico a las palabras de Madame P., que coincide con el estado de *shock* de Alexina ante la posibilidad de que su relación con Sara sea descubierta.
- 12 Escena de Alexina (“Comment sortir de ce dédale?”) de una gran tristeza y con un carácter eminentemente elegíaco, y que refuerza el sufrimiento del personaje, rodeado por el coro. Al final, cuando Alexina anuncia que confiará su secreto al abad, canta una melodía que se inspira en el responsorio “Favus distillans” de Hildegarda de Bingen.
- 13 La escena se inicia con unos toques de campanas mezclados con la intervención de un coro siniestro, al principio. A lo largo de la escena con el abad, el coro femenino —las alumnas del internado— responde con la misma melodía con la que el sacerdote insulta a Alexina.
- 14 Un *arrabbiato* en 4/4 —y con el protagonismo de los arpeggios del arpa— dará paso al canto de Alexina, desgarrado y a modo de transposición contemporánea de la tradición del *lamento* de las primeras *opere per musica*. Los patéticos “Aidez-moi!” (“¡Ayudadme!”) de la última sección del aria están marcados en la partitura con un explícito *senza speranza*. Los sonidos de la electrónica, que producen un efecto que subraya el estado devastado de Alexina, contribuyen a la desazón del personaje.
- 15 La escena está teñida por un acompañamiento que refuerza el carácter aséptico de la estancia y del racionalismo científico del médico, que contrasta con el canto dulce de Alexina, antes de los patéticos acentos sobre el “Laissez-moi!”, lacerados por el dolor físico de la paciente y el rechazo hacia la actuación del médico.

Comentarios musicales

- 16 La atmósfera es luminosa y el canto de Alexina rezuma dulzura y humildad, así como el del obispo. La escena, como la siguiente, cita otra pieza de Franz Liszt, *Bénédiction de Dieu dans la solitude*.

- 17 La escena pivota entre un inicio etéreo y una sección más apasionada a partir de “De me tuer?” (“¿De matarme?”), que exclama la madre de Alexina. El carácter tierno entre madre e hijo/hija vuelve después, hasta la conclusión de la escena, con los “Mon enfant” de la madre, a modo de canción de cuna, donde se vuelve a citar otro fragmento de “Bénédiction de Dieu dans la solitude”, de Franz Liszt.

- 18 De nuevo, tenemos una atmósfera aséptica, que hemos escuchado en la escena 13 del mismo acto. Antes de las conclusiones del médico (“La science s’incline convaincue”), se crea un momento de tensión con un pasaje instrumental cargado de misterio, que coincide con un segundo examen médico, que nos hace recordar lo traumática que fue la experiencia del primer examen al que sometieron a Alexina.

- 19 El material musical vinculado a Sara se inspira en el que ha aparecido en la escena 4 (las notas del arpa sobre las notas Si, Sol sostenido, Fa sostenido y Mi). Al final de la escena se recupera un pequeño fragmento del “Spozalizio” de Liszt, que coincide con la expresión del amor que Abel le expresa a Sara en su carta, y que conmueve notablemente a Sara.

- 20 El dúo entre Alexina y Sara recupera material de la escena 8, que actúa como tema del amor y la despedida. Los trinados de la cuerda emulan a los pájaros que escuchamos al principio de la escena 17 y que aquí concluyen este episodio.

- 21 La intervención del juez es en *Sprechgesang*. Al final de la escena aparece el tema de la madre que hemos oído en la escena 15, como *leitmotiv* de la aceptación que en todo momento ha mostrado la madre de Abel.

- 22 De nuevo, una evocación del lamento, entre rayos y truenos, y con un canto que abunda en saltos interválicos para reforzar la consternación y la soledad del personaje.

- 23 La atmósfera musical de la escena tiene un extraño componente onírico. El “Ave Maria” remite de nuevo a Hildegarda de Bingen.

- 24 La escena, intimista, está construida sobre varios cambios anímicos del personaje, desde el sombrío pasaje “Ah! Je vois déjà les médecins...” hasta el carácter etéreo del “Oui, je suis un ange!”, con un canto melismático.

English synopsis

Act I

Scene 1: Overture¹

The convent that houses Alexina and other girls. They play hide and seek in the bedrooms, between the beds and the sheets. Alexina is hiding under them, and her friends notice that she has disappeared.²

Scene 2: Suicide

On a bed, covered by a sheet, lies the corpse of Abel Barbin. A policeman and a doctor named Dr. Goujon enter. He confirms the death of Barbin, poisoned by carbon monoxide from his stove. The policeman finds a letter and the memoirs of the deceased and confirms it was suicide. Reading Abel's last words reveals the character's suffering, confirming that he was only happy when he was a little girl. This is why he leaves written memoirs; they reveal how his existence was misunderstood by the world.³

The doctor pulls down the corpse's trousers and confirms, in a petulant manner, what he suspected: Abel Barbin was a "hermaphrodite", a term used at the time to designate people with intersex characteristics. Goujon declares that he will perform a thorough autopsy on the body and is pleased with his discovery. The policeman reminds him of the need to have authorisation from the Commissioner. The two characters leave the room.

Scene 3: Alexina

Alexina is about to leave the Normal School before starting work as a governess in a boarding school. She says goodbye to her friends through an aria in which she thanks them for the affection they have shown her, especially Léa.⁴

Scene 4: The boarding school

A girls' choir sings "Compagnons de la Marjolaine" as Alexina arrives. She is welcomed by Madame P., her daughter Sara and the Abbot.⁵ She is given a warm reception and Alexina shows her commitment to carry out her job. The Abbot, in a dry and very strict tone, conveys his distrust of her, and lets her know that she will have to go to confession every week. The Abbot's threatening comment turns Alexina pale, to the extent that Madame P. asks Alexina if she is well. Alexina replies that she often looks pale and sickly, but that it is normal for her, and she does not have to worry.

Sara accompanies Alexina to her room. The two rooms (Sara's and Alexina's) are next to each other, and Sara promises the newcomer that they will be good friends and that they will share a mutual trust.⁶

Scene 5: The building of love

We see Alexina and Sara walking together. We see the passing of the seasons, and how the bond between them grows ever deeper, while the choir resumes "Compagnons de la Marjolaine", singing the successive stanzas of this popular song, in which the lyrics say, "What does the knight ask for? / A girl to marry".

Scene 6: The forest

Alexina and Sara enter a snowy forest.⁷ Feeling on edge, Alexina trips over a root and Sara holds her so she doesn't fall. Alexina declares her love for her, and the two women move towards each other in a long kiss.

Scene 7: Sara

Agitated, Sara shows her distress at the situation that has arisen between her and Alexina. She debates over whether to allow herself to be firm in this outpouring of love or to renounce her feelings for Alexina, simulating her feelings under the cloak of friendship within the walls of the boarding school. Finally, ignited by her desire, she decides to respond to her feelings for Alexina and abide by the love she feels for her.⁸

Scene 8: The first night⁹

In Sara's room, she and Alexina surrender to a night of love. Sara names her companion Abel when Alexina declares her desire to be her husband. Despite her fear and anxiety, Sara affirms her desire for Alexina, and they make love.

Scene 9: Madame P.

The boarding school pupils sing fragments of the responsory "Favus distillans" by Hildegard von Bingen (12th century).¹⁰ Alexina receives praise from her superior for the work she does. However, Madame P. warns her that the school has to keep its reputation intact.¹¹ The statement comes after Madame P. has received concerning complaints from the Abbot about Sara and Alexina's closeness. For this reason, she forbids the governess who shares a bedroom with her daughter to sleep with her – citing the strong pains that Alexina suffers from at night as the reason – and prescribes night infusions to soothe her ailments. Alexina gets up hurriedly but is silent.

Scene 10: Doubts

Alexina walks alone. There, she remembers an episode from her childhood, on a beach with her boarding school friends, and especially with Léa, her best friend at the time, and whose voice she thinks she hears. Alexina wonders how to get out of this labyrinth that is her life, and she regrets the double life she leads with Sara, with whom she would like to run away, even though they have no resources or the possibility of enjoying their relationship in freedom. The young woman thinks that if she loves Sara, it is because she must be a man, since she felt it in those childhood memories with Léa and her other friends when they were on the beach. She then decides to share her secret with someone whose silence is guaranteed: the Abbot.¹²

Act II

Scene 11: The law

Alexina is at confession with the Abbot.¹³ The priest insults her and calls her perverted before expelling her from the confessional.

Scene 12: The pain¹⁴

Alexina doubles over in pain and enters a dreamlike state, calling for her mother and Sara. In the middle of the delirium, she sees Léa appear in her dreams, shortly before fainting. Madame P. and Sara appear to help her.

Scene 13: The medical examination (1)

At one side, a doctor is examining Alexina.¹⁵ At the other is a room in which Sara and Madame P. are preparing hot baths for the patient. The doctor questions Alexina about her pain and she replies that she has never menstruated. Pressing on the young woman's belly, against her will and causing her great pain, the doctor discovers something abnormal and hurriedly leaves the consultation without giving Alexina any explanation.

Summer 14: Summer

On a beach, a bishop and Alexina walk under a blazing sun.¹⁶ She confesses her desire to marry Sara, but fears having to face the situation with her mother. The bishop proclaims that Alexina is an object of God's love and that she must trust in Him. He offers to put her in contact with his doctor, Dr. H., to determine her sex and her situation.

Scene 15: The mother

Alexina's mother is concerned about the tone of the most recent letters written by her daughter. She explains to her mother that she has always felt like a woman who is different from the others, and that the love she feels for Sara must be consecrated in the form of marriage because she is convinced that she is a man. The mother, despite the intense pain that eats away at her after hearing these words, tells Alexina that she will always be able to count on her maternal love.¹⁷

Scene 16: Medical examination (2) ¹⁸

. Trusting in the science, the doctor reassures the patient and her companion. After a thorough examination, Dr. H. confirms that there is an error in Alexina's constitution and that it will need to be corrected, confirming that the young woman is actually a man. The doctor tells Alexina's mother that she has lost a daughter but gained a son, and that he will communicate this to the bishop, in addition to the need for a change in the civil registry.

Scene 17: The letter

Sara reads the letter written to her by Alexina, who has now taken the name Abel. He confesses his love for Sara and his upcoming arrival at the boarding school, where he will stay for a short time. Abel explains that he has to go far away as rumours spread quickly. As an example, he tells of the abuse his mother has received, being accused of wanting to hide her son's sex to avoid military service, or the label of Don Juan that Abel feels burdened by. Their love and marriage intentions remain intact, although Sara will have to wait a while.¹⁹

Scene 18: Farewell

The garden of the boarding school.²⁰ Abel says goodbye to Sara and Madame P. She refuses to accept that her daughter's friend is a man and thinks about how this will dishonour her family and the boarding school she runs. Now alone with Abel, Sara says goodbye, fearing she will never see the person she loves again and asks him never to stop writing to her.

Act III

Scene 19: The courtroom

A court hearing room, where the judge reads the medical report. The magistrate reviews Abel's sex change request and according to the doctor's text, which attests to the mistake made when he was assigned the female sex when she was a baby, does not raise any kind of objection. Finally, he congratulates Abel on his entry into the world of men. After the hearing, the mother embraces Abel, who confesses to feeling like a new born and expresses the difficulty he feels in knowing who he truly is. Now, his goal is to move to Paris and work for the railways.²¹

Scene 20: Abel

In his bedroom in a Parisian house, Abel gets dressed to go to work at the railway company. Standing in front of the mirror, Abel confesses that he does not feel comfortable in his new role as a man and realises that he will never be able to marry Sara without suffering the opprobrium and humiliation of outsiders. Now dressed, he is powerless to explain his double life to his co-workers and senses that he has no place in this world.²²

Scene 21: The storm

Abel hears a loud clap of thunder and the storm leads him to evoke a scene from his childhood at boarding school.²³ He then recalls the prayers said with Sister Marie-des-Anges and the girls from the convent on nights when there was thunder and lightning and how Alexina took refuge in the arms of the nun, who told her that God was protecting her.

Scene 22: I am an angel

Abel prepares to write a farewell letter to his mother and Sara, before committing suicide. He confesses to feeling alone, a misfit in a world of men, which does not understand him, and he is jobless and practically destitute. He suspects that when he dies his body will be the object of scientific interest and therefore examined and dismembered. Then he prays that the pain he has suffered during his life will cease. The world made him a woman but love and desire made him a man. In reality though, Abel knows that his world is not among the living but among that of the angels: he is an immortal, immaterial angel, a luminous and limitless being.²⁴

Musical comments

- 1 Mysterious chords from wind instruments are played, together with the sound of thunder, to a melodic drawing out of the string that describes a storm.
- 2 The girls' choir sings an arrangement of an anonymous French folk song from the 16th century, "Compagnons de la Marjolaine".
- 3 The reading of the letter is the policeman's aria, which is at first a little monolithic and mostly on the E note. Interestingly, the voice goes to the high octave in the phrase "Je ne fus heureuse que fillette". ("I was only happy when I was a girl").
- 4 Alexina's aria, "Mes chères soeurs", reinforces the naive and almost childlike nature of the character, with spoken parts and an instrumental and harmonic style that depicts a certain air of impressionism, with resonances of Debussy.
- 5 After the song "Compagnons de la Marjolaine", the quartet "Bienvenue mon enfant" takes place between Madame P., Alexina, Sara and the Abbot. The singing of the first three characters exudes joy and optimism, in contrast to the vaguely sinister singing of the Abbot.
- 6 Duet between Sara and Alexina, "Voyez, chère Alexina", charming in style, especially for the melismas included in the singing line of the two characters and with reminiscences, at the phrase "Chère Sara, votre coeur est généreux", from the *andante* quieto of the piano piece "Sposalizio" ("Marriage") by Franz Liszt, the opening piece of the album *Deuxième année de pèlerinage: Italie*. The scene ends with an orchestral passage.
- 7 The *frullato* notes of the flute and the string and the chorus with intervallic jumps contribute to the creation of a mysterious atmosphere, in the middle of which the two women appear. Alexina's singing transmutes into a much more energetic song with the phrase "Sara, je t'aime, moi, d'une toute autre façon!" ("Sara, I love you in a different way!"). From here, the atmosphere becomes more intimate and, at the same time, more passionate and, again, with quotations from Liszt's "Sposalizio" coinciding with Sara and Alexina's first kiss.
- 8 Sara's aria "Sécher ces larmes d'angoisse", preceded by a passage of music by wood instruments, harp and strings before the song, which starts with an *agitato* in 4/4 and in which the *marcato* notes reinforce the character's anguish. The dynamics, rhythms and beats continue changing, up until the "Pourquoi?" that reaches a high A. The character of the aria changes at the section of "Son visage dans l'hiver", where, remembering Alexina's kiss, the quotation from Franz Liszt's "Sposalizio" reappears, at which Sara reaffirms her intentions with a line of intense lyricism.
- 9 Different ascending intervals introduce the scene, which is intimate, sensual and sweet. The two singers join together in song, with intervals of thirds, starting with the phrase "et sauras les inventer pour moi". Both start singing again from the *meno mosso* indication and at the phrase "Sara, ton corps...", the choir joins in with them.

- 10 It is a monodic chant, Gregorian in style.
- 11 A children's chorus over the words *Élève, Caresses, Couche* and *Honneur* provides a ghostly background to the words of Madame P. which coincides with Alexina's state of shock at the possibility that her relationship with Sara is discovered.
- 12 Alexina's scene ("Comment sortir de ce dédale?") of great sadness, with an eminently elegiac character that reinforces the character's suffering, surrounded by the choir. At the end, when Alexina announces that she will share her secret with the Abbot, she sings a melody inspired by the responsory "Favus distillans" by Hildegard von Bingen.
- 13 The scene begins with the tolling of bells mixed with the intervention of a choir during a sinister beginning. Throughout the scene with the Abbot, the female choir/boarding school pupils respond with the same melody with which the priest insults Alexina.
- 14 An *arrabbiato* in 4/4 – dominated by the harp *arpeggios* – will give way to Alexina's song, which is scratchy and in the mode of a contemporary transposition of the *lamento* tradition of the first *opere per musica*. The pathetic words of "Aidez-moi!" ("Help me!") of the last section of the aria are marked in the score with an explicit *senza speranza*. The sounds of the electronics contribute to the loss of the character, which produce an effect that underlines Alexina's devastated state.
- 15 The scene is enlivened by an accompaniment that reinforces the aseptic nature of the room and the doctor's scientific rationalism, which contrasts with Alexina's sweet singing, before the pathetic accents of "Laissez-moi!", lacerated by the physical pain of the patient and the rejection of the doctor's actions.
- 16 The atmosphere is bright and Alexina's singing exudes sweetness and humility, just as the bishop's does. The scene, like the following one, quotes another piece by Franz Liszt, "Bénédiction de Dieu dans la solitude".
- 17 The scene pivots between an ethereal opening and a more passionate section at the words "De me tuer?" ("To kill me?") exclaimed by Alexina's mother. The tenderness between mother and son/daughter returns later, until the conclusion of the scene, with the mother's "Mon enfant", in the style of a lullaby, where another fragment of "Bénédiction de Dieu dans la solitude", by Franz Liszt, is quoted again.
- 18 Again, with an aseptic atmosphere that we heard in scene 13 of the same act. Before the doctor's conclusions ("La science s'incline convaincue"), a moment of tension is created with an instrumental passage full of mystery, coinciding with a second medical examination, which reminds us how traumatic the experience was of the first exam which Alexina was subjected to.

- 19 The musical material linked to Sara is inspired by what has appeared in scene 4 (the notes of the harp over the notes B, G sharp, F sharp and E). At the end of the scene, a small fragment of Liszt's "Spozalizio" is brought back, which matches the expression of love that Abel shows Sara in her letter, and which noticeably moves Sara.
- 20 The duet between Alexina and Sara takes material from scene 8, which acts as a theme of love and farewell. The string trills emulate the birds we hear at the beginning of scene 17 and which bring a close to this this chapter.
- 21 The intervention of the judge is in *Sprechgesang*. At the end of the scene, the theme of the mother that we heard in scene 15 appears, as a leitmotif of the acceptance that Abel's mother has shown at all times.
- 22 Again, an evocation of lament, between lightning and thunder and with a song filled with interval jumps to reinforce the consternation and loneliness of the character.
- 23 The musical atmosphere of the scene has a strange dreamlike component. The "Ave Maria" refers back to Hildegard von Bingen.
- 24 The scene, which is intimate, is built on several different moods of the character, from the gloomy passage "Ah! Je vois déjà les médecins..." to the ethereal character of "Oui, je suis un ange!", with melismatic singing.

CASA SEAT

en apoyo al Liceu Under35

¿Todavía no conoces nuestra agenda de eventos?

Paseo de Gracia 109 | Av. Diagonal 446



Alexina B: construyendo el amor

“En nuestra deliciosa intimidad, a ella le gustaba darme la calificación masculina que, más tarde, me otorgaría el estado civil. Mi querida Camille, ¡te quiero tanto! ¡Por qué te habré conocido, si este amor es la desgracia de mi vida!”

Mes Souvenirs,
Adélaïde Herculine Barbin
(París, 1874).

Eva Sandoval

Musicóloga e informadora de Radio Clásica (RNE)

Lo *queer* en la ópera

En la historia de la ópera, como fiel reflejo de la sociedad en la que se originó el género y en la que se ha mantenido hasta nuestros días, la heterosexualidad y el binarismo han sido normativos en las tramas argumentales. Pero, al mismo tiempo, y especialmente en el repertorio temprano de los siglos xvii y xviii, la ambigüedad sexual ha estado siempre muy integrada en los escenarios operísticos: cantantes femeninas que representan roles masculinos, hombres que cantan en tesitura de mujer, expresiones amorosas entre intérpretes del mismo sexo que dan vida a personajes heterosexuales... El travestismo, los dobles sentidos y las confusiones de sexo previstas en los libretos, e incluso el propio fenómeno de los *castrati*, son características que han situado tradicionalmente a la ópera en un marco muy particular de transgresión de género.

Según afirma la directora de escena Mariame Clément, responsable del montaje de *Aquiles en Esciros* de Francesco Corselli para el Teatro Real de Madrid, título en el que se explota una trama típicamente barroca de identidades sexuales cruzadas: “La ópera es realmente la que ha inventado lo *queer*”. Hay que tener en cuenta, además, el juego musical que pueden suscitar las diferencias acústicas y vocales derivadas de las especificidades anatómicas y sexuales de cada individuo. Pero también es cierto que, a lo largo de la segunda mitad del siglo xviii y ya en el siglo xix, esa libertad y ese nivel de abstracción se van perdiendo hasta casi desaparecer.

En lo que se refiere propiamente a las relaciones interpersonales que se muestran en los relatos presentados en las tablas, ha hecho falta llegar al siglo xxi para, en sintonía con el devenir de los tiempos, empezar a normalizar cuestiones anteriormente tabúes. Así, tenemos varios títulos cuyos protagonistas son hombres homosexuales (*Ángeles en América* de Peter Eötvös, de 2004; *Brokeback Mountain* de Charles Wuorinen, de 2014, o *Hadrian* de Rufus Wainwright, de 2018), así como obras que tratan el género fluido (*The Outcast* de 2012 u *Orlando* de 2019 de Olga Neuwirth) o la transexualidad (*As One* de Laura Kaminsky de 2014, considerada la primera ópera protagonizada por un personaje transgénero). En este sentido, también en los últimos años estamos asistiendo a la creación de espacios pioneros en la formación vocal lírica con perspectiva no binaria, escapando de las etiquetas históricamente instaladas en este ámbito hacia una concepción más inclusiva de la ópera.

En el caso del amor entre dos individuos del mismo sexo contamos con honrosos precedentes en el siglo xx, al menos en personajes secundarios de la historia o incluso de forma platónica. *Saúl y David* (1902) de Nielsen, *Salomé* (1905) de Richard Strauss, *Lulú* (1937) de

Alban Berg, *Bomarzo* (1967) de Alberto Ginastera, *A Quiet Place* (1983) de Leonard Bernstein o *Billy Budd* (1951) y *Muerte en Venecia* (1973) de Benjamin Britten son los ejemplos más explícitos. Pero, cuando hablamos del cuestionamiento de la identidad de género, los títulos no contemporáneos se reducen prácticamente a uno: *Los pechos de Tiresias* de Poulenc, de 1947. En clave surrealista y satírica, Thérèse, cansada de su vida como mujer sumisa, se convierte en Tirésias (hombre) cuando sus pechos se transforman en globos y se alejan flotando. Después, ata a su marido y lo viste de mujer.

En la actualidad, los compositores y directores de escena se muestran cada vez más comprometidos con el entorno *queer* o colectivo LGBTI+. En muchos casos, sus obras se conciben como páginas reivindicativas



Lidia Vinyes-Curtis

o intervenciones activistas en favor de la diversidad, la visibilidad de las minorías, la denuncia de los abusos y el respeto a lo diferente. Si nos centramos específicamente en la cuestión de la intersexualidad, entendida como término que se refiere a aquellas personas cuyos cuerpos (cromosomas, órganos reproductivos y/o genitales) no se encuadran anatómicamente dentro de los patrones sexuales que

constituyen el sistema binario varón/mujer, existen algunas óperas o proyectos artísticos recientes que incorporan este tema, como *Eros*, *Europa and The Intersex Human*, a teenage love opera de Nicholas Lens. Así mismo, desde el ámbito académico se han creado iniciativas como INIA (Intersex: New Interdisciplinary Approaches), una red internacional de investigadores que estudian el impacto de lo intersexual en distintas disciplinas o representaciones culturales (www.intersexnew.co.uk/).

La obra de Raquel García-Tomás

Alexina B. es la primera ópera española protagonizada por una persona intersexual. Su creadora, la compositora Raquel García-Tomás (1984), ha llevado a cabo este proyecto junto a la libretista Irène Gayraud y a la directora de escena Marta Pazos (con la que ya colaboró en 2018 en la ópera bufa *Je suis narcissiste*) bajo el auspicio de una Beca Leonardo a Investigadores y Creadores Culturales 2020 de la Fundación BBVA. La interdisciplinariedad es una de las constantes del universo creativo de García-Tomás. De hecho, en esta ópera ella misma ha realizado la videocreación. Doctorada en el Royal College of Music de Londres y galardonada con el Premio Nacional de Música en 2020, ha hecho del teatro musical una de sus mejores y más frecuentadas formas de expresión. El diálogo entre la interpretación en escena y lo multimedia le permite manifestar sus preocupaciones sociales, filosóficas y psicológicas, dentro de un enfoque integrador, inconformista, curioso y crítico con los apriorismos, dando forma a un lenguaje musical innovador y muy personal.

La ópera *Alexina B.* (París-Barcelona, 2020-2022) está escrita para cinco cantantes solistas, coro de niñas, *ensemble* (flauta, pícolo y flauta alto, oboe y corno inglés, clarinete y clarinete bajo, fagot, trompa, arpa, piano y cuerda) y electrónica pregrabada. El argumento versa sobre una persona real, Herculine Barbin (1838-1868), más conocida como Alexina B. (o, incluso, como Camille), que fue declarada de sexo femenino al nacer, pero cuyas características anatómicas, en realidad, no se pueden clasificar de manera binaria (lo que en su época se denominaba *hermafrodita*). En la juventud, al enamorarse de su compañera profesora Sara y tener relaciones sexuales con ella, advierte que su verdadera identidad es la de un varón. Consigue que un tribunal lo inscriba como tal en el Registro Civil con el nombre de Abel Barbin.

Sin embargo, el rechazo social lo acaba abocando al suicidio sin llegar a cumplir los treinta años. Alexina B. transmitió a la posteridad estas vivencias excepcionales a través de su texto titulado *Mes souvenirs (Mis recuerdos)*, publicado por primera vez en París en 1874, que constituye el primer testimonio de una persona intersexual y que ha sido la base de la creación de esta obra. Según Irène Gayraud:

El libreto de ópera obedece, pues, a una doble limitación: se trata de respetar al máximo el tono, el vocabulario y el contenido del testimonio de Alexina B., claramente situado en el siglo xix, pero, a la vez, de producir una obra contemporánea, consciente de las cuestiones y las reivindicaciones de las personas intersexuales de hoy en día. Compuesta en tres actos que recorren los grandes momentos de la vida de Alexina/Abel (su juventud y su relación con Sara; su lucha frente a la medicina, la Iglesia y la Ley para poder hacer un cambio de inscripción de su sexo en el Registro Civil; y su vida como Abel Barbin), la ópera, sin negar los sufrimientos de la existencia de Barbin, también quiere destacar los momentos felices de su vida: Alexina/Abel amó intensamente y fue amado con pasión y desmesura por Sara. Alexina B. es, por tanto, también la historia de un ser que escribió sobre el poder del amor y que proclamó: “He nacido para amar. [...] Apasionadamente”.

En cuanto a la música, en palabras de Raquel García-Tomás: “En la partitura conviven varios lenguajes, con una mirada al pasado que dialoga con tratamientos musicales del presente, como es el caso de la electrónica, y con códigos cercanos a lo cinematográfico”. El papel protagonista de Alexina/Abel adulto está especialmente diseñado para la *mezzosoprano* Lidia Vinyes-Curtis, cuya vocalidad aporta la dualidad apropiada entre los sonidos agudos y los graves. Estos últimos se explotan especialmente en los pasajes finales de la obra, desde que Abel es reconocido como hombre hasta que la turbación, el desconcierto y la soledad lo llevan a quitarse la vida. Asimismo, la función de la electrónica en la ópera está muy relacionada con la potenciación sonora de la confusión, el miedo, la incertidumbre o el dolor físico y psíquico de Alexina, así como de sus estados de alteración de conciencia, que presenciamos especialmente en el segundo acto a través de distorsiones y saturaciones.

La obra, con libreto en francés, se estructura en tres actos con varias escenas cada uno. En todas ellas encontramos elementos recurrentes y simbólicos, así como *leitmotifs*, que nos van guiando en la escucha y en la comprensión dramática de la acción. El uso de la voz, las armonías y las melodías le confiere de forma general a esta partitura un cierto aroma que nos recuerda a la tradición de la canción ligera francesa,

combinando momentos cantados, a veces solo sobre una nota, con pasajes hablados o fragmentos sin acompañamiento. Un buen ejemplo es el aria de Alexina de la tercera escena del primer acto.

En cuanto a los sonidos de tormenta, como reflejo del conflicto interior de la protagonista y del miedo real que tenía a estos fenómenos meteorológicos, aparecen ya en la obertura y estallan en la escena 21 del tercer acto “La tormenta”. Las referencias al mundo de la infancia gala del siglo xix se convierten en sonido a través de la canción popular francesa de temática amorosa y militar *Compagnons de la Marjolaine*, sobre cuyos colores modales y arcaicos se desarrollan distintos recitativos de la obra concernientes al internado y al coro de niñas. Incluso el vals que acompaña la retrospectiva de la quinta escena del primer acto, “La construcción del amor”, tiene su origen en la mencionada tonada.

Asimismo, el *leitmotiv* del amor entre Alexina y Sara es una cita de “Sposalizio” (Boda) de Liszt, la primera pieza de su *Segundo año de peregrinaje: Italia* para piano, publicado en 1858, e inspirada en el cuadro de Rafael del mismo nombre sobre el matrimonio de la Virgen. La primera vez que se escucha en la ópera de García-Tomás es en el lírico dueto final de la cuarta escena del primer acto, coincidiendo con la primera vez en la que Sara y Alexina se quedan a solas. Uno de los momentos más mágicos de las reapariciones de esta obra de Liszt se produce durante el primer beso entre las muchachas, tras la frase “Siento en la nieve el poder del fuego”, al final de la sexta escena que transcurre en el bosque. El material se transforma progresivamente hasta llegar al clímax orquestal con la reafirmación de Sara en su amor por Alexina, tránsito feliz que se ve interrumpido por una música disonante y doliente que refleja los dolores de vientre que sufre Alexina.

Elena Copons, Lidia Vinyes-Curtis



También destaca de forma especial el recuerdo de “Sposalizio” al final de la lírica y bucólica aria de soprano para Sara de la escena 17, “La carta” (“te quiero y te amaré, sea cual sea mi lugar en el mundo”).

La extensa e intensa escena 8, en la que Alexina y Sara hacen el amor por primera vez, se construye a partir de una escala ascendente infinita que simboliza una subida hacia lo desconocido y elevado, “una representación de lo divino a través del cuerpo”, en palabras de la compositora. También nos evoca el medio acuático y fluido referido claramente en el libreto durante todo el pasaje amoroso a partir de la cita del poemario *Soledades* de Antonio Machado: “¿Eres la sed o el agua en mi camino?”. La sensualidad, el apasionamiento y el realismo del pasaje desembocan en un coro de niñas que cantan extractos del sugerente responsorio *Favus distillans* (*Panal que gotea*) de Hildegarda de Bingen sobre la anterior escala ascendente en el arpa, recordándonos el ámbito de internado religioso en el que se está desarrollando la acción.

El tipo de lenguaje melódico melismático de los cantos de Hildegarda vuelve a surgir metafóricamente al final del primer acto, como conclusión a la escena 10, “Dudas”, que nos ofrece el aria más sofisticada y compleja para la *mezzosoprano*. También aparece en el coro con el que comienza la escena 11, “La ley”, reforzado con la oscuridad de la electrónica y los recursos minimalistas. Por último, se cita el responsorio a la Virgen de la abadesa alemana, *Ave Maria, O auctrix vite* (*Te saludo, María, fuente de vida*), en la escena 21, “La tormenta”, del tercer acto, cuando la Alexina joven busca la protección maternal de sor Marie des Anges en un momento onírico de recuerdo de su infancia en el convento.

De nuevo, nos encontramos con Liszt en las escenas 14, “Verano”, y 15, “La madre”, del segundo acto. El reflejo musical del optimismo y la benevolencia de monseñor el obispo (“Sepa que Dios abarca bajo su mirada y en su amor a todas sus criaturas”), así como la aceptación, la ternura y el amor incondicional de su madre (“Mujer u hombre, tú eres *mon enfant*”) se desarrollan a partir de motivos tomados de la página

pianística *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (*Bendición de Dios en la soledad*) (1853) de las *Armonías poéticas y religiosas* del autor húngaro. En definitiva, *Alexina B.*, a través de su plasticidad y belleza musical, así como de sus meditadas referencias al pasado, es una ópera para reflexionar sobre las minorías silenciadas y marginadas, sobre la crueldad humana, sobre el valor de la vida y sobre el derecho a la libertad. En palabras de la libretista Irène Gayraud:

Esta historia es el relato de la lucha por una identidad que se desarrolla entre lo masculino y lo femenino. La violencia de las instituciones religiosas y médicas, que no pueden aceptar una dualidad ni de sexos ni de géneros, no debe hacernos olvidar el gran poder de decisión y de autoafirmación que demuestra Alexina durante su vida.

Cada 8 de noviembre, día del nacimiento de Herculine Barbin, se homenajea su persona con motivo del Día Internacional de la Solidaridad y la Memoria Intersexual.

Lidia Vinyes-Curtis



ENTREVISTA

Raquel García-Tomás



*“No soy la típica experta
que se sabe todos los
argumentos de ópera.”*

Gran Teatre del Liceu. Raquel García-Tomás es uno de los nombres de la composición más relevantes de esta generación, avalada por éxitos como la ópera *Je suis narcissiste* y por el Premio Nacional de Música (2020). Ahora llega al Gran Teatre del Liceu para presentar su ambiciosa creación operística, una obra que nos narra una historia real ambientada en el siglo XIX, pero con una temática totalmente innovadora en el mundo de la ópera. Hablamos con la compositora durante los ensayos de *Alexina B.*

Al tratarse de una ópera de nueva creación, nos gustaría conocer su génesis. Explíquenos cómo nació este proyecto.

Raquel García-Tomás: Nació a raíz de una conversación telefónica que mantuve con Irène Gayraud, la libretista. La contacté unos meses después de haber estrenado *Je suis narcissiste*, porque tenía ganas de pensar en una nueva ópera, y me apetecía hacer algo en francés y que pasara en el siglo XIX. No debía ser necesariamente una historia real, pero sí ambientada en esa época. Y hablé con Irène, porque quería presentarme a las becas Leonardo, por si podían cubrir la creación de una nueva ópera. Y, hablando del tema, Irène me propuso la historia real de Herculine Barbin (o Alexina B.), ya que consideraba que podía ser un buen punto de partida.

Xavier Sabata



Hablemos de la historia que cuenta *Alexina B.* ¿Qué le interesó de la historia de *Herculine Barbin* como para convertirla en ópera?

Primero, que era un tema que yo no conocía y que las memorias de *Herculine Barbin* son las primeras que llegan a nuestros días de una persona intersexo, y eso, para mí, es ya una oportunidad para aprender sobre algo que no conocía. Y a la vez, entonces, me pregunté si era legítimo que nosotras tratáramos este tema y, si lo hacíamos, de qué manera lo haríamos. Además, la historia es muy operística, en el sentido de que existen muchos ingredientes comunes con otras óperas, como, por ejemplo, la historia de un amor prohibido y secreto, la lucha contra una sociedad que no te entiende y te oprime, y también está el suicidio. Y no solo eso, sino que a raíz de esta ópera yo también me hago preguntas: ¿entiendo la feminidad de forma libre o he tenido que aprender unos códigos por lo que se espera de mí como mujer? Me cuestiono cómo entendemos la feminidad actualmente.

Herculine Barbin nació en Francia en 1838. Se le atribuyó el género femenino al nacer, pero se reivindicó como hombre y cambió de sexo legalmente. A pesar de los 185 años que nos separan del nacimiento de Barbin, ¿cree que su historia todavía sigue vigente?

De hecho, cuando hablo de esta ópera, primero siempre tengo que explicar la definición de *intersexo*. Por tanto, es muy necesario tratar este tema. Y, en este sentido, estoy muy agradecida al Liceu por haber puesto esta historia en la sala grande del Teatre. Porque lo que suele ocurrir con estas historias es que damos por sentado que no interesan a la mayoría y se programan en salas pequeñas que se encuentran en los márgenes; que, por supuesto, son salas muy importantes, pero la historia llega a mucha gente si se interpreta en espacios como el Liceu, que son un gran altavoz. De hecho, solo por el eco mediático que está empezando a tener, y que se mencione la palabra *intersexo* en un telediario o en una tertulia, ya habrá merecido la pena. Además, con toda la humildad, estamos intentando crear una obra de arte, y creemos que estos temas también pueden tratarse en este formato de arte elevado y, al mismo tiempo, dotar de belleza esta historia.

Durante el proceso de creación de *Alexina B.* ¿ha tenido en mente la reacción del público?

Nosotros estamos haciendo todo lo posible para que el público pueda seguir y entender la historia, por eso en este programa de mano habrá un texto de Irène en el que explica qué significa ser intersexo, y también el contexto de Alexina y el contexto actual. Además, estamos haciendo la mayor difusión y pedagogía posible para que la gente pueda entender la ópera.

¿Y cómo cree que la recibirán cuando la descubran?

Yo sospecho que habrá gente que no entenderá todos los detalles de la obra, pero yo eso también lo veo como un síntoma de lo necesario que es hablar de este tema. Porque, actualmente, es una temática muy desconocida, y esto me da a entender que como sociedad estamos verdes. Sin embargo, creo que la historia como tal se puede seguir perfectamente y que emociona. Es decir, sea cual sea la profundidad de la capa de lectura, se puede disfrutar de esta ópera, porque, sobre todo, es un título que parte de la idea de activar capas muy sensoriales e incluso algunas muy elevadas y otras muy primitivas. Por tanto, puede ser una experiencia en la que te dejes llevar y, si no lo entiendes, al menos habrás tenido una serie de sensaciones que te transformarán. Estoy convencida de que es una ópera que puede gustar al público, desde los más jóvenes hasta los más habituados al lenguaje operístico.

Poner adjetivos a la música nunca es fácil, ¿pero cómo es la música que ha compuesto para *Alexina B.*?

El propósito de la música de esta ópera es abordar las acciones que describe el libreto y que viven los personajes desde la perspectiva sensorial y la experiencia subjetiva de los personajes, sobre todo el de Alexina. Entonces, para aproximarme a esta experiencia más sensorial y subjetiva, lo he hecho por un camino extraoperístico. Es decir, me he basado mucho en cómo el cine trata la música para causar el mismo efecto en el espectador operístico.

“Cuando hablo de esta ópera, primero siempre tengo que explicar la definición de intersexo. Por tanto, es muy necesario tratar este tema”.

¿Los que conocen su música la identificarán en la partitura de esta ópera?

Yo creo que sí. De hecho, las personas que han podido escuchar algunos fragmentos dicen que sí; aunque el lenguaje que utilizo en esta ópera es diferente a la música que generalmente compongo, me reconocen en ella. Ahora bien, al tratarse de una historia real que sucedió en el siglo XIX, a mí me ha apetecido establecer puentes con el lenguaje del Romanticismo, y hay momentos en los que la música es más libre y otros en los que pueden evocarnos compositores de la misma época que Alexina. Y, por encima de todo esto, se citan a dos autores: hay un par de Franz Liszt (“Sposalizio” y “Bendición de Dios a la soledad”) que me sirven como punto de partida emotivo y que yo reorquesto; y las otras dos son de la compositora Hildegarda de Bingen, sobre todo para los momentos que tienen que ver con la religión, y su música me ayuda en estas escenas.

Por cierto, ¿es oyente de ópera en su vida privada?

En realidad, no, vengo al Liceu cuando me invitan. Pero no soy la típica experta que se sabe todos los argumentos de ópera. La escucho porque me gusta y porque me interesa como dispositivo de creación, ya que reúne todas las artes, incluso actualmente podemos añadir el vídeo y la música electrónica, como hacemos en esta ópera. Y esto me parece maravilloso. Me gusta mucho y vengo al Liceu, pero tiendo a olvidar muchas de las cosas que veo, y me quedo con la esencia. Y, al final, llega un punto en el que la conozco y, al mismo tiempo, no la conozco. De hecho, hay algunas cosas de la ópera con las que no me identifico en absoluto; reconozco que la mayoría de los argumentos del siglo XIX, que tienen un punto de vista tan machista, yo actualmente ya no puedo aguantarlos. Aunque, a la vez, puedo valorar que la música es maravillosa, por supuesto.

¿Qué cree que puede aportar al mundo de la ópera?

Ni Marta ni yo somos expertas, y creo que esto puede aportar una frescura y un nuevo punto de vista, porque no tenemos miedo a tomar decisiones, porque no sentimos el peso de la tradición sobre nuestros hombros.

Por sorprendente que pueda parecernos, será la primera mujer catalana en estrenar una ópera en el Liceu (y la segunda en toda la historia). ¿Este hecho tiene algún sentido especial para usted?

A título personal me hace muchísima ilusión estrenar en el Liceu, porque es el teatro de mi ciudad, y cuando me propusieron estrenar *Alexina B.* lo primero que pensé fue en esto, en cómo me ilusionaba, y no en ser la primera mujer catalana que lo hacía. De hecho, cuando empezamos a hablar con el Liceu, ni era consciente de ello. Seguramente lo sabía, pero no era un parámetro que me importara. Pero después sí, porque te lo comentan. Para mí es un dato que sí debe decirse, pero no como un valor añadido a mi obra, sino para describir la carencia que ha habido antes. Y si mi figura sirve para crear referentes y para que a los programadores se les ocurra programar a más mujeres, será bueno para todos, porque todos saldremos ganando. Pero creo que todavía queda mucho trabajo por hacer para que el mundo se tome en serio a las mujeres compositoras, en especial a las jóvenes. Déjame decir que yo me siento querida, pero sí que hay prejuicios.

Elena Copons, Mar Esteve



Desde el punto de vista personal, ¿qué espera de este proyecto?

No te negaré que intuyo que puede ir bien y que pueden salir más trabajos, como ya me ha ocurrido en otras ocasiones. Pero, independientemente de eso, este proyecto a mí ya me ha cambiado como profesional y como persona. He pasado muchos meses encerrada en casa componiendo, y creo que musicalmente he encontrado cosas que nunca había encontrado antes y, por tanto, he crecido como artista y como persona. He notado momentos muy mágicos de cómo venían las ideas..., así que, pase lo que pase, yo ya he ganado desde el punto de vista profesional y personal. Y tengo la sensación de que esta obra va a gustar al público; quizás me equivoco, pero es la sensación que tengo, ya que los que han tenido acceso a la música tienen una reacción muy positiva.

¿Cómo le gustaría que se marcharan a casa los espectadores después de ver *Alexina B.*?

A mí me gustaría que se marcharan con curiosidad por conocer mejor la historia de Herculine, con una mayor sensibilidad hacia las reivindicaciones de las personas intersexo y, también, con una mayor curiosidad por la nueva creación en general.

“La historia es muy operística en el sentido de que existen muchos ingredientes comunes con otras óperas, como, por ejemplo, la historia de un amor prohibido y secreto, la lucha contra una sociedad que no te entiende y te oprime, y también está el suicidio”.

Biografías



Raquel García-Tomás

Compositora

Compositora especializada en creación interdisciplinaria, doctorada en el Royal College of Music de Londres. Es Premio Nacional de Música 2020 “por el carácter interdisciplinario, innovador y arriesgado de un lenguaje compositivo singular y propio” y Premio El Ojo Crítico de Música Clásica 2017 “por la originalidad de sus planteamientos y por el uso y combinación del lenguaje compositivo con lenguajes tecnológicos y audiovisuales”. Es la autora de la música de varios proyectos escénicos entre los cuales destacan *disPLACE - Historia de una casa* (libreto de H. Tornero), el monodrama *La balena blava* (texto de V. Szpunberg) y la ópera bufa *Je suis narcissiste* (texto de H. Tornero y dirección escénica de M. Pazos), estrenada en las temporadas 2018/19 del Teatro Real, el Teatro Español y el Teatre Lliure. Esta ópera fue ganadora de un Premio Alicia, (categoría Interdisciplina) y nominada a los International Opera Awards 2020 (categoría de World Premiere).

Debutó en el Gran Teatre del Liceu con *Sís solos* la temporada 2020/21.



Irène Gayraud

Libretista

Escritora, traductora y académica. Ha publicado cuatro libros de poesía *À distance de souffle, l'air* (2014), *Voltes* (2016), *Point d'eau* (2017), y *Téphra* (2019). Así como una novela titulada *Le livre des incompris* (2019). Algunos de sus poemas se han publicado en varias revistas francesas e internacionales, además de publicaciones colectivas. Ha traducido al francés obras poéticas de Dino Campana y un poemario de la chilena Gabriela Mistral. Ha colaborado con varios compositores de música contemporánea como Luis Codera Puzo, Helena Winkelman, Fernando Munizaga, Daniel Alvarado, Sergio Nuñez Meneses, Marta Gentilucci, entre otros. En 2021 fue invitada a la Biennale de Venecia como poeta y rapsoda de la pieza *Moving Still* de Marta Gentilucci. Es la encargada y referente del Workshop de poesía y música del programa *Cursus* del IRCAM de París. Desde 2018 enseña literatura comparada como “Maîtresse de Conférences” en la Sorbonne Université.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Ernest Martínez-Izquierdo

Director musical

Experto en repertorio operístico contemporáneo, ha sido director titular y artístico de la Orquesta Sinfónica de Navarra entre 1997 y 2013, así como director titular y artístico de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña entre 2002 y 2006, donde continuó como director titular hasta 2006. Como director de ópera ha dirigido producciones como *Adriana Mater* de Kaija Saariaho con dirección escénica de Peter Sellars (Ópera Nacional de Finlandia y en la Ópera de Santa Fe), *Le nozze di Figaro* con dirección escénica de Emilio Sagi, *Carmina Burana* con puesta en escena de La Fura dels Baus, la dirección musical de *L'amour de loin* de K. Saariaho, producción de Robert Lepage en la Ópera de Quebec (Canadá) y de la creación de *L'ombre de Venceslao* de Martín Matalón con puesta en escena de Jorge Lavellia en la Ópera de Rennes, y en las Óperas de Avignon, Marsella y el Théâtre du Capitole de Toulouse. En enero y febrero de 2018 ha dirigido en la Ópera de París las representaciones de *Only the Sound Remains*, la última ópera de K. Saariaho, con puesta en escena de Peter Sellars.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Marta Pazos

Directora de escena

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona funda su propia compañía, Voadora (2007-2022), con la que firma algunos de sus montajes más emblemáticos. Desde el año 2000 dirige teatro y ópera para el Centro Dramático Nacional, Teatro Real, Teatro Español y Teatro de La Abadía de Madrid, Teatre Lliure de Barcelona, Centro Dramático Galego y MA Scène Nationale en Francia. Ha recibido el premio de honor al mérito en las Artes escénicas de la MIT Ribadavia, el premio de honor Dorotea Bárcena 2018, así como varios premios de teatro María Casares como directora y escenógrafa. Su obra destaca por su dimensión plástica y una emancipación estética más allá de un teatro realista con montajes de gran impacto visual en los que el color se manifiesta de manera radical.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Max Glaenzel

Escenógrafo

Estudió en el Centro de Arte y Diseño Escola Mas-sana, y debutó en el teatro en 1993 en colaboración con Estel Cristià. Colaborador habitual de directores como Marcos Morau, Xavier Albertí, Àlex Rigola, Carlota Subirós y Sergi Belbel, entre otros. Ha trabajado en el Teatre Nacional de Catalunya, Teatre Lliure de Barcelona, Sala Beckett y en el Centro Dramático Nacional de Madrid. Ha diseñado producciones como *El público* y *2666* con dirección de Àlex Rigola, *El gran mercado del mundo* con dirección de Xavier Albertí, *Il viaggio a Reims* con Sergi Belbel, *El quadern daurat* con Carlota Subirós, y *Agosto* y *Platonov* con Gerardo Vera. También ha colaborado con la Compañía de danza del teatro de ópera de Göteborg, el Teatro Real de Dinamarca, la Schaubühne de Berlín, la Schauspielhaus de Düsseldorf, el Teatro Stabile del Veneto, el Mercat de les Flors de Barcelona y el Teatro Real de Madrid.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2002/03 con *Il viaggio a Reims*.



Silvia Delagneau

Figurinista

Es escenógrafa y creadora en disciplinas como el teatro y las artes visuales. En su búsqueda escénica, le interesa la escenográfica generadora de significado, tanto en el ámbito conceptual como plástico. Como figurinista, es colaboradora habitual de la compañía La Veronal. Respecto a sus trabajos como escenógrafa, esta temporada ha diseñado el vestuario para las piezas del coreógrafo Marcos Morau, *Nachträume* (Opernhaus Zürich, 2022) y *La Belle au bois dormant* (Ópera de Lyon, 2022). En 2019 recibió el Premio Ciutat de Barcelona de teatro. Debuta en el Gran Teatre del Liceu. Debutó en el Gran Teatre del Liceu en la temporada 2021/22 con la microópera *The fox sisters* (Öhlpera).



Nuno Meira

Iluminador

Desde 1995 trabaja exclusivamente como diseñador de iluminación en Portugal, colabora con diversos creadores de teatro y danza como Ana Luísa Guimarães, António Cabrita y São Castro, António Júlio, António Lago y Susana Chiocca, Beatriz Batarda, Gonçalo Waddington, Ivo Alexandre, Jacinto Lucas Pires, João Cardoso, João Pedro Vaz, João Reis, Luís Araújo, Manuel Wiborg, Marco Martins, Marta Pazos, Nélia Pinheiro, Nuno Carinhas, Paulo Ribeiro, Tiago Guedes, Tiago Rodrigues, Ricardo Pais, Rui Lopes Graça y Sara Barbosa. Ha sido miembro fundador de Teatro Só (1995), de Cão Danado e Companhia (2001) y de Arena Ensemble (desde 2007). Desde 2018 ha colaborado en diversos proyectos dirigidos por Marta Pazos, como *Garage* para el teatro Valle-Inclán, *Je suis narcissiste*, *Hemos venido a darlo todo*, *Comedia sin título*, *Às oito da tarde cando morren as nais*, *Safe* y *Twist*. En 2004 recibió el premio revelación Ribeiro da Fonte, y en 2022 el premio a la mejor iluminación de los XXVI Premios María Casares de teatro con el espectáculo *Othello* de la compañía Voadora y dirigido por Marta Pazos.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



María Cabeza de Vaca

Coreógrafa

Bailarina y coreógrafa, cuenta con una larga trayectoria que inició como intérprete en varias compañías de danza y teatro. Actualmente combina su faceta de intérprete para otras compañías con la de creadora de piezas como *Una forma fácil de Acabar con Todo* (premio al Mejor espectáculo de sala 2013 por la Pad), *Cabeza de Vaca* (premio escenarios de Sevilla a la mejor intérprete 2018), o *Catástrofe*, pieza creada con la complicidad del Festival Surge de la VII Muestra de creación escénica de la Comunidad de Madrid, Festival de Otoño 2020. Ha colaborado con artistas como el coreógrafo Guillermo Weickert, la artista plástica y visual Ro Sánchez, la escultora Ana Jonsson, el músico Miguel Marín, o la creadora francesa Emanuelle Santos. Esta investigación de nuevos lenguajes la han llevado a encontrar nuevos espacios más allá de los teatros, en este sentido ha realizado piezas en espacios alternativos y museos, como sus colaboraciones con el colectivo de arquitectos Nomad Garden.

Debutó en el Foyer del Gran Teatre del Liceu la temporada 2021/22 con *Pierrot Lunaire*.



Sixto Cámara

Sonido

Nacido en Barcelona, pronto se interesó por la música y empezó a estudiar violín a los seis años. Su educación musical continuó hasta finalizar los estudios de Grado en Sonología en la ESMUC. Desde entonces su carrera profesional se ha centrado en la sonorización y la grabación de formaciones musicales acústicas. Algunos de los artistas y formaciones con los que ha trabajado son: Jordi Savall, Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC), Orquestra Sinfónica de Madrid, Kebyart Ensemble, Orquestra Simfònica del Vallès, Franz Schubert Filharmonia, Bratislava Symphony Orchestra, etc. Desde 2019 ejerce la docencia en la ESMUC donde también es técnico residente. Con Raquel García-Tomás colabora desde 2017 y ha sido ingeniero de sonido de las producciones *La balena blava* (Teatre Nacional de Catalunya, 2017), *Je suis narcissiste* (Teatro Español Madrid y Teatre Lliure Barcelona, 2019) y *Alexina B.*

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Cor Vivaldi-IPSI-Petits Cantors de Catalunya

Fundado en 1989 en la Escola IPSI de Barcelona, el Cor Vivaldi es uno de los pocos coros escolares de toda España con una vida concertística propia. Ganador de importantes premios internacionales, participa en las temporadas del Liceu, donde, desde 2014 hasta 2016, llenó la sala grande con la cantata *Els Pastorets* de Albert Guinovart y Jordi Galceran. El Coro, que ensaya diariamente, promueve la mejora constante de sus miembros y les proporciona una “dieta musical”, con más de 4 repertorios cada año, que son estrenados, en el Conservatori del Liceu, en el ciclo de conciertos Les Quatre Estacions del Cor Vivaldi. Ha grabado más de veinte CD y ha trabajado con importantes directores: Josep Pons, Eiji Oué, Marc Soustrot, Marc Piollet, Pablo González, Giuliano Carella, Sebastian Weigle, Salvador Mas... También comisiona compositores para incrementar el repertorio para voces blancas, como Jordi LL. Rigol, Peter Bacchus, Eduard Iniesta, Kirby Shaw, Albert Guinovart o Albert Garcia Demestres. En 2013 recibió, de manos del presidente de la Generalitat, la Cruz de Sant Jordi.



Òscar Boada

Director del Cor Vivaldi

Reconocido como uno de los principales especialistas en voces blancas, se inició profesionalmente como pianista. Pronto se sintió atraído por la dirección y, de 1985 a 1998, fue pianista del Orfeo Català donde aprendió los secretos del oficio con Simon Johnson y Jordi Casas. En 1999, por su labor con el Cor Vivaldi, le fue otorgada la Mención especial del Premi Ciutat de Barcelona. Galardonado en el Concorso Internazionale «Marielle Ventre», ha sido jurado de varios concursos: Festival de Cantonigròs, Florilège de Tours, Anton Bruckner en Linz, o en los World Choir Games de Socchi y Tschwane, la competición coral más grande del mundo. Ha dirigido, entre muchos otros, el Cor de Cambra del Palau, el Cor de Cambra y el Cor Amics de la Unió de Granollers, la Orquesta de Moldavia o la Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu. Sin embargo, nada le ha llenado tanto como dirigir y acompañar al Cor Vivaldi (es de los pocos directores que toca el piano y dirige en concierto) y transmitir a su gente todo lo que se oculta tras las notas.



Lidia Vinyes-Curtis

Soprano (Alexina B.)

Se especializó en violín barroco y música antigua en el Conservatorio Superior de Toulouse, en la Schola Cantorum Basiliensis y estudió canto con Jorge Sirena. Ganó la Bachwoche de la Bachakademie de Stuttgart en 2013. Solista habitual de directores como Helmuth Rilling, Sigiswald Kuijken o Kay Johannsen, ha cantado las Pasiones y Cantatas de Bach en Moscú, Leipzig, Hong-Kong, Alemania, Bélgica y Japón. Su carrera operística la ha llevado a teatros como el Teatro Real de Madrid con *Rodelinda* y *Thaïs*, el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el Théâtre des Champs-Élysées de París, así como con orquestas como la Orquesta Nacional de España (ONE) con quien ha cantado la *Atlántida* de Falla. También ha cantado la Novena de Beethoven con Gustavo Dudamel y en el Auditori de Barcelona con Kazushi Ono.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu con *Benvenuto Cellini* la temporada 2015/16, y ha vuelto con *Otello* de Rossini (2015/16), *I puritani*, *L'italiana in Algeri* y *Off Liceu - Diálogos musicales* (2018/19), *La clemenza di Tito* (2019/20) y *Sis soles soles* (2020/21).



Alicia Amo

Soprano (Sara)

Estudió violín en Musikene, canto en la Schola Cantorum Basilensis, y ha sido premiada en concursos en Granada, Manhattan, Berlín y Nápoles. Ha sido solista con orquestas como la Nacional de España, Sinfónica de RTVE, Sinfónica de Bilbao, Ciudad de Granada, Düsseldorf Philharmonie, Israel Chamber Orchestra, Zürich Kammerorchester, Danish Chamber Orchestra, Balthasar Neumann, Il Giardino Armonico e Il Pomo d'Oro. La han dirigido maestros como Adam Fischer, René Jacobs, David Afkham, Giovanni Antonini, Christian Zacharias, Guillermo García-Calvo, Pablo González, Pablo Heras-Casado y Enrico Onofri. Ha actuado en teatros y auditorios como el Auditorio Nacional de Madrid, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Teatro de la Zarzuela de Madrid, Teatro Campoamor de Oviedo, Théâtre des Champs-Élysées de París, Opéra Royal de Versailles, Théâtre du Capitole de Toulouse, Teatro Massimo de Palermo, Semperoper de Dresden, Theater an der Wien, etc.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Elena Copons

Soprano (El policía / Madame P. / Madre de Alexina / Sor Marie des Anges)

Formada con D. Aleda y posteriormente en Viena, donde finalizó sus estudios. En 2007 ganó el 2º premio en el Concurso internacional de lied de Stuttgart. A lo largo de su trayectoria ha actuado en auditorios y teatros como el Musikverein, Konzerthaus o el Theater an der Wien, entre otros. La han dirigido maestros como Ivor Bolton, David Afkham, Patrick Fournillier, Sir Neville Marriner, Claudio Scimone, Marc Piollet, Sebastian Weigle, Renato Palumbo, Harry Bicket, Stéphane Denève, Josep Pons y Antoni Ros-Marbà.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2008/09 con *L'incoronazione di Poppea*, y ha vuelto con *Fidelio* (2008/09), *L'arbore di Diana* (2009/10), *Ariane et Barbe-Bleue* (2010/11), *Escenas del Fausto de Goethe* y *Aida* (2011/12), *Il pirata* (2012/13), *Atlántida* y *Tosca* (2013/14) y *Le nozze di Figaro* (2016/17), además de participar en varios conciertos y espectáculos en el Foyer.



Xavier Sabata

Contratenor (Doctor Goujon / el doctor / doctor H. / El abad / Monseñor / el juez)

Nacido en Avià, estudió canto en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), para posteriormente hacer perfeccionamiento en la Musikhochschule de Karlsruhe. Además, es graduado en interpretación teatral por el Institut del Teatre de Barcelona. Su repertorio va de Cavalli a Monteverdi, el repertorio barroco y también la ópera contemporánea. A lo largo de su trayectoria ha cantado en teatros como el Teatro Real de Madrid, Théâtre des Champs-Élysées de París, Staatsoper Unter den Linden, Theater an der Wien, Teatro La Fenice de Venecia, Grand Théâtre de Genève y Wiener Staatsoper. En la temporada 2021/22 volvió a Viena para interpretar el rol de Ottone (*L'incoronazione di Poppea*) dirigido por Pablo Heras-Casado, después de su debut la temporada anterior en este teatro. También realizó una gira interpretando el ciclo *lieder Winterreise*, Voce di dio (*Il Primo omicidio*) en el Aalto-Musiktheater de Essen y *Orlando* en la Halle Oper.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2008/09 con *L'incoronazione di Poppea*, y ha vuelto con *L'enigma di Lea* y *Agrippina* (2018/19) y *Pierrot Lunaire* (2021/22).



Mar Esteve

Mezzosoprano (Alexina joven / Léa / Pupila del convento / Alumna del internado)

Ha recibido clases de Eduard Giménez, Jaume Aragall, Teresa Berganza, Fiorenza Cedollins, Erik Halfvarson, entre otros. Ganadora, finalista y premiada en varios concursos, ha recibido reconocimientos y becas durante sus años de formación profesional en el Conservatori Municipal de Barcelona y posteriormente en el Superior del Liceu, donde finalizó el último año de estudios en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena. Ha trabajado con directores de escena como Paco Azorín, Mario Gas, Paco Mir (Tricycle), Carlus Pedrissa (La Fura dels Baus), David Selvas, etc. Y ha interpretado roles como Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Dorabella (*Così fan tutte*), Zerlina (*Don Giovanni*), Tisbe (*La cenerentola*), Meg Page (*Falstaff*), Flora (*La traviata*), mientras que el papel que más veces ha interpretado ha sido Cherubino (*Le nozze di Figaro*). Ha participado en el espectáculo *La cuina de Rossini* del Petit Liceu las temporadas 2021/22 y 2022/23.

Relació personal Gran Teatre del Liceu

DIRECCIÓ GENERAL

Valentí Oviedo

Secretaría de dirección

Ariadna Pedrola

Asesoría jurídica

Elionor Villén

Gemma Porta

Lola Pozo Flor

DIRECCIÓ ARTÍSTICA Y PRODUCCIÓ

Víctor García de Gomar

Leticia Martín Ruiz

Planificació

Yolanda Blaya

Contratación y figuración

Albert Castells

Meritxell Penas

Producció executiva

Sílvia García

Muntsa Inglada

Miriam Martín Ferrer

Joan Rimbau

Producció

de eventos

Deborah Tarridas

Sobretítulos

Anabel Alenda

Gloria Nogué

DIRECCIÓ MUSICAL

Josep Pons

Conxita García

Antoni Pallès

Josep M. Armengol

Agnès Pérez

Núria Piquer

Archivo musical

Elena Rosales

Irene Valle

**Maestros asistentes
musicales**

Rodrigo de Vera

Vanessa García

David-Huy Nguyen-Phung

Jaume Tribó

Véronique Werklé

Regiduría musical

Lluís Alsius

Luca Ceruti

Micky Galindo

Orquesta

Kai Gleusteen

Oscar Alabau

Olga Aleshinski

Oriol Algueró

Nieves Aliaño

César Altur

Andrea Amador

Joaquín Arrabal

Sandra Luisa Batista

Joan Andreu Bella

Lluís Bellver

Francesc Benítez

Jordi Berbegal

Josep M. Bernabeu

Claire Bobij

Kostadin Bogdanoski

Josep Bracero

Bettina Brandkamp

Esther Braun

Merce Brotons

Pablo Cadenas

Javier Cantos

Josep Antón Casado

Andrea Ceruti

J. Carles Chordà

Carles Chordà

Francesc Colomina

Albert Coronado

Charles Courant

Savio de la Corte

Birgit Euler

Juan Pedro Fuentes

Ferran Garcerà

Marc García

Alejandro Garrido

Ausiàs Garrigós

Juan González Moreno

Gabriel Graells

Ròdica Mónica Harda

Piotr Jeczmyk

Lourdes Kleykens

Magdalena Kostrzewska

Aleksandar Krapovski

Émilie Langlais

Paula Lavarías

Francesc Lozano

Jing Liu

Kalina Macuta

Sergii Maiboroda

Dario Mariño

Adrián Martínez

Jorge Martínez

Manuel Martínez

Juanjo Mercadal

Jordi Mestres

Aleksandra Miletic

Albert Mora

David Morales

Liviu Morna

Mihai Morna

Salomé Ossa

Emili Pascual

Ma Dolors Paya

Enric Pellicer

Raúl Pérez

Cristoforo Pestalozzi

Giulio Piazzoli

Ionut Podgoreanu

Alexandre Polonski

Sergi Puente

Annick Puig

Ewa Pyrek

Joan Renart

Ma José Rielo

Artur Sala

Guillermo Salcedo

Fulgencio Sandoval

Cristian Sandu

João Seara

Javier Serrano

Oleg Shport

João Paulo Soares

Oksana Solovieva

Juan M. Stacey

Barbara Stegemann

Raul Suárez

Renata Tanellari

Guillaume Terrail

Franck Tollini

Yana Tsanova

Marie Vanier

Bernardo Verde

Jorge Vilalta

Matthias Weinmann

Coro

Pablo Assante

Alejandra M. Aguilar

Pau Bordas

Margarita Buendía

José L. Casanova

Alexandra Codina

Xavier Comorera

Carlos Cremades

Miguel Ángel Curras

Mercedes Darder

Dimitar Darlev

Gabriel Antonio Diap

Mariel Fontes

Maria Genís

Elisabeth Gillming

Ignasi Gomar

Oihane González de

Vinaspre

Olatz Gorrotxategi

Lucas Groppo

Gema Hernández

M. Carmen Jiménez

Sung Min Kang

Yordanka Leon

Graham Lister

Gloria López

Raquel Lucena

Mónica Luezas

Elizabeth Maldonado

Aina Martín

Xavier Martínez

José Antonio Medina

Ivo Mischew

Raquel Momblant

Daniel Muñoz

M. Àngels Padró

Plamen G. Papazikov

Eun Kyung Park

Natalia Perelló

Marta Polo

Joan Prados

Domingo Ramos

Joan Josep Ramos

Alexandra Rosa

Miquel Rosales

Yulia Safonova

Sara Sarroca

Olga Szabo

Cristina Tena

Llorenç Valero

Nauzet Valerón Brito

Ingrid Venter

Helena Zaborowska

Guisela Zannerini

LiceuAprèn

Jordina Oriols

Julia Getino

Carles Gibert

Gemma Pujol

Josep Maria Sabench

LiceuApropa

Irene Calvís

DEPTO. COMUNICACIÓN Y EDICIONES

Nora Farrés

Prensa

Joana Lladó

Marta Vilageliu

Digital

Christian Machío

Ediciones

Sònia Cañas

Archivo

Marc Gaspà

Guillem García

Producció de

audiovisuales

Clara Bernardo

Santi Gila

Berta Simó

Disseny

Lluís Palomar

DEPTO ECONÓMICO- FINANCIERO

Ana Serrano

Cristina Esteve

Núria Ribes

Control económico

M. Jesús Fèlix

Gemma Rodríguez

Contabilidad

Jesús Arias

M. José García

Tesorería y seguros

Jordi Cabrerero

Roser Pausas

Compras

M. Isabel Aguilar

Javier Amorós

Eva Grijalba

Anna Zurdo

DEPTO. DE MÁRQUETING Y COMERCIAL

Mireia Martínez

Montse Cardona

Jesús García

Teresa Lleal

Gemma Pujol

Judith Ruiz

Abonos y localidades

M. Carme Aguilar

Marisa Calvo Fernández

Clara Cebrían

Aroa Lebron

Marian Márquez Gracia

Ariadna Porta

Sonia Puig-Gròs

Marta Ribas

Gemma Sánchez

[Volver al índice](#)

DEPTO. DE PATROCINIO, MECENAZGO Y EVENTOS

Helena Roca

Paula Gómez
Laia Ibarz
Sandra Oliva
Sandra Modrego
Mireia Ventura
Esdeveniments
Isabel Ramón
Marcos Romero
Paulina Soucheiron

DEPTO. DE RECURSOS HUMANOS Y SERVICIOS GENERALES

Jordi Tarragó

Administración de personal

Jordi Aymar
Mercè Siles

Formación y seguridad y salud laboral

Rosa Barreda

Recepción

Cristina Ferraz
Christian López

Servicio médico

Mireia Gay

Seguridad

Ferran Torres

Informática

Raquel Boza
Pilar Foixench
Raúl López
Sara Martín

Xavier Massotti

Nicolás Pérez

Instalaciones y mantenimiento

Susana Expósito
Helena Ferré
Domingo García
Isaac Martín

DEPTO. DE RELACIONES INSTITUCIONALES

Estefania Sort

Relaciones Públicas

Pol Avinyó
Yolanda Bonilla
Mireia Salanqueda*

Sala

Mariona Alsius
Bruna Bassó
Arnau Belloc
Aina Bericat
Marina Bericat
María Busquet
Aina Callau
Albert Callizo
Marian Casals
Rosa Castillo
Alba Contreras
Julia Cortina
Eloi Duran
Clara Enrich
Oriol Fontanals

Cristina García
Ariadna Gil
Lola Gras
Aleix Lladó
Irene Lladó
Martí Lladó
Ana López
Cristina Madrid
Claudia Martín
Roger Montaña
Marta Niell
Xavier Pérez
Marta Pasarín
Marc Roucaud
Anna Rueda
Ona Rovira
Anna Rueda
Berta Sagrera
Sara Serrano
Marc Sevilla
Maria Solà
Maria Solé
Maria Torredelfot
Nikki Van der Meer
Martina Vera
Francisco Zambrano

DEPTO. TÉCNICO

Xavier Sagrera

Oficina técnica

Marc Comas

Guillermo Fabra

Paula Miranda

Natalia Paradela

Eduard Torrents

Coordinación escénica

María de Frutos
Miguel Ángel García
Pablo Huerres
Txema Orriols

Administración de personal

Cristina Viñas
Judit Villalmanzo

Logística y transporte

José Jorge González

Eloi Batalla

Diego de Haro

Blai Munuera

Lluís Suárez

Maquinaria

Albert Anguera
Ricard Anguera
Joan A. Antich
Natalia Barot
Pere Bonany
Albert Brignardelli
Raúl Cabello
Ricard Delgado
Yolanda Escoda
Sebastià Escutia
Emili Fontanals
Àngel Hidalgo
Ramon Llinas
Eduard López
Gonzalo Leonardo López
Francesc X. López
Begoña Marcos
Aduino J. Martínez

Manuel Martínez
Roger Martínez
Eduard Melich
Bautista V. Molina
Albert Peña
Esteban Quifer
Esther Obrador
Carlos Rojo
Salvador Pozo
José Rubio
Jordi Segarra
Marc Tomàs

Luminotecnia

Susana Abella
Juan Boné
Ferran Capella
Sergi Escoda
Oriol Franquesa
Jordi Gallues

J. Pere Gil

Anna Junquera

Toni Larios

Joaquim Macià

Francesc Macip

Antoni Magrina

Vicente Miguel

Enric Miquel

Alfonso Ochoa

Carles A. Pascua

Robert Pinies

José C. Pita

Ferran Pratdesaba

Artur Sampere

José Sampere

Técnica de audiovisuales

Jordi Amate
Antoni Arrufat
Guillem Guimerà
Amadeo Pabó
Carles Rabassa

Josep Sala

Antoni Ujeda

Àngel Vilchez

Attrezzo

Javier Andrés
Stefano Armani
José Luis Encinas
Montserrat Gandia
Emma García
Miguel Guillén
Antoni Lebrón
Ana Pérez
Andrea Poulastrou
Lluís Rabassa
Jaume Roig
Josep Roses
Mariano Sánchez
Vicente Santos

Regiduría

Llorenç Ametller
Immaculada Faura
Xesca Llabrés
Jordi Soler

Sastrería

Rui Alves
Chloe Campbell
Alejandro Curcú
Rafael Espada
David Farré

Cristina Fortuny
Carme González
Esther Linuesa
Jaime Martínez
Dolors Rodríguez
Gloria Royo
Javier Sanz
Montserrat Vergara
Ana Sabina Vergara
Alba Viader
Patrícia Viguer
Eva Vilchez

Caracterización

Susana Ben Hassan
Monica Núñez
Liliana Pereña
Miriam Pintado
Núria Valero

* Estudiant en pràctiques

[Volver al índice](#)

Dirección

Nora Farrés

Coordinación

Sònia Cañas, Guillem Garcia, Marc Gaspà

Contenidos

Albert Galceran y Jaume Radigales

Colaboradores en este programa

Albert Galceran, Jaume Radigales, Eva Sandoval

Diseño original

Bakoom Studio

Diseño

Minimilks

Fotografía

Antoni Bofill, Christian Machío

Copyright 2023:

Gran Teatre del Liceu sobre todos los artículos de este programa y fotografías propias

Información sobre publicidad y Programa de Patrocinio y mecenazgo

liceubarcelona.cat / mecenes@liceubarcelona.cat / 93 485 86 31

Comentarios y sugerencias

edicions@liceubarcelona.cat

La Fundació del Gran Teatre del Liceu es miembro de



OPERA VISION

El Gran Teatre del Liceu ha obtenido las certificaciones

EMAS (Eco Management and Audit Scheme)

ISO 14001 (Sistema de gestió ambiental)

ISO 50001 (Sistema de gestió energètica)

Distintiu de garantia de qualitat ambiental



Liceu

L

175

Opera
Barcelona