

LARGO VIAJE HACIA LA NOCHE



GUÍA PARA EL ESPECTADOR



Historias y curiosidades



Imágenes y conversaciones



ágora Producciones



GUÍA PARA EL ESPECTADOR

ÍNDICE

Ficha del espectáculo.....	3
Presentación de la obra.....	4
Eugene O'Neill y su obra más personal.....	5
<i>Largo viaje hacia la noche</i> en la escena española.....	14
La trayectoria de un clásico	
Carlos Hipólito y la familia Tyrone.....	16
Un viaje de casi cuarenta años	
Antes de entrar en sala.....	21
Ernesto Caballero y la concepción de la puesta en escena	
Habitar a los Tyrone.....	24
El reparto y la construcción de los personajes	
Premisas que sostienen, ensayos que revelan.....	36
Ernesto Caballero durante los ensayos	
El arte de dar el salto.....	40
Paco Azorín y la construcción del espacio escénico	
La escucha como lectura escénica.....	45
Bastian Iglesias y el espacio sonoro	
Vestir a los personajes.....	48
José Cobo y el diseño de vestuario	
El viaje continúa	51
Una obra en movimiento	

FICHA DEL ESPECTÁCULO

Autor: Eugene O'Neill

Dirección: Ernesto Caballero

Reparto: Carlos Hipólito, Mapi Sagasetta, Alex Villazán, Nicolás Illoro

Escenografía: Paco Azorín

Espacio sonoro: Bastian Iglesias

Diseño de vestuario: José Cobo

Diseño de iluminación: Insuel S.L.

Dirección de producción: Karina Garantivá

Ayudantía de dirección: Pablo Quijano

Ayudantía de producción: David Ruiz, Melissa López

Ayudantía de escenografía: Sandra León

Fotografía de cartel: David Ruano

Videos: David Sánchez

Diseño del cartel: Oyeme!

Página web: Cráter

Redes sociales: Sofía González

Redacción de contenidos: Alfredo Reyes, Silvia Vallone

Gestoría: Iván Carrasco

Fundraising: Atia Partners

Distribución: Charo Fernández

Productores asociados: Teatro Urgente, Pablo Quijano, Israel Díaz, Jesús Quijano

Una producción de: Ágora y Astrea Teatro S.L.

Con el apoyo de: Comunidad de Madrid, INAEM, Ayuntamiento de Madrid, CREA SGR, Palacio de Festivales de Cantabria.



PRESENTACIÓN DE LA OBRA

Largo viaje hacia la noche es la primera producción escénica de Ágora. Nacida como una plataforma digital dedicada al pensamiento, la formación y la investigación en artes escénicas, Ágora inicia con este proyecto una nueva etapa, en la que la reflexión se convierte también en creación y encuentro con el público.

Para dar este paso, elige llevar a escena uno de los grandes textos de la dramaturgia del siglo XX: *Long Day's Journey into Night*, la obra más íntima de Eugene O'Neill. Escrita entre 1939 y 1941, nace de la propia historia familiar del dramaturgo y de experiencias atravesadas por la enfermedad, la dependencia, los conflictos afectivos y el peso de la memoria. Lo que comienza como un regreso doloroso al pasado acaba convirtiéndose en una exploración universal de los vínculos familiares y de la dificultad de escapar de aquello que nos ha formado.

La obra se estrenó póstumamente en 1956, primero en el Royal Dramatic Theatre de Estocolmo y, meses después, en Broadway. En 1957 recibió el Premio Pulitzer de Drama y pasó a ocupar un lugar central en la historia del teatro estadounidense.

Dirigida por Ernesto Caballero, esta nueva producción parte de la vigencia del texto y de su capacidad para seguir hablándonos. Sin borrar el contexto en el que fue concebida, la puesta en escena atenúa algunas referencias ligadas a una época concreta y abre la historia de los Tyrone a una lectura más amplia y atemporal, subrayando la fuerza de resonancia que sigue haciendo de *Largo viaje hacia la noche* una pieza profundamente contemporánea.



EUGENE O'NEILL Y SU OBRA MÁS PERSONAL

LA VOZ DEL TEATRO MODERNO NORTEAMERICANO

Pocas figuras resultan tan decisivas para la historia del teatro estadounidense como Eugene O'Neill (Nueva York, 1888 – Boston, 1953). Considerado una referencia imprescindible en la consolidación del teatro estadounidense moderno, fue el primer dramaturgo norteamericano en recibir el Premio Nobel de Literatura, en 1936.

Su obra contribuyó decisivamente a transformar la escena de su país, alejándola de las convenciones melodramáticas dominantes y acercándola a una exploración más profunda de la complejidad humana.



**«MAN IS BORN
BROKEN. HE
LIVES BY
MENDING. THE
GRACE OF GOD
IS GLUE.»**

(Eugene O'Neill,
The Great God Brown, 1926)

O'Neill amplió los horizontes temáticos del teatro estadounidense al mismo tiempo que transformaba sus posibilidades expresivas.

Influido por dramaturgos europeos como Henrik Ibsen, August Strindberg y Antón Chéjov, desarrolló un lenguaje capaz de combinar realismo psicológico, simbolismo y una intensa exploración de los conflictos interiores.

Sus personajes están contruidos a partir de contradicciones, silencios, repeticiones y emociones contenidas, alejándose de los héroes convencionales para mostrar seres humanos complejos y profundamente reconocibles.

La crítica ha señalado que una de sus principales aportaciones consistió en demostrar que el teatro estadounidense podía abordar, con la misma complejidad que la gran dramaturgia europea, cuestiones como la memoria, la identidad, la culpa o el fracaso.

En ese sentido, su obra abrió el camino a autores posteriores como Tennessee Williams, Arthur Miller o Edward Albee.

«EL PASADO ES EL PRESENTE, ¿NO ES ASÍ? Y TAMBIÉN ES EL FUTURO. TODOS INTENTAMOS ESCAPAR DE ÉL, PERO LA VIDA NO NOS LO PERMITE.»

MARY: «The past is the present, isn't it? It's the future, too.
We all try to lie out of that but life won't let us.»
(Eugene O'Neill, *Largo viaje hacia la noche*, Acto II, Escena 2).

La experiencia personal ocupa un lugar central en su trayectoria artística. Nacido en Nueva York en el seno de una familia irlandesa emigrada a Estados Unidos, O'Neill creció entre teatros, estaciones y hoteles, acompañando las constantes giras de su padre, el célebre actor James O'Neill.

Aquella experiencia itinerante marcó de manera decisiva su visión del mundo y se convertiría, años después, en una de las principales fuentes de inspiración de su escritura.

La figura de su madre, Ella Quinlan O'Neill, la dependencia de la morfina que sufrió durante años, la compleja relación con su padre, el alcoholismo de su hermano mayor Jamie (James O'Neill Jr.), y sus propios problemas de salud constituyen algunos de los episodios que reaparecerán transformados en materia dramática a lo largo de toda su producción.



De arriba abajo:

Mary Ellen "Ella" Quinlan O'Neill (1857–1922), James O'Neill (1847–1920), Eugene O'Neill.

FAMILIA O'NEILL Y FAMILIA TYRONE

Dentro de su extensa obra, *Largo viaje hacia la noche* ocupa un lugar singular. Escrita entre 1939 y 1941, constituye el acercamiento más directo y sincero del dramaturgo a su propia historia familiar y está considerada la obra más autobiográfica de toda su carrera.

Ambientado durante un único día de agosto de 1912, el drama recrea numerosos episodios inspirados en la vida del propio autor. James Tyrone remite a James O'Neill; Mary Tyrone, a Ella Quinlan; Jamie conserva el nombre del hermano mayor del dramaturgo, James O'Neill Jr.; mientras que Edmund funciona como un evidente alter ego de Eugene O'Neill, aunque toma el nombre de otro hermano, Edmund O'Neill, fallecido en la infancia antes del nacimiento del autor.

La gestación de la obra fue larga y profundamente personal. Consciente de la dimensión íntima del texto, dispuso que no fuera publicado ni representado hasta veinticinco años después de su muerte.



Eugene O'Neill con su hermano mayor y su padre, en el porche de la residencia estival de Monte Cristo Cottage (c. 1900).

«QUERIDÍSIMA, TE ENTREGO EL MANUSCRITO ORIGINAL DE ESTA OBRA DE VIEJA TRISTEZA, ESCRITA CON LÁGRIMAS Y SANGRE.»

La figura de Carlotta Monterey (nacida como Hazel Nielsen Tharsing; 1888-1970) resulta inseparable de esta historia.

O'Neill y Carlotta se casaron en París el 22 de julio de 1929 y permanecieron juntos hasta la muerte del dramaturgo en 1953.

Ella misma se definió como «*wife, mistress, mother, friend and helper*» del escritor.



El 22 de julio de 1941, con motivo de su duodécimo aniversario de matrimonio, O'Neill entregó a su esposa Carlotta el manuscrito de *Largo viaje hacia la noche* acompañado de una dedicatoria que resume el significado personal de la obra: «*I give you the original script of this play of old sorrow, written in tears and blood*». En ella afirmaba también haber conseguido enfrentarse por fin a los fantasmas de su pasado y escribir la obra: «*with deep pity and understanding and forgiveness for all the four haunted Tyrones*».

(Eugene O'Neill, 22 de julio de 1941)

Tras la muerte del autor en 1953, fue precisamente Carlotta quien decidió autorizar la publicación del texto. Años más tarde, en una entrada de su diario escrita el 22 de julio de 1954, Carlotta recordaría el impacto que la lectura de la obra había tenido sobre ella:

«Después de leer y mecanografiar Largo viaje hacia la noche, comprendí tantas cosas sobre él... comprendí, y lo amé aún más, ¡pobre querido!»

Hoy, *Largo viaje hacia la noche* es considerada no solo la culminación artística de Eugene O'Neill, sino también una de las grandes obras del teatro contemporáneo. En ella convergen muchas de las preocupaciones que atravesaron toda su producción —la familia, la memoria, la culpa, la enfermedad y la imposibilidad de escapar del pasado— para transformarse en una reflexión universal sobre los vínculos humanos.

«SEGÚN SE DOBLA LA RAMA, ASÍ CRECE EL ÁRBOL.»

(«After reading and typing Long Day's Journey Into Night, I understood so many things about him-understood, and loved him even more, poor darling! As the bough is bent so grows the tree.»
Carlotta Monterey, 1954.)





Fotografías del estreno mundial de *Largo viaje hacia la noche*, realizadas por Carl Mydans para LIFE Magazine.

La obra se estrenó póstumamente el 2 de febrero de 1956 en el Royal Dramatic Theatre (*Dramaten*) de Estocolmo, bajo la dirección de Bengt Ekerot. El reparto estuvo integrado por Lars Hanson (James Tyrone), Inga Tidblad (Mary Tyrone), Ulf Palme (Jamie Tyrone) y Jarl Kulle (Edmund Tyrone). La producción fue recibida con entusiasmo por la crítica.



Monte Cristo Cottage fue la residencia estival de la familia O'Neill en New London (Connecticut, Estado Unidos). Su nombre hace referencia al personaje de Edmond Dantès, protagonista de *El conde de Montecristo*, papel que el actor James O'Neill interpretó durante gran parte de su carrera y que le otorgó una enorme popularidad. La casa sirvió de inspiración y escenario para dos de las obras más célebres de Eugene O'Neill, *Largo viaje hacia la noche* y *¡Ah, soledad!*.

Declarada Monumento Histórico Nacional en 1971, actualmente funciona como museo y puede visitarse como parte del legado cultural dedicado al dramaturgo.



Fotografías de los interiores de Monte Cristo Cottage, de Erica Meyer:
<https://www.asherworldturns.com/monte-cristo-cottage-in-new-london-ct/>



LARGO VIAJE HACIA LA NOCHE EN LA ESCENA ESPAÑOLA

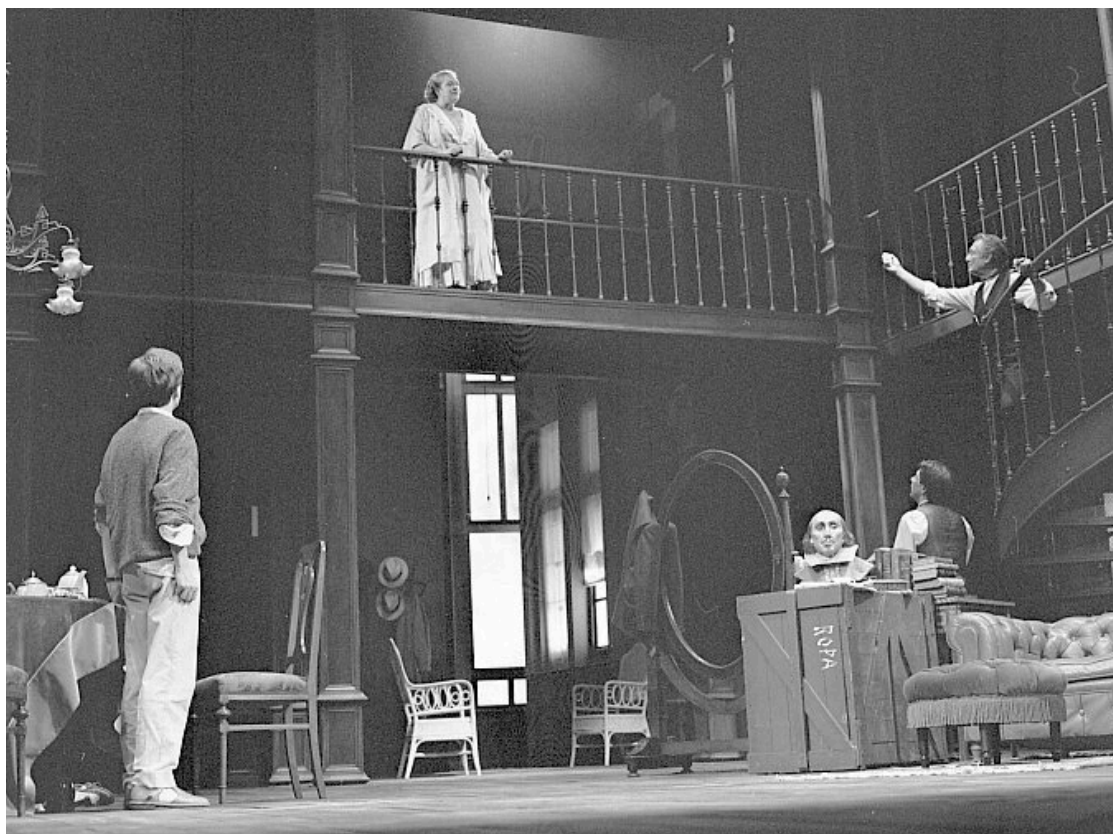
La trayectoria de un clásico

Desde su estreno mundial en Estocolmo en 1956, *Largo viaje hacia la noche* ha recorrido en numerosas ocasiones los escenarios españoles. La obra llegó a España pocos años después de su publicación: en 1960 se presentó por primera vez en el Teatro Lara de Madrid, bajo la dirección de Alberto González Vergel.

Desde entonces, distintas generaciones de directores, compañías e intérpretes han regresado al universo de los Tyrone. Entre sus principales aproximaciones se encuentran la dirigida por John Strasberg en el Teatro Albéniz en 1991, la versión de Àlex Rigola estrenada en el Teatro de La Abadía en 2006 y el montaje dirigido por Juan José Alfonso en el Teatro Marquina en 2014.

Cada una de ellas volvió a enfrentarse, desde su propio tiempo, a una obra que continúa interrogándonos sobre la familia, la memoria y las heridas que se transmiten de una generación a otra.

Pero, entre todas estas puestas en escena, una ocupa un lugar especial en la historia que queremos contar. No solo por sus intérpretes y directores, sino porque constituye el origen de una serie de encuentros y coincidencias que conectan aquella representación con la producción actual, casi cuatro décadas después. Se trata de la producción estrenada en el Teatro Español el 19 de octubre de 1988, dirigida por Miguel Narros y William Layton. El reparto reunía a algunos de los grandes nombres de la escena española: Alberto Closas interpretaba a James Tyrone; Margarita Lozano, a Mary Tyrone; José Pedro Carrión, a Jamie; y Ana Goya, a Cathleen. Junto a ellos, un jovencísimo Carlos Hipólito daba vida a Edmund, el hijo menor de la familia, actor que treinta y ocho años después volvería a encontrarse con este texto de Eugene O'Neill.



Alberto Closas como James Tyrone; Margarita Lozano como Mary Tyrone; José Pedro Carrión como Jamie; Carlos Hipólito como Edmund. Fotografías de escena de *Largo viaje hacia la noche* (Teatro Español, Madrid, 1988) de Chicho. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM).

CARLOS HIPÓLITO Y LA FAMILIA TYRONE: UN VIAJE DE CASI CUARENTA AÑOS



Retrato de Carlos Hipólito. Fotografía de David Ruano.

Nacido en Madrid y formado en la escuela de William Layton, Carlos Hipólito inició su carrera profesional en 1978. A lo largo de más de cuatro décadas, se ha consolidado como uno de los intérpretes más reconocidos y respetados del panorama español, con una extensa trayectoria que abarca el teatro, el cine y la televisión. Ha formado parte de compañías públicas como la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Centro Dramático Nacional, y ha abordado tanto el repertorio clásico como la dramaturgia contemporánea, interpretando personajes de muy distinta naturaleza y trabajando con algunos de los principales directores de la escena española. Su trayectoria ha sido reconocida con numerosos premios y distinciones.

Treinta y ocho años después de aquella producción de 1988 en el Teatro Español de Madrid, Carlos Hipólito regresa a *Largo viaje hacia la noche*. Pero lo hace desde otro lugar de la historia familiar: quien entonces interpretaba a Edmund encarna ahora a James Tyrone, el padre. El paso del tiempo desplaza así al actor de un extremo a otro de la familia y convierte su regreso a la obra en un singular viaje entre generaciones y personajes.



Carlos Hipólito como James Tyrone y Álex Villazán como Edmund Tyrone. Sala de ensayo Escuela de Artes Escénicas La Manada, Madrid, agosto 2026. Fotografía de Sofía González.

Este regreso permite observar no solo el paso del tiempo en la trayectoria de un actor, sino también la manera en que un mismo texto puede acompañarlo en distintos momentos de su vida y ofrecerle, décadas después, una perspectiva completamente nueva.



Carlos Hipólito como James Tyron. Sala de ensayo Escuela de Artes Escénicas La Manada, Madrid, agosto de 2026. Fotografía de Sofía González.

La conexión entre aquella puesta en escena y la actual no termina ahí. Entre los espectadores de una de las funciones de 1988, sentado junto a su madre en el patio de butacas del Teatro Español, se encontraba un joven Ernesto Caballero. Aquel día contemplaba desde la sala una obra que, décadas más tarde, acabaría dirigiendo.

La historia parece cerrar así un círculo inesperado: quien entonces observaba a los Tyrone desde el patio de butacas es hoy el responsable de llevarlos nuevamente a escena; quien interpretaba al hijo menor encarna ahora al padre. Dos trayectorias que vuelven a encontrarse alrededor del mismo texto, unidas por una obra capaz de acompañar toda una vida.

Más allá de la anécdota, este encuentro entre tiempos y generaciones muestra la capacidad de *Largo viaje hacia la noche* para adquirir nuevos significados con el paso de los años. Pocas obras permiten volver a ellas después de casi cuatro décadas y descubrir que continúan planteando las mismas preguntas, aunque quienes las formulan lo hagan ahora desde lugares completamente distintos.



Carlos Hipólito y su compañera de vida y de escena, Mapi Sagasetta, en el papel de Mary Tyrone. Sala de ensayo Escuela de Artes Escénicas La Manada, Madrid, agosto 2026. Fotografía de Sofía González.

«¿QUIÉN NOS IBA A DECIR, A AQUELLOS DOS CHAVALES —UNO EN EL ESCENARIO Y OTRO EN EL PATIO DE BUTACAS—, QUE MUCHOS AÑOS DESPUÉS NOS ENCONTRARÍAMOS HACIENDO ESTA OBRA?»

ES UNA CARAMBOLA PRECIOSA DE LA VIDA.»

(Carlos Hipólito en conversación con Ernesto Caballero, Teatro de la Abadía, 29 de abril de 2026).



Ernesto Caballero y Carlos Hipólito. Fotografía de David Ruano.

ANTES DE ENTRAR EN SALA: ERNESTO CABALLERO Y LA CONCEPCIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA



Retrato de Ernesto Caballero. Fotografía de David Ruano.

Ernesto Caballero es uno de los dramaturgos y directores más prolíficos y reconocidos de la escena española. Entre 2012 y 2019 dirigió el Centro Dramático Nacional y, a lo largo de su trayectoria, ha estrenado textos como *Auto*, *La autora de Las Meninas*, protagonizada por Carmen Machi; *Reina Juana*, con Concha Velasco; y *Viejo amigo Cicerón*, con José María Pou. Su trabajo ha recibido numerosos reconocimientos, entre ellos el Premio Valle-Inclán y el Premio Max de las Artes Escénicas, y ha sido distinguido como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras. En esta producción de *Largo viaje hacia la noche* asume la dirección escénica.



De izquierda a derecha: Karina Garantivá, Mapi Sagaseta, Carlos Hipólito, Álex Villazán, Nicolás Illoro y Ernesto Caballero. Fotografía de David Ruano.

Cuando Ernesto Caballero habla de *Largo viaje hacia la noche*, lo hace desde una doble condición: la del director que hoy afronta una nueva puesta en escena de la obra y la del espectador que la descubrió siendo muy joven en la recordada producción de 1988. Entre ambos momentos transcurren casi cuatro décadas, pero el impacto del texto permanece intacto. Sin embargo, el interés de la pieza no reside únicamente en su relevancia dentro del canon teatral. Lo que continúa fascinando al director es su capacidad para explorar las relaciones familiares y los complejos vínculos que se establecen entre quienes comparten una misma historia. Como él mismo señala, la obra «encierra toda una indagación sobre las relaciones familiares (...) y también una reflexión sobre la propia institución de la familia». Esta atención a la dimensión humana del texto ha guiado también su trabajo sobre la adaptación. A partir de distintas traducciones y del original inglés, Caballero ha realizado una traducción en la que prefiere matizar algunas referencias demasiado ligadas al contexto histórico y cultural estadounidense de la obra. El objetivo no ha sido trasladar la acción a otro tiempo o lugar, sino abrirla a una lectura más amplia y cercana al espectador actual: «He quitado algunas referencias muy concretas, para dejarlo un poco más abierto, más universal.»

¿QUÉ OCURRE CUANDO UN GRUPO HUMANO INSISTE EN PERMANECER UNIDO SIN COMPARTIR UN FUTURO?

(Ernesto Caballero)



La misma búsqueda de esencialidad se refleja en la propuesta escénica desarrollada junto a Paco Azorín. Frente a la usual clave de reconstrucción realista del hogar de los Tyrone, la puesta en escena de Ernesto Caballero apuesta por un espacio más simbólico, percibido como un «no lugar», construido a partir de imágenes capaces de condensar el universo emocional de la obra. Subraya Caballero: «Para mí es claramente un naufragio.» La metáfora del naufragio atraviesa toda la concepción del espectáculo. La familia aparece como una embarcación que lucha por mantenerse a flote mientras sus miembros intentan sostener vínculos cada vez más frágiles. El mar, el faro o la escalera se convierten así en elementos que dialogan con la deriva emocional de los personajes y con la imposibilidad de escapar completamente del pasado.

A lo largo de la conversación, Caballero vuelve una y otra vez a una misma idea: la familia como espacio de protección y conflicto al mismo tiempo. Un lugar del que resulta imposible desprenderse por completo y que continúa modelando la vida de quienes forman parte de él. «La familia es una cosa que amas mucho y que en un momento dado llegas a odiar.»

Quizá sea precisamente esa tensión la que explica la vigencia de *Largo viaje hacia la noche*. Más de ochenta años después de haber sido escrita, la obra sigue interrogando al espectador sobre los vínculos que nos unen a los demás y sobre aquellas historias familiares de las que, de un modo u otro, todos procedemos.

HABITAR A LOS TYRONE: EL REPARTO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES



De izquierda a derecha: Carlos Hipólito, Mapi Sagaseta, Álex Villazán y Nicolás Illoro. Sala de ensayo Escuela de Artes Escénicas La Manada, Madrid, agosto 2026. Fotografía de Sofía González.

Uno de los rasgos más extraordinarios de *Largo viaje hacia la noche* es la complejidad de sus personajes. Lejos de construir figuras unívocas, Eugene O'Neill dibuja seres humanos atravesados por contradicciones, afectos, heridas y deseos difíciles de reconciliar. Nadie ocupa el lugar de víctima o culpable absoluto; cada personaje arrastra su propia versión de los hechos y su propia forma de enfrentarse al dolor.

Las reflexiones de Álex Villazán, Nicolás Illoro y Mapi Sagaseta permiten asomarse a ese proceso de exploración y ofrecen algunas claves para acercarse al universo emocional de la obra.

EDMUND: UNA MIRADA CONTEMPORÁNEA SOBRE LA FRAGILIDAD



Retrato de Álex Villazán. Fotografía de David Ruano.

Álex Villazán es un actor madrileño de teatro, cine y televisión. Ha formado parte de *La Joven* y ha participado en montajes como *El señor de las moscas*, *Fuenteovejuna* y *La edad de la ira*. Por su interpretación de Christopher Boone en *El curioso incidente del perro a medianoche* recibió el Premio de la Unión de Actores y Actrices al mejor actor revelación de teatro. En cine y televisión ha trabajado en producciones como *Mientras dure la guerra*, *Cuéntame*, *Caronte* y *Alma*.

En esta nueva producción de *Largo viaje hacia la noche*, interpreta a Edmund Tyrone. Durante la primera fase de estudio del personaje, conversamos con el actor sobre su manera de aproximarse a él y los retos que plantea.

Villazán parte de la energía vital de Edmund: «Primero desde el contexto familiar, luego desde la energía más vitalista del personaje intentando huir de la fragilidad de su enfermedad. Quiero intentar darle esas ganas de vivir a pesar de la situación por la que pasa.»

Uno de los retos que más le interesan consiste en mantener viva la contemporaneidad del personaje sin caer en una mirada compasiva: «Me interesa buscar esa conexión con la actualidad, cuidar con mimo su contemporaneidad e intentar que no caiga en el compadecimiento del público.»



Fotografía de Alfredo Reyes.



Álex Villazán y Nicolás Illoro. Sala de ensayo Escuela de Artes Escénicas La Manada, Madrid, agosto 2026. Fotografía de Sofía González.



Álex Villazán. Sala de ensayo Escuela de Artes Escénicas La Manada, Madrid, agosto 2026. Fotografía de Antonio Castro.

JAMIE: AMOR, RESENTIMIENTO Y CONTRADICCIÓN



Retrato de Nicolás Illoro. Fotografía de David Ruano.

Nicolás Illoro es un actor madrileño de teatro y televisión. Ha participado en series como *El Cid* y *La valla*. En teatro ha trabajado en montajes como *El desdén con el desdén*, dirigido por Iñaki Rikarte; *Préstame tus palabras*, dirigido por Álex Ruiz-Pastor; y *Cordones rojos*, dirigido por Gabriele Labanauskaitė, por el que recibió el premio al mejor actor en la 21.ª Mostra de Teatre de Barcelona. También ha formado parte de producciones como *Verona*, *Trabajos de amor perdidos* y *La familia*.

En esta nueva producción de *Largo viaje hacia la noche*, interpreta a Jamie Tyrone. Al comienzo del proceso creativo, le pedimos que compartiera su primera lectura del personaje y del universo familiar al que pertenece.

Para Illoro, *Largo viaje hacia la noche* es una obra que habla de la soledad, del fracaso, del amor y de la adicción. Personajes atravesados por heridas profundas y vínculos familiares complejos: «La obra me habla de la soledad, del fracaso. De la sospecha, de rencor. De mucho amor también. De adultos que son niños dolidos y de niños que son adultos a la fuerza. El infierno de la adicción, en todos los personajes.» Al acercarse a Jamie, el actor se detiene especialmente en sus contradicciones: «En el caso de mi personaje, Jamie, a primera vista veo una infinita ternura e inocencia rotas y enmascaradas en un personaje cínico y frívolo.» Y añade: «Me interesa mucho la idea de que tras una persona cínica y frívola siempre hay un gran idealista derrotado, una inocencia rota. Mucho dolor.» Gran parte de su trabajo gira en torno a las relaciones familiares que atraviesan al personaje. Sobre el vínculo con su padre se pregunta: «¿Cuánto ha idealizado al padre para que le duela tanto quien es en realidad? ¿Cuánto le gustaría agradarle y ser todo lo que James quiere que sea? ¿Cuánto le odia por haber condenado a su madre a la adicción y por querer condenar también a Edmund?»



Nicolás Illoro. Sala de ensayo Escuela de Artes Escénicas La Manada, Madrid, agosto 2026. Fotografía de Antonio Castro.

También le interesa explorar la relación con su madre y con su hermano menor: «¿Cómo es tener una madre adicta? ¿Cómo es darte cuenta y sufrirlo desde la pre-adolescencia? ¿Cómo es tener que proteger a un hermano pequeño de los delirios del mundo adulto? ¿Cómo es querer tanto a alguien y a la vez tratar de hacerle fracasar?» Para Illoro, muchas de las preguntas fundamentales del personaje permanecen abiertas durante el proceso de creación y constituyen precisamente el punto de partida de su trabajo como actor.



Nicolás Illoro y Álex Villazán. Sala de ensayo Escuela de Artes Escénicas La Manada, Madrid, agosto 2026. Fotografía de Antonio Castro.

MARY: VIVIR ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE



Retrato de Mapi Sagaseta. Fotografía de David Ruano.

Mapi Sagaseta es una actriz nacida en Las Palmas de Gran Canaria, con una extensa trayectoria en teatro, cine y televisión. En cine ha participado en películas como *Luz de domingo* y *Holmes & Watson: Madrid Days*, ambas dirigidas por José Luis Garci.

En televisión ha trabajado en producciones como *Percusión* y *Fragmentos de interior*. Su recorrido teatral incluye obras como *Macbeth*, *Rita* y *La mentira*, representadas en espacios como el Teatro María Guerrero, el Fernán Gómez Centro Cultural de la Villa, el Teatro Infanta Isabel y el Teatro Maravillas.

En esta producción de *Largo viaje hacia la noche*, interpreta a Mary Tyrone. A lo largo del proceso creativo, conversamos con ella sobre el universo emocional del personaje, la maternidad y el trabajo desarrollado durante los ensayos.

Mapi Sagaseta sitúa en el centro de *Largo viaje hacia la noche* los vínculos familiares: «Lo que me transmite la obra es el derrumbe emocional de cada uno de los miembros de esa familia que se quieren, pero que no pueden evitar hacerse daño.» Ese fracaso no se produce de manera repentina. La jornada comienza bajo una apariencia de normalidad, pero las conversaciones, los silencios y los pequeños gestos van revelando las heridas que cada personaje arrastra. «Al principio de la obra se respira una cierta normalidad, pero sin darte cuenta te va transmitiendo una leve tensión y progresivamente una profunda tristeza. Es un texto en el que parece que no hay salida para nadie.»

En Mary, esa falta de salida se manifiesta a través de un profundo aislamiento. Aunque vive rodeada de su marido y sus hijos, se encuentra separada de ellos y de la vida que transcurre a su alrededor. «Abordaría el personaje de Mary desde el aislamiento profundo que siente y que le separa de la vida, a pesar de estar rodeada de su familia.»

El personaje oscila continuamente entre dos versiones de sí mismo: la mujer en la que se ha convertido y la joven que quiso ser pianista o monja. «Lo más complejo para mí de este personaje es la incompatibilidad entre las dos versiones de su yo. El yo presente está asociado al daño, el yo pasado está asociado a la posibilidad.» Ante un presente que no puede aceptar, Mary convierte el pasado en un refugio: «Mary no huye de la vida, sino que intenta reconciliar una versión de sí misma idealizando el pasado.»



Mapi Sagaseta. Sala de ensayo Escuela de Artes Escénicas La Manada, Madrid, agosto 2026. Fotografía de Antonio Castro..



Mapi Sagaseta. Sala de ensayo Escuela de Artes Escénicas La Manada, Madrid, agosto 2026. Fotografía de Antonio Castro..

A esta fractura se suma el lugar que Mary ocupa dentro de la familia. Durante años ha acompañado a James en sus giras, ha vivido entre hoteles y no ha llegado a sentir como propio el hogar familiar. También debe representar el papel de madre y esposa que los demás esperan de ella: cuidar, mantenerse fuerte y sostener una normalidad que hace tiempo comenzó a desmoronarse.

Para Mapi, este conflicto conserva una clara vigencia: «Yo creo que es muy actual. Las madres al final se someten a representar el papel que los demás necesitan que represente, y nadie se pregunte qué le pasa a ella. Como individuo, como persona.» La maternidad aparece asociada a una idea de sacrificio y sufrimiento que se acepta como si formara parte de la naturaleza femenina. «Es como un estigma: eres la madre y tienes que sufrir, porque se sufre cuando pares, se sufre cuando te coge la teta el niño, se sufre cuando el niño tiene fiebre, se sufre. Pero lo asume como parte de su naturaleza, ¿no?» Mary intenta conservar ante los demás una imagen de estabilidad. El miedo a no responder a aquello que su familia espera de ella la lleva a sostener la apariencia de que todo continúa en orden: «Ella lo que intenta mantener es esa imagen de que “todo está bien”, “no pasa nada”.»

Durante los primeros días de ensayo, el personaje aún estaba comenzando a tomar forma. Mapi describe esta etapa como un proceso abierto, condicionado por lo que sucede en la sala y por el encuentro con los demás intérpretes: «El viaje es una sorpresa continua porque dependes mucho de lo que te dé. Lo que recibas del otro para modificar lo que sientes y lo que te está pasando. Entonces, en estos tres primeros días estamos... buscando, curioseando, ¿no?, a ver, navegando, sumergiéndonos en esta historia que al final no es la tuya sola, sino de toda la familia.»

La relación con sus compañeros resulta esencial para descubrir los vínculos que Mary mantiene con cada miembro de los Tyrone: «Por eso es tan interesante que busquemos esa conexión, esa sinergia entre los cuatro para que se vaya distinguiendo qué relación emocional tienes con cada uno.»

En esta fase inicial, el personaje permanece todavía abierto: «¿Cómo se encuentra Mary? Yo no tengo ni idea de quién es Mary. Estamos en ese momento de descubrirla. (...) La verdad es que he intentado tener poca información, porque yo creo que es muy difícil trabajar sobre una idea. Es mucho mejor que el personaje se construya aquí.» El cuerpo, la intuición y la escucha se convierten así en sus principales herramientas: «Que entre el cuerpo, que entre tu intuición, que entren tus emociones y que descubras qué emociones tiene Mary.» Para Mapi, el personaje no puede partir de un resultado establecido de antemano, sino que debe surgir del propio proceso: «Escuchando, oliendo, tocando surgen las emociones, no puedes ir a buscarla porque no existe, tiene que nacer.»



Mapi Sagaseta, Álex Villazán y Carlos Hipólito. Sala de ensayos Escuela de Artes Escénicas La Manada, Madrid, agosto de 2026. Fotografía de Sofía González.



Álex Villazán y Mapi Sagaseta. Sala de ensayos Escuela de Artes Escénicas La Manada, Madrid, agosto de 2026. Fotografía de Sofía González.



EL ARTE DE DIRIGIR: PREMISAS QUE SOSTIENEN, ENSAYOS QUE REVELAN

En la sala de ensayos de La Manada, en Usera, Ernesto Caballero descubre la obra mientras la lleva a escena. Aquella mañana de agosto, la sala tenía un ritmo diferente. Parte del elenco debía atender grabaciones y otros compromisos, lo que abrió un espacio para trabajar en aspectos que a veces quedan en segundo plano cuando todos los actores están presentes. Ernesto Caballero aprovechó la jornada para profundizar junto a Bastian Iglesias en el espacio sonoro —con el ordenador, el teclado MIDI y el texto de O'Neill sobre la mesa— y revisar con José Cobo algunas decisiones de vestuario. Mientras tanto, Karina Garantivá, Pablo Quijano y Melissa López entraban y salían de la sala atendiendo distintas cuestiones de producción. El montaje continuaba avanzando desde un lugar más silencioso, concentrado y atento a los detalles.

Nos sentamos con Ernesto en la cafetería del espacio, convertida durante el mes de agosto en uno de los lugares de encuentro del equipo. La pausa permitía detenerse en ideas que no siempre encuentran lugar dentro del ritmo cotidiano de los ensayos. La conversación regresaba constantemente a las premisas con las que había comenzado el trabajo y a la manera en que la sala las estaba confirmando, modificando o llevando hacia lugares inesperados.

Desde el primer día de ensayo, el 4 de agosto, Caballero propuso al elenco un punto de partida: «evitar representar el sufrimiento». *Largo viaje hacia la noche* contiene situaciones que podrían conducir fácilmente al melodrama, pero el director busca que el texto se mantenga activo y que las emociones no se presenten como un resultado establecido de antemano. Deben surgir de las acciones, de las relaciones y de los cuerpos: una tos, un gesto, el acto cotidiano de servirse una copa o el tiempo real que necesita un movimiento.

Esta premisa se relaciona con otra idea que atraviesa su lectura: la familia como un espacio en el que cada miembro representa el papel que los demás esperan de él. James Tyrone intenta mantener en pie esa ficción familiar, casi como si dirigiera una representación doméstica. Mary busca escapar del lugar que le ha sido asignado; Jamie cuestiona cualquier posibilidad de reconciliación y Edmund trata de atravesar las apariencias para alcanzar alguna forma de verdad.

La casa de los Tyrone funciona, de este modo, como hogar y como escenario. Es un decorado que los propios personajes comienzan a poner en duda desde dentro. Una acción aparentemente sencilla, como la disputa entre James y Edmund por mantener la luz apagada o encendida, condensa buena parte del conflicto. El padre prefiere la penumbra y el ahorro; el hijo insiste en iluminar un espacio en el que todos tratan de ocultar algo. La luz deja así de ser únicamente un elemento cotidiano y se convierte en una manera de mirar —o de evitar mirar— aquello que sucede en la familia.

Ernesto trabaja a partir de lo que denomina premisas: ideas, imágenes y principios capaces de orientar el proceso sin determinarlo por completo. El subtexto debe sostener el trabajo, pero no convertirse en un esquema rígido que los actores se limiten a reproducir. «No es rellenar cuadrículas», explica; «hay que poder bailar con eso, de eso se trata». Las premisas funcionan como una brújula para el equipo, pero deben permanecer abiertas a aquello que aparece durante los ensayos. La escena puede confirmar una intuición inicial, matizarla o incluso contradecirla. Por eso Caballero desconfía de los intérpretes que se limitan a obedecer y prefiere actores capaces de apropiarse de los personajes, discutir su mirada y realizar sus propias aportaciones. El director también debe estar dispuesto a dejarse modificar por el proceso. «Al final, uno descubre la obra contándola, no antes.»

Esa forma de trabajar afecta directamente a la construcción de Mary. Caballero quiere alejarse del melodrama y evitar que su última aparición se convierta únicamente en un despliegue de sufrimiento. Le interesa contemplarla como una figura que impone su propia realidad y que, por un instante, deja de ocupar solamente el lugar de la madre para recuperar la vida que no pudo vivir.

Esta idea apareció de forma inesperada al final de la conversación. Mientras regresaba a la sala, Ernesto se detuvo ante una camiseta en la que Don Quijote y Sancho atravesaban un parque eólico. Después de observarla durante unos segundos, encontró una nueva imagen para el personaje: «Mary tiene algo de Quijote». Y añadió: «Impone su realidad, aunque sea dolorosa».

Mary no es la única que trata de sostener su propia versión de los hechos. La familia Tyrone aparece como un pequeño reflejo de una estructura social más amplia, atravesada por la protección y el daño, el amor y la culpa. Cada uno de sus miembros carga con una responsabilidad que no consigue asumir y desplaza hacia los demás el peso de lo ocurrido. «Se pasan la bola unos a otros», comenta Ernesto.

La obra construye así una «concatenación de culpabilidades»: Mary culpa a James y a Jamie; Jamie arrastra una culpa nacida durante la infancia; James convive con la renuncia a su carrera artística, abandonada en favor de un teatro más rentable; y los dos hermanos se hieren porque no han aprendido a relacionarse de otra manera. Ninguno es completamente víctima ni completamente culpable. Todos se protegen y se dañan mientras intentan mantener unida una familia que ya no comparte un horizonte común.

En esta dinámica, Caballero encuentra una reflexión sobre la dificultad contemporánea de construir un «nosotros». La familia permanece unida, pero sus miembros parecen incapaces de imaginar juntos un futuro distinto. El director amplía esta idea más allá de los Tyrone y la relaciona con nuestra manera de convivir como sociedad: «Es imposible partir de un nosotros establecido».

Para él, el teatro puede abrir temporalmente ese espacio compartido: «Cada representación es una posibilidad de nosotros».

Uno de los momentos en los que ese encuentro parece posible se produce hacia el final de la obra, durante la conversación entre Edmund y su padre. James reconoce la renuncia que marcó su trayectoria teatral: el éxito económico de un papel que terminó alejándolo del actor que podría haber sido. Edmund, por su parte, habla de sus experiencias en el mar, de la naturaleza y de aquellos instantes en los que sintió que formaba parte de algo más amplio.

Durante unos minutos, padre e hijo abandonan las posiciones que suelen ocupar y consiguen hablarse con sinceridad. La secuencia recuerda también la distancia que puede existir entre los artistas y sus propias familias: padres que aman a sus hijos, pero que no conocen realmente aquello que hacen, crean o buscan. El diálogo se convierte así en una imagen de la separación entre generaciones y de la necesidad de atravesar las apariencias para llegar a encontrarse.

La conexión, sin embargo, dura poco. Como sucede repetidamente en la obra, la verdad consigue aparecer durante un instante, pero pronto queda sofocada por el alcohol, la culpa y los antiguos reproches. La llegada de Jamie interrumpe la intimidad alcanzada entre James y Edmund y devuelve a los personajes a los lugares que acostumbran a ocupar dentro de la familia.

Mientras la conversación se acercaba a su final, Bastian esperaba a Ernesto para continuar con una prueba de sonido. El director regresó a la sala, donde el trabajo debía reanudarse. Las ideas formuladas durante la entrevista volvían así al lugar del que habían surgido: el ensayo.

La obra continúa construyéndose en ese movimiento de ida y vuelta. Las premisas sostienen el proceso, pero la escena las pone a prueba; el director propone una lectura, pero los actores, el espacio, el vestuario y el sonido la modifican. *Largo viaje hacia la noche* va apareciendo poco a poco, no como la ejecución de una idea ya terminada, sino como un descubrimiento compartido. Porque, como afirma Caballero, la obra no se conoce por completo antes de contarla: se descubre mientras empieza a vivir sobre el escenario.

EL ARTE DE DAR EL SALTO

Paco Azorín y la construcción del espacio escénico



Retrato de Paco Azorín. Fotografía de David Ruano.

Paco Azorín es escenógrafo y director de escena. A lo largo de su trayectoria ha creado más de trescientas escenografías y ha colaborado con directores como Lluís Pasqual, Carme Portaceli, Mario Gas, Ernesto Caballero, Sergi Belbel y Helena Pimenta. Como director, ha desarrollado buena parte de su trabajo en el ámbito de la lírica, con producciones presentadas en espacios como el Gran Teatre del Liceu, el Teatro Real, el Teatro de la Zarzuela y el Teatro de la Maestranza.

Entre 2003 y 2007 fundó y dirigió el Festival Shakespeare de Barcelona. Su trabajo ha recibido numerosos reconocimientos, entre ellos los premios Ceres, Butaca y de la Crítica de Barcelona.

La mañana en que el elenco llegó a la sala de ensayos, la escenografía ya estaba instalada y esperaba ser habitada. Paco Azorín había trabajado durante los días anteriores en cada sección y cada unión de una estructura concebida para viajar por distintos teatros del país. Con la llegada de los actores, el espacio comenzaba a adquirir una vida diferente: la que aparece cuando los cuerpos entran en él, lo recorren y descubren sus posibilidades.

Mientras observábamos la estructura rectangular que ocupa el centro de la propuesta escénica, Carlos Hipólito subió a la silla del director, situada en lo alto de las butacas. Desde allí, la plataforma revelaba con mayor claridad su dimensión simbólica: no era simplemente el suelo sobre el que se desarrollaría la acción, sino la imagen de una balsa suspendida en medio de un naufragio. Junto a nosotros, Sandra, artista visual y ayudante de escenografía, escuchaba los comentarios y atendía a los posibles cambios que pudieran surgir durante el ensayo.

Los actores recorrieron la plataforma con curiosidad: tocaron la madera, probaron la escalera y comenzaron a desplazarse por el rectángulo. Para Paco, ese primer contacto resulta fundamental. La escenografía deja de pertenecer exclusivamente a quien la ha concebido en cuanto entra en relación con los intérpretes: «La escenografía pertenece más a los actores que a ti. Cuanto antes la habiten, mejor».

El trabajo de Paco comienza mucho antes de que el espacio llegue a la sala. Parte de imágenes, intuiciones y conversaciones que deben convertirse en una forma concreta. En ese paso de la imaginación a la materia sitúa lo que denomina «el misterio del teatro»: el momento en que una idea todavía abstracta empieza a hacerse visible. «Dibujar la primera línea es el salto más peligroso», explica.

Esa primera decisión abre un camino, pero también obliga a abandonar muchas otras posibilidades. El salto no responde únicamente a un razonamiento lógico: contiene una parte de intuición y de riesgo que acompaña todo proceso creativo.

En *Largo viaje hacia la noche*, el diseño escenográfico dialoga directamente con la lectura de Ernesto Caballero. La familia Tyrone aparece como una embarcación que intenta mantenerse a flote mientras sus miembros avanzan hacia un naufragio emocional. Por eso, la propuesta no reproduce de manera realista el salón descrito por O'Neill. En lugar de reconstruir una casa, crea un espacio simbólico que contiene la inestabilidad de la familia.

La forma rectangular de la plataforma nace de una imagen que Paco conserva desde la infancia: «Siempre que pensaba en una balsa, más que en una barca, en una balsa a la deriva, eran unos troncos con una forma rectangular y eso iba por el río o por el mar a la deriva».

Esa memoria se convierte en el origen del espacio escénico. La balsa no aparece representada de manera literal, pero su forma permanece en la estructura sobre la que se mueven los personajes. Es una superficie compartida de la que ninguno puede alejarse completamente: un lugar frágil en el que los Tyrone tratan de permanecer unidos mientras cada uno se enfrenta a sus propios recuerdos.

La escenografía propone así un no-lugar. No es exactamente el hogar de los Tyrone, pero conserva la sensación de encierro, convivencia y deterioro que atraviesa la obra. Los pocos objetos presentes tampoco tienen una única función. Pueden adquirir significados diferentes según la manera en que los actores los utilicen y según las relaciones que se establezcan en cada momento.

Paco sitúa esta capacidad de sugerir en el origen mismo del teatro. Durante siglos, el espacio escénico no ha necesitado reproducir fielmente la realidad para hacerla visible. El realismo, recuerda, representa solo una parte relativamente reciente de esa historia. Para explicar su manera de entender los objetos, recurre al juego infantil: «Una silla no puede ser solo una silla. Si le das una silla a un niño, será un tanque, un castillo, un trampolín. Esa es la fuerza que debe tener un objeto en escena.»

La escenografía de *Largo viaje hacia la noche* parte de esa convicción.

Sus elementos son pocos, pero cada uno debe tener la capacidad de modificar el espacio y abrir distintas posibilidades de interpretación. No están ahí para completar la decoración de una casa, sino para participar activamente en el desarrollo de la puesta en escena.

Por esa razón, la estructura permanece abierta a los descubrimientos de los ensayos. La plataforma puede cambiar de orientación; el sofá, encontrar otra posición; la escalera, modificar su relación con los actores. «Estoy abierto a tener que girarla, ponerla recta, cambiar la escalera de posición... miles de cosas», señala Paco.

El espacio no se concibe como una obra terminada que los intérpretes deban respetar, sino como una propuesta que puede modificarse cuando entra en contacto con ellos. La escenografía y los cuerpos se influyen mutuamente: los actores descubren nuevas formas de habitar la estructura y, al mismo tiempo, sus movimientos revelan necesidades que pueden llevar a transformar el diseño. Esta apertura resulta especialmente importante en una propuesta basada en la inestabilidad. Como la familia Tyrone, el espacio puede desplazarse, desordenarse y buscar continuamente un nuevo equilibrio. La estructura rectangular permanece, pero las relaciones que se producen dentro de ella cambian a medida que el día avanza hacia la noche.

La imagen del naufragio atraviesa así toda la escenografía sin convertirse en una ilustración. La plataforma recuerda a una balsa, pero también puede ser una casa, un territorio mental o el espacio compartido de una familia que intenta sostenerse. No representa un lugar cerrado: ofrece a los actores un punto de partida desde el que construirlo. Paco resume esta forma de entender su trabajo con una frase: «Esto es mucho más que lo que se ve».

La escenografía no busca mostrarlo todo, sino permitir que el espectador complete aquello que permanece fuera de la escena. No ilustra el texto ni encierra a los personajes en una reproducción realista. Sugiere un espacio en el que puedan convivir la memoria, la fragilidad y la deriva.

La casa de los Tyrone aparece entonces como una balsa compartida: un lugar que todavía los mantiene unidos, pero que ya no puede protegerlos del naufragio. En esa imagen, el espacio se convierte en un reflejo silencioso del viaje emocional de la obra.



LA ESCUCHA COMO LECTURA ESCÉNICA

Bastian Iglesias y el espacio sonoro

Durante el primer día de ensayos, mientras el elenco comenzaba a recorrer la escenografía recién instalada, Bastian Iglesias observaba el trabajo desde una butaca. Su atención no se dirigía únicamente hacia la estructura de madera o la forma rectangular de la plataforma, sino también hacia la manera en que los cuerpos, las voces y los movimientos empezaban a habitar el espacio.

«Sé hacia dónde ir», dijo entonces. «Entiendo lo que Ernesto busca. Esto va a fluir rápido.» Esa primera intuición marca el comienzo de un trabajo basado en la escucha: atender a lo que sucede en la sala para descubrir qué puede aportar el sonido sin limitarse a ilustrar la acción.

La propuesta de Bastian parte de la idea de que *Largo viaje hacia la noche* contiene un desplazamiento emocional. Aunque los personajes regresen constantemente al pasado y repitan recuerdos, reproches y comportamientos, el recorrido de la familia no es circular. Al final de la obra, ninguno de ellos se encuentra exactamente en el mismo lugar en el que comenzó.

«No quiero que el sonido regrese al punto de partida», explica. «Algo se ha movido.»

Para acompañar ese viaje, trabaja con una transformación progresiva de las frecuencias. La función comienza en un espectro más grave y avanza poco a poco hacia sonidos más agudos. El movimiento sonoro acompaña el paso del día a la noche y la creciente tensión de los Tyrone, como si el tiempo se fuera estrechando a su alrededor.

El espacio sonoro dialoga también con la imagen del naufragio presente en la dirección de Ernesto Caballero y en la escenografía de Paco Azorín.

El mar y el faro forman parte de este universo, pero Bastian no los utiliza simplemente como ruidos de fondo. Pueden aparecer, transformarse o desaparecer en función de lo que necesite cada momento. En ocasiones, su ausencia puede tener más fuerza que su presencia. Junto a estas imágenes, explora sonidos cotidianos que ya pertenecen a las acciones de los actores: un vaso, un plato o una silla que se desplaza. Son elementos aparentemente mínimos, pero pueden adquirir otra dimensión cuando el espectador comienza a escucharlos de una manera diferente. El espacio sonoro se construye así dentro y fuera de la escena, a partir de sonidos creados expresamente y de otros que nacen de los propios cuerpos y objetos.

Durante una pausa del ensayo, Bastian mezcla sonidos y ajusta distintos parámetros en un pequeño teclado MIDI, rodeado de cables, anotaciones y fragmentos del texto de O'Neill. Su trabajo avanza al mismo tiempo que la puesta en escena: prueba, escucha y modifica cada elemento según aquello que ocurre en la sala.

Una de sus líneas de investigación es el tiempo subjetivo. La obra transcurre durante una sola jornada, pero pasado, presente y memoria se mezclan continuamente. El sonido no se limita, por tanto, a señalar el cambio de una escena a otra. Busca modificar la percepción temporal del espectador y generar la sensación de que algo se ha alterado antes incluso de que pueda comprenderse de manera racional.

La iluminación y el espacio sonoro participan juntos en esa construcción. Ambos acompañan el paso del día hacia la noche, pero también pueden interrumpir o desordenar esa continuidad. El tiempo deja entonces de percibirse como una línea estable y adquiere una dimensión mental, condicionada por los recuerdos de los personajes.

Bastian experimenta asimismo con la procedencia y el movimiento del sonido dentro del teatro. Este puede desplazarse desde el escenario hacia el patio de butacas o recorrer el camino contrario.

De este modo, el público no lo percibe siempre desde un punto fijo, sino como una presencia capaz de aproximarse, alejarse o envolver la escena.

En este diseño, el silencio ocupa un lugar fundamental. Para Bastian, no es una ausencia, sino un elemento que también debe construirse. Una frecuencia puede ascender y desaparecer repentinamente, dejando un vacío que modifica la percepción y la tensión de la sala. El silencio posterior no funciona necesariamente como descanso: puede abrir un espacio de espera, inquietud o revelación.

Su trabajo consiste en escuchar lo que viven los actores, recoger las premisas planteadas por el director y atender a aquello que necesita percibir el público. El sonido debe formar parte del conjunto sin imponerse sobre los demás lenguajes de la puesta en escena.

«El sonido es una pieza más del puzzle», afirma. «No debe demostrar constantemente que está ahí.»

En *Largo viaje hacia la noche*, el espacio sonoro no pretende reconstruir de manera realista el mundo de los Tyrone. Acompaña el recorrido de la obra y abre otras formas de percepción: la de un tiempo que se modifica, una memoria que irrumpe y una familia que continúa avanzando hacia la noche sin poder regresar al punto de partida.



VESTIR A LOS PERSONAJES

José Cobo y el diseño de vestuario

José Cobo llegó a la sala de ensayos con un colgador lleno de prendas seleccionadas para los personajes. Mientras el equipo trabajaba en otros aspectos de la puesta en escena, aprovechamos una pausa para conversar con él sobre el proceso de creación del vestuario.

Cobo estudió diseño de moda y trabajó durante varios años en sastrería, hasta que decidió concentrarse en el vestuario escénico. «Nunca imaginé dedicarme a esto», explica. «Pero me dieron la oportunidad y desde entonces he seguido. Dejé mi trabajo más estable y me centré en el vestuario escénico.»

No se define como un sastre tradicional, sino como modista: crea patrones, confecciona, ajusta y piensa cada prenda a partir del cuerpo del intérprete. Esta capacidad de construir desde cero ha resultado especialmente importante en el caso de Mary, cuyo vestuario requería una elaboración propia. «Encontramos un tejido que nos encantó», señala. «Y decidimos hacerlo desde su cuerpo, y con todo lo que cuenta su historia.»

La obra lo atrajo desde la primera lectura. «Tiene muchas capas», afirma. «Y los personajes tienen una profundidad que te obliga a pensar la ropa no solo como apariencia, sino como trasfondo.» El vestuario participa así en la construcción de aquello que los Tyrone muestran, pero también de todo lo que intentan esconder.

Esta es la tercera colaboración de José con Ernesto Caballero. La experiencia compartida facilita el diálogo sobre las prendas, los colores y las texturas. Durante los ensayos, las decisiones se contrastan también con la escenografía ya instalada, para que la ropa forme parte del mismo universo visual sin perder la identidad particular de cada personaje.

Para José, trabajar con un vestuario contemporáneo puede resultar más complejo que reconstruir una época. «En época hay más licencias, pero en contemporáneo todos nos vestimos, todos tenemos una opinión», explica. «Es más difícil reflejar la complejidad del personaje sin caer en el cliché.»

Los estereotipos funcionan únicamente como un punto de partida. En Edmund, el vestuario debe acompañar la fragilidad y la enfermedad que atraviesan su cuerpo. Jamie conserva un aire oscuro y canalla, pero sin perder cierta elegancia. James Tyrone mantiene una apariencia impecable que contribuye a sostener la ficción familiar. Mary, por su parte, aparece inicialmente como una gran señora, aunque a lo largo de la obra comienza a desprenderse de aquello que la mantiene unida a esa imagen.

Desde el primer día de ensayo estuvo presente la posibilidad de introducir una reminiscencia marinera, en diálogo con la imagen del naufragio que atraviesa la puesta en escena. No se convirtió en el eje central del diseño, pero sí dejó algunas huellas en los figurines y en determinadas prendas. «Hay una reminiscencia marinera, sí, pero no es literal.»

José buscó también referencias en la forma de vestir de algunas figuras del pasado durante su vida cotidiana, lejos de las imágenes construidas para las apariciones públicas. Una de ellas fue James Dean. El objetivo no era reproducir su estilo ni convertirlo en una cita reconocible, sino trasladar ciertas formas y actitudes a los personajes.

La ropa debía sugerir y acompañar los cambios que se producen durante la obra. En los Tyrone existe una tensión constante entre la imagen que ofrecen y aquello que realmente sucede bajo esa apariencia. «En esta obra, la apariencia y el trasfondo del personaje tienen que convivir», explica José. «El vestuario también cuenta lo que hay debajo.»

Las prendas ayudan a cada miembro de la familia a ocupar su lugar y a sostener la ficción que necesita para sobrevivir. Al mismo tiempo, dejan ver las grietas de esa representación.

Esta tensión se hace especialmente visible en Mary, cuya evolución exterior acompaña su progresivo alejamiento del presente y revela un cambio que no necesita expresarse únicamente mediante las palabras.

El vestuario no busca una reconstrucción histórica exacta ni un realismo estricto. Su función consiste en acompañar la lectura de los personajes, mostrar sus distintas capas y sugerir aquello que permanece oculto. Como resume José: «La ropa tiene que hablar de ellos, incluso cuando ellos no lo dicen.»

En Largo viaje hacia la noche, el vestuario se convierte así en una voz silenciosa. Permite a los actores habitar a los Tyrone desde la apariencia que construyen ante los demás y, al mismo tiempo, desde todo aquello que esa apariencia no consigue ocultar.

José Cobo en conversación con Alfredo Reyes y Silvia Vallone. Escuela de Artes Escénicas La Manada, Madrid, agosto de 2026.



EL VIAJE CONTINÚA UNA OBRA EN MOVIMIENTO

La gira de un espectáculo no consiste únicamente en trasladar una escenografía de un teatro a otro. Es un ejercicio de coordinación y diálogo entre artistas, técnicos, productores, distribuidores y equipos de gestión. En cada ciudad, la obra debe volver a encontrar su espacio y prepararse para el encuentro con un público diferente. Cuando una producción estrenada en Madrid viaja a otros lugares, amplía el acceso a la creación escénica y favorece el intercambio entre profesionales, teatros y espectadores. La circulación de los espectáculos contribuye así a construir un territorio teatral compartido, en el que la actividad cultural no queda concentrada únicamente en la capital.

La decisión de llevar *Largo viaje hacia la noche* a distintos escenarios de la geografía española parte también de la relevancia del texto. Décadas después de su estreno, la historia de los Tyrone continúa interrogándonos sobre la dificultad de convivir, la fragilidad de los vínculos familiares y la imposibilidad de escapar completamente del pasado. Los clásicos no permanecen vivos por ofrecer siempre las mismas respuestas, sino por la capacidad de plantear nuevas preguntas a espectadores de épocas y lugares diferentes. Volver hoy a Eugene O'Neill permite reconocer el legado teatral del siglo XX y, al mismo tiempo, observarlo desde nuestro presente.

En esta producción, ese encuentro se produce además a través de un equipo vinculado a distintas generaciones de la escena española. La dirección de Ernesto Caballero, el regreso de Carlos Hipólito a la familia Tyrone y el trabajo del resto del elenco y del equipo artístico convierten la gira en algo más que el recorrido de un espectáculo: una oportunidad para compartir una obra, una memoria teatral y una experiencia colectiva.

Con cada nueva función, *Largo viaje hacia la noche* vuelve a comenzar. Cambian el escenario y los espectadores, pero permanece la invitación a entrar, durante unas horas, en la casa de los Tyrone.

El *viaje* partirá el 25 de septiembre desde el Palacio de Festivales de Cantabria, en Santander, y continuará por escenarios de todo el territorio nacional. Allí os esperamos para comenzar juntos.

Diseño editorial:
Silvia Vallone

Redacción y entrevistas:
Silvia Vallone y Alfredo Reyes

Retratos y fotografía de cartel:
David Ruano

Fotografías de ensayo:
Sofía González, Antonio Castro

Una producción de:



Con el apoyo de:

