



Entrevista a Enid Negrete sobre Luís París, el primer director de escena del Teatro Real

MARÍA DOLORES CASTELLÓN PÉREZ
Universidad Rey Juan Carlos (URJC)
Escuela Internacional de Doctorado
Especialista en Canto Lírico
Licenciada en Musicología

Resumen: Durante mi investigación sobre el Teatro Real de Madrid entre los años 1876 y 1925 descubrí a Luís París. Un personaje de vital importancia en la producción wagneriana dentro de la ciudad de Madrid y del Teatro Real, que ocupó diferentes cargos dentro del regio coliseo a lo largo de su vida. Entre ellos, desarrolló las funciones de empresario, director artístico y lo que hoy conocemos como director de escena, entre otras muchas. Para saber más sobre Luís París entrevisté a Enid Negrete, que fue la persona encargada de catalogar el Archivo Luís París en el Institut del Teatre en Barcelona. Ella nos cuenta con detalle quién era Luis París y cómo llegó su archivo del Teatro Real al Institut del Teatre en Barcelona. También nos habla de cómo es la ópera por dentro y su público. Y, por supuesto, nos cuenta cómo ha sido su formación y su trayectoria profesional a lo largo de su vida hasta llegar a catalogar el Archivo Luís París.

Palabras clave: Entrevista, Enid Negrete, Luís París, Teatro Real, Institut del Teatre.

Abstract: During research on the Royal Theatre of Madrid between the years 1876 to 1925, I discovered Luís París. A character of vital importance in the Wagnerian production within the city of Madrid and the Teatro Real. He held different positions within the royal coliseum throughout his life. Among these positions, he developed the functions of entrepreneur, artistic director, and what we know today as stage director, among many others. To learn more about Luís París I had the opportunity to interview Enid Negrete who was the person in charge of cataloging the Luís París Archive at the Institut del Teatre in Barcelona. She tells us in detail who Luis París was, and how his archive from the Teatro Real in Madrid arrived at the Institut del Teatre in Barcelona. She also tells us about what the opera is like inside and its audience. And of course, she tells us about her training and her professional career throughout her life until she cataloged the Luís París Archive.

Keywords: Interview, Enid Negrete, Luís París, Teatro Real, Institut del Teatre.

Fecha de recepción: 16/11/2023.

Fecha de aceptación: 30/12/2023.

Introducción

Enid Negrete es Doctora en Artes Escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona.¹ Y vive en esta ciudad desde hace dieciséis años. Ha trabajado como productora, directora de escena de teatro y ópera. Además, es especialista en archivos operísticos, crítico, profesora y articulista. Su labor como investigadora ha estado ligada al estudio de los archivos históricos de los dos teatros más importantes de ópera de España: El Teatro Real de Madrid y el Archivo histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo de Barcelona. A estos trabajos ha dedicado más de diez años.



Imagen 1. Enid Negrete. Imagen reproducida en Internet²

Desde el año 2013 al 2016 ha sido investigadora invitada del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información «Carlos Chávez» del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, allí realizó el diseño de la primera línea de investigación de la ópera en México.

Desde el año 2006 ha estado colaborando con diferentes publicaciones especializadas en ópera, música clásica y artes escénicas como *Ópera Actual*, *Opus Música*, *La onda*, *Revista ADE de la Asociación de Directores de Escena de España* o *Heterofonía del Centro de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez*. En la actualidad, colabora como crítica en la revista digital de artes escénicas *Recomana* de Barcelona. También es jefa de sección de ópera en la revista de artes, ciencias y humanidades *Las nueve musas* y fue articulista especializada en ópera mexicana en la revista *Pro-ópera* de México durante dos años.

En 2002 participó dentro del Staff de directores en el Working Experience Program de la Royal Opera House de Londres.

¹ Rico, J. (2021). Enid Negrete. Biografía. *Las Nueve Musas*. Recuperado de <https://www.lasnuevemusas.com/enid-negrete/>

² CENART (2023). Enid Negrete. Biografía. *Secretaría de Cultura*. Recuperado de <https://vidaacademicaenlinea.cenart.gob.mx/enid-negrete/>

En 2004 y 2005 fue la coordinadora técnica del Festival d'Òpera de Butxaca i Novas Creacions de Barcelona. En la temporada 2004-2005 formó parte del equipo de producción del Gran Teatro del Liceo. En 2005 participó en el programa Leonardo VIP para directores de escena del Teatro de la Scala de Milán.

En la actualidad, es la presidenta de la Fundación Arte contra Violencia que apoya a los artistas con escasos recursos, y proporciona formación profesional y a difundir el arte mexicano en Cataluña. Además, dirige el Seminario Permanente de Ópera Mexicana, en el Centro de Documentación Lux Teatrale de la asociación Cultural La Bibliomusicineteca en Barcelona y desarrolla proyectos de investigación para el MAE- Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques.

Publicó su primer libro en 2017 con el título *Con el sol de México en la voz: los artistas mexicanos en el Gran Teatro del liceo de Barcelona (1870-2017)*, que es el resultado de un trabajo de investigación de más de seis años. En él se documenta la trayectoria de los artistas mexicanos en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. También ha coordinado el libro *La Ópera de México: Colección de artículos del Primer Diplomado en Ópera Mexicana* (2021).

Entrevista a Enid Negrete

Entrevista realizada a Enid Negrete, sobrina-nieta del cantante mejicano Jorge Negrete³, encargada de la catalogación del archivo Luis París⁴ en el Institut del Teatre de Barcelona⁵. Entrevista realizada en la biblioteca del Teatro del Liceo de Barcelona, el día 15 de enero del 2013. La entrevista integra se divide en tres partes:

- Parte I: ¿Quién es Enid Negrete?
- Parte II: El Archivo Luis París
- Parte III: Luis París y el Teatro Real.

La entrevista fue grabada y posteriormente transcrita. Para la transcripción de esta entrevista se han dedicado unas 36 horas y se ha realizado una transcripción literal de la misma, por lo que pueden encontrarse frases incompletas, expresiones traducidas del inglés al español, o propias de Méjico, así cómo, expresiones repetidas que son reflejo del lenguaje hablado.

³ Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Jorge Negrete. *Biografía y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/negrete.htm>

⁴ Negrete, E. (2007). Luis París y el archivo del Teatro Real de Madrid, un tesoro recobrado. ADE teatro: *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, ISSN 1133-8792, N° 114, 2007, págs. 166-173. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2247211>

⁵ Institut del Teatre. (2023). Institut del Teatre. Barcelona. Recuperado de <https://www.institutdelteatre.cat/>

PARTE I

¿QUIÉN ES ENID NEGRETE?

LOLI CASTELLÓN: Hoy tenemos la ocasión de conocer a Enid Negrete y saber algo más sobre el Teatro Real y sobre Luís París. En primer lugar, cuéntenos algo sobre ti, Enid.

ENID NEGRETE: Bueno yo llegué a la investigación después de haber hecho una carrera como productora y como directora de escena en la ópera. Y la verdad es que creo que ha sido muy útil porque en la investigación normalmente es teórica no lleno todas las expectativas que necesita, ¿no? Para que es cubierta con algo más relacionado con la creación propia. Yo estudié en Méjico, yo soy mejicana. Yo estudié en Méjico la carrera de música y la de teatro, las dos. Y después vine aquí a hacer un doctorado en artes escénicas. Y me especialicé en ópera definitivamente. Trabajé en la ópera desde muy joven, desde niña casi. Y trabajé en el teatro también desde muy joven. Empecé a producir teatro desde los 18 años, en Méjico. Fui productora y directora de la ópera de Bellas Artes, durante 3 años, en Méjico, en el departamento de producción de allá. Y a posteriori, en cuando subió el gobierno Foxista en Méjico yo sabía que la cultura se venía abajo y salí de mi país corriendo. Y fue cuando hice el doctorado en España. Aquí he podido trabajar en diferentes teatros. Trabajé en un programa para directores jóvenes para la Scala de Milán y para el Coven Garden. Pero cuando yo conocí el Liceo, entré como becaria en prácticas en el departamento de producción y me enamoré de este teatro. Y me pareció que era como mí teatro. Porque por fin había encontrado mi teatro. Y bueno, aquí es donde conocí la investigación. Porque en Méjico es un área que no está trabajada, ni pensada. Hay muy poca gente que se dedique a la investigación. Me he dado cuenta de la importancia de la investigación escénica, ¿no? Y de cómo puede ayudar tanto a la nueva creación como a la reflexión sobre lo que se está haciendo. Y fue a partir del archivo del Teatro Real de Madrid. Yo llegué allí por un casi accidente, y terminó convirtiéndose en mi nueva versión de vida, ¿no? Por decirlo de alguna forma. Después de 52 producciones, de ópera, teatro, danza, etcétera, realmente la investigación se convirtió en la gran opción. En una gran opción de vida, de estudio y de hacer cosas. Y el primer archivo con el que trabajé y por el que lo conocí fue el archivo Luís París. [Entrevistada: Enid Negrete]

¿Tu apellido ha tenido que ver algo en tu trayectoria musical? ¿En tu casa se vivía la música?

Bueno, a ver. Mi familia tiene muchos años de dedicarse a las artes escénicas, ¿no? Y entre esto está Jorge Negrete y todo esto del cine y tal. Y era un cantante de ópera, en realidad, que al final terminó metido en la música tradicional mejicana con muy buenos resultados, ¿no? Sí, evidentemente, creo que si no hubiera nacido en esta familia hubiera sido más difícil que entrara en el mundo de la ópera. Pero dudo mucho que no hubiera vivido el mundo de la ópera. Lo que pasa es que claro, esto es un arma de doble filo. Porque cuánta gente hay que detesta lo que oyen sus padres. O que detesta la profesión de sus padres. Nosotras, las tres hijas, nos hemos dedicado a esto. En mi casa

todos son músicos. En mi familia la mayor parte de sus integrantes son artistas o intelectuales. Entonces, pero yo creo que ha sido bien llevado porque ninguno terminó detestándolo. Que esta es una de las cosas que puede suceder, ¿no?

Sí

Yo creo que... A ver, yo lo único que quería desde niña era hacer ópera, bien. Como yo la soñaba, como yo pensaba que tenía que ser, ¿no? Para mí, el gran cisma fue de haber pasado a montar las óperas en el tocador de mi madre, con los trajes y con el perfume, a ver la ópera en el Palacio de Bellas Artes. Fue un cisma bastante complicado de explicar, ¿por qué? Porque, no tenía nada que ver con lo que pasaba en el tocador de mi madre. Se suponía que aquello tenía que ser mejor y resultaba que no. Entonces, de allí vino una enorme necesidad de hacer exactamente lo que yo tenía en la cabeza. Que fue de alguna forma lo que yo pude lograr en el teatro. Porque en el escenario teatral, lo logré en Méjico, con una producción de O.J. Sanchis Sinisterra⁶ que la primera, aunque fue mi producción número 31, pero fue la primera producción en la que yo sí realmente pude ver en el escenario lo que yo tenía en la cabeza. Y que, claro, en la ópera era punto que imposible. Porque las formas de producción de las óperas en Méjico, no permiten, realmente, una consecución artística, ¿no? A menos que seas un héroe, que sí que los ha habido, también eso es cierto, que ha habido actitudes heroicas que han llevado a cabo producciones realmente preciosas. Pero, yo realmente hice lo que creía que debía que ser la ópera cuando llegué a Europa, antes de eso no fue así. Bueno en Canadá que tuve ya una experiencia como directora. Pero realmente, el entender qué significa tener una propuesta y un punto de vista como artista en un escenario. Eso no lo pude hacer hasta que salí de Méjico. Quizá porque las formas de producción te determinan también.

Claro. Háblanos un poco de tu tesis. ¿Qué se necesita para llevar a escena una ópera? ¿Quién interviene?

Bueno, la ópera es como el mundo de los especialistas, ¿no? Porque sí. Parece que todo el mundo tiene que ser como muy especializado en su área. Es un mundo muy grande. A ver, tenemos primero todo lo que es la parte... Toda producción se divide en tres partes: preproducción, producción y postproducción. Entonces tenemos en la preproducción todo lo que tiene que ver con la contratación, planeación y diseño de la gente que interviene. Y tenemos dos grandes áreas: el área musical y el área escénica. Dentro del área escénica, por supuesto, la cabeza es el director de escena. Y en el área musical tenemos otra cabeza, que es la dirección musical. ¿Qué es lo que pasa siempre que tienes dos cabezas? Siempre tienes un problema, ¿no? Es como las relaciones de pareja, o como los jefes encontrados, como... Siempre que tienes dos cabezas... Gracias por haber participado por la Paz. La Paz ya no está allí. Entonces, ¿qué pasa? Tú por principio, dependiendo, cada teatro va a tener una política o una manera de hacerlo. Pero, en principio, todo lo que es preproducción, implica tanto la contratación, a veces con 5 o 6 años de anticipación, de cantantes y del elenco que vaya a trabajar, como la preparación. Por ejemplo, en el caso del Coven Garden es de hasta 3 años, del

⁶ Sanchis, J. (2023). José Sanchis Sinisterra. Biografía. *Contexto Teatral*. Recuperado de <https://www.contextoteatral.es/josesanchissinisterra.html>

director de escena, para que haga una nueva propuesta de producción. Entonces tu tienes en la parte escénica toda la gente que está relacionada con el director de escena, que son: asistentes, iluminadores, diseñadores, productores, por supuesto. Porque normalmente es una persona del teatro la que lleva la producción y una persona por parte del director, que hace de vínculo. Y luego tienes a toda el área musical, que bueno, evidentemente, implica a todos los cantantes. Bueno, una vez que tú tienes determinada esta área, empieza la parte de producción. La parte de producción comienza desde el primer ensayo musical, porque tienes dos tipos de ensayos, el musical y el escénico. Y después, hasta el último día de la función. Que es todos los días que vas a estar trabajando: mañana, tarde y noche, madrugadas sin dormir y demás. Que próximamente, las cosas de ópera es un mes. Nunca puedes ensayar más. Es muy difícil, muy pocas concesiones se hacen. Así dure la ópera 6 horas o dures 2 horas, es igual. Normalmente es un mes de trabajo. Y claro, aquí es dónde vienen los conflictos más interesantes: los estallidos de los divos, las broncas entre el director de escena y el de orquesta, la cosa simpática de la dinámica. Y hasta que llegas al estreno. La postproducción es a partir del momento de la última función, ¿qué se hace con la producción? ¿Va a participar en festivales? ¿Se va a guardar? ¿Dónde se va a guardar? ¿Cómo se traslada? Etcétera. Es digamos, como el cierre de todo. Y, además, claro, los pagos, ¿no?

Claro.

A los artistas, a todo lo que se tuvo que hacer. Y la entrega de cuentas, en general. El cierre de lo que se llama el cierre económico de la producción, quizá sea una de las partes más pesadas de producir. Entonces, este es el proceso. Y ¿Cuánta gente interviene? Bueno, depende de cada ópera. Pero yo creo que, de las cosas más complicadas, sobre todo en la ópera contemporánea, en la ópera que se hace en nuestros días, es que los equipos son cada vez más grandes. Y bueno, hay una crítica muy grande de que sean los equipos administrativos sean los más grandes y no los artísticos.

Ya.

En este momento hay una crítica en este sentido, importante. Pero bueno, claro, mantener un teatro que hace 15 o 20 producciones de ópera, por no mencionar conciertos, ballets, etc. No es tan sencillo, si no tienes un equipo amplio administrativo que sostenga eso. Siempre es un arma de doble filo.

Y has dicho que hay como dos grupos, ¿no? El equipo musical, con el director de orquesta. Y el director escénico. ¿Qué lleva a cabo el director escénico? Explícamelo como si yo no supiera nada de nada.

Bueno, es que esto ha cambiado muchísimo. Porque en un principio, cuando hablábamos del director en el siglo XIX, el director de escena, que a finales del siglo XIX empieza a tener su existencia, era realmente un trabajo técnico que podía hacer un excantante, un traspunte, un agente por el estilo, ¿no? Porque lo único que tenía que hacer era decirle al coro y a la comparsaría dónde ponerse, básicamente. Porque los cantantes hacían lo que ellos querían, incluso llevaban su vestuario, si ellos querían así, ¿no? Adelina Patti, por ejemplo, en su contrato ponía como cláusula que ella no

ensayaba. Que ella llegaba, cantaba y ya estaba. Y que ella salía con su vestuario, el que ella le gustara llevar ese día, tuviera o no tuviera que ver con la historia, con la representación, con le resto de la producción, etc. Había como una libertad que evidentemente ahora no existe. Después vino un tipo de director, que era un director mucho más centrado en un concepto. ¿Qué es lo que vamos a hacer? Una generación absoluta de un concepto escénico. Qué claro, a partir de la revolución de Wieland Wagner o el propio [Luchino] Visconti con la Callas en la Scala, que son los dos puntos que dieron otro giro a qué significaba la escena en la ópera. A pesar de que, a ver, la escena se había modificado en el teatro muchísimo antes, y que, claro, en la ópera se habían hecho intentos muy fuertes. Pero digamos que es el parte habas, a partir de aquí nada vuelve a ser igual, con Wieland Wagner y con Visconti. Yo creo que son los dos puntos importantes. Y aquí, sí, que hay un concepto y una idea de que el director de escena tiene un que decir, ¿no? Y entonces se plantea desde la conceptualización del personaje hasta el mundo en que ese personaje vive. Y es por eso que ya se convierte en un concepto. Y aquí es dónde empezamos con el problema director de escena, director de orquesta para que lleguen al entendimiento de la construcción de ese mundo y llegar a lo que decía Darío Fo, “a mí me gustaría ver lo que escucho”.

Claro.

Que esta resonancia musical realmente esté allí, porque al final... ¿Por qué la ópera tiene la importancia que tiene después de 450 años de existencia? ¿Por qué la gente se sigue peleando... o no hay entradas para Carmen ahora? ¿No? ¿Por qué? Bueno, pues, porque yo creo que cuando la palabra ha llegado a un punto en el que ya no puede decir más, entra la música y entras en un ámbito completamente diferente. Donde la racionalidad no existe, y dónde el concepto es otro, ¿no? Está para decir lo que no puedes decir con palabras. Y esto es un concepto que se supondría que el director de escena siempre tendría que tener...

En mente, ¿no? O sea, creando.

Exacto. Porque al final está creando un mundo donde eso sucede. Bueno, esto era así.

Ahora el director de escena también forma parte de los equipos primigenios, cuando antes era el compositor y el libretista y ya está. Ahora el director de escena se ha involucrado en procesos de creación primigenia. Que a mí me parece muy interesante. Y bueno, evidentemente tiene cada vez mayor fuerza. Se dice que cuando antes se iba a ver a un cantante, o iba a oír a un director de orquesta. Hubo una época en la que ibas a oír a un director de orquesta al que ibas a ver, porque no podías perderte una función de Toscanini, si estaba en tu ciudad. Ahora vas a ver una producción dirigida por un director de escena. Se han convertido en los nuevos divos de la ópera.

Ya.

Y que esta cosa va cambiando. Pues yo digo que va a haber un día que va a ser el iluminador. Mira, yo no enciendo el foco y a ver quién ve.

Se acabó.

Yo, la verdad creo que esto es una tontería absoluta. Los divos siempre han existido en la ópera, como en el teatro, como en cualquier lugar. Pero en la ópera más, porque la historia es como más colectiva, tienes menos tiempo y más dinero en juego. Pero yo creo que al final la ópera es un gran trabajo de equipo. Y que si tú no tienes un técnico especializado en ópera. Un tramoyista, no te estoy diciendo nada extraordinario. Un tramoyista especializado en ópera es una cosa completamente diferente que cualquier tramoyista. Porque él sabe que no puede hacer ruido. Porque él sabe que es lo que no puede hacer. Yo crecí entre técnicos que tenían años de estar en un teatro de ópera. Y eran completamente diferentes a los técnicos de un teatro normal, de un teatro de texto. Porque ellos tienen la consciencia de qué significa que un cantante de ópera esté allí. Que no pueden tirar polvo, que no pueden hablar fuerte, que no pueden desconcentrar, que esto no tiene nada que ver con el trabajo de un actor, en muchos sentidos.

Y esto, si estamos hablando desde allí, pues muchísimo más tendría que ser especializado un director de escena. Lo que pasa es que, claro, en la ópera es un bombón, es una cosa muy golosa. Tiene presupuestos que nunca vas a tener en otras artes escénicas. Tienes una posibilidad de internacionalización que no vas a poder tener en otras artes escénicas. Y claro, esto también se ha convertido en la cueva de gente que llega a innovar. Y sin conocer la tradición, sin conocer lo que significa hacer una ópera, sin conocer realmente la relación tan delicada, tan pura, tan única que ha establecido durante 450 años una manera de ver el mundo ¿no?

Y bueno, al mismo tiempo te digo que hay directores que han hecho de óperas que no tenían ningún sentido para nosotros, lo tengan ahora. Y en este caso te puedo mencionar que yo he visto una ópera barroca, de cuatro horas y media, dirigida por Robert Carsen, y pensar qué actual es, qué tan cercana a mí es. Y esto es una de las grandes labores que el director de escena ha hecho. Yo creo que el siglo XX, a la ópera, a parte de haberle dado los medios electrónicos de difusión, que me parece importantísimo, como beneficio real a la existencia de la ópera, le dio la figura del director de escena. Ahora que seo se utilice mal o bien es otra historia.

Es otro asunto.

Es otro cantar. Pero creo que, como tal, es esto.

Y ¿cómo llega a relacionar o a poner de acuerdo el director de escena con el director musical? Como decías tú antes, hay dos cabezas y cuando hay dos cabezas, hay dos personas, y empiezan los roces. Pero tiene que llegar un momento tanto en el que el director de escena como el director de orquesta ensayen juntos. ¿Eso cómo lo hacen?

Bueno, hay muchos sistemas. Aquí cada equipo tiene el suyo. Yo creo que el mayor error que puede suceder es que ninguno de los dos tenga conocimientos reales sobre el trabajo del otro. Y eso es una de las cosas más complicadas. Y esto puede darse en directores reconocidos internacionalmente. O sea, fueron famosísimos, famosísimos, los pleitos de Karajan con sus directores de escena. Siendo Karajan quien era, por su incapacidad de entender qué era la propuesta del otro. De hecho, Bergman, Ingmar Bergman salió corriendo de la propuesta de Karajan. Cuando Karajan le propone dirigir Turandot, ora sí, como decimos en Méjico, “le dijo que sí, pero no le dijo

cuándo”. Y salió huyendo porque se dio cuenta. Yo creo, que la primera cosa que tiene haber, el “link” entre ellos dos, el interés por entender la necesidades del otro. La primera cosa que se hace, normalmente, es una reunión en la que se establecen, sobre todo si es la primera vez que se trabaja juntos, normalmente se hace una reunión en la que se establecen los conceptos básicos de la obra. Qué es lo que quiere cada uno y se establece a partir de ahí. Desde el departamento de producción de teatro, lo que se hace es que se establece la cantidad de ensayos: de coro, de orquesta, con los solistas, y tal y tal. Se mandan unos tiempos y todo esto. El director de escena trabaja con los tiempos establecidos por el director de orquesta. Y el director de orquesta tiene que adaptarse a las necesidades escénicas. Ahora, cuando llega el momento en el que si se pelearon ya no hubo forma de arreglarlo. O si se llevaron muy bien, todo va maravillosamente. Pues, porque a partir del primer ensayo de orquesta, el director de escena ya no puede nada, ni puede interrumpir, ni puede nada. O sea, porque allí lo lleva el director de orquesta. Perdón, el director de escena ya no puede interrumpir, ya no puede decir absolutamente nada. Y el director de orquesta es el que lleva la función. Allí, el director de escena...

Ya ha terminado, ¿no?

Él quisiera haber terminado, normalmente nunca terminas allí. Lo único que puedes hacer es dar notas posteriormente, y decir qué falta y qué pasa y qué tal.

Porque si tienes el escenario. El director de orquesta está aquí abajo. El director de escena supongo que está por aquí o por allí.

En la sala.

Está en la sala. Y él marca, a lo mejor, un movimiento escénico, cómo posicionarlos...

No, para cuando llegaste con la orquesta tú ya tienes todo montado, ¿eh? Y solo tomas notas.

Exacto. Tienes el escenario, los decorados, y tú le dices cómo se tiene que colocar en el escenario para que se vean mejor... ¿O eso lo deciden los artistas? ¿O se lo dice el director de orquesta?

No, no. Aquí siempre es el director de escena, todo lo que tenga que ver con el concepto. Tú tuviste ensayos en salas pequeñas, o en salas del tamaño del escenario con la escenografía marcada.

Vale.

Y ahí ya has dicho quién entra por dónde y ta, ta, tá. Estos ensayos son a piano. Una vez que has tenido el proceso del piano, después haces un ensayo que es la ópera entera, corrida con el piano. A piano. Y entonces allí ves una serie de cosas: qué esta bien, qué está mal, que ta, ta, tá. Después de esto viene un ensayo que se llama a la italiana, que es solo la orquesta con los cantantes. Y este ensayo es para el director de orquesta. Después de este ensayo, porque además este director ya ha tenido ensayos a piano con

los cantantes para tener el desarrollo musical, ¿no? Después de este ensayo con orquesta viene la unión de las dos cosas. Que ese...

Ese ya tiene que ser apoteósico.

Que normalmente es auxilio y socorro el primer ensayo de escena con orquesta. La mayor parte de las veces. Pero, lo tienes. Y entonces aquí el director de escena no puede interrumpir. Solo puede interrumpir el director de orquesta. Entonces, claro, el director de escena puede estar caminando por las paredes, porque ya te digo yo que lo hace. O dando vueltas sobre un tacón. Pero lo tienen que terminar. Allí, es así. Entonces tú solo puedes dar notas. Terminando el ensayo vas con el cantante y le dices: esto estuvo mal, aquello no sé qué, prefiero que hagas esto, prefiero lo otro. Y el día del ensayo, tienes tres ensayos que son vitales: pregeneral, general y el estreno.

En el pregeneral, es la primera vez que vas a ver al coro vestido. Que esto es una cosa terrible para un director de escena. Una cosa terrible, terrible, terrible. Pero eso, como está puesto en el contrato de trabajo de los cantantes del coro, es así. Ellos solo se visten en el pregeneral y en el general.

Y ya está.

Si traen miriñaques del siglo XIII y van a chocar con ellos, si traen no sé qué, si no saben utilizarlo... Gracias por haber participado. Las preocupaciones otro día con más calmita, ¿sí? Entonces, bueno, esto es siempre es un problema, ¿eh? En la mayor parte de los teatros que conozco. Y el peor es el Covent Garden. En el Covent Garden si el director quiere que desde el ensayo 3 el coro traiga el vestuario, lo trae. Bueno, o por lo menos esto era así. Son acuerdos sindicales, o acuerdos de contrato de trabajo, o acuerdos de este sentido. Y es un horror. Yo, con las óperas con coro siempre las he padecido terriblemente. Qué quieres que te diga. Es una cosa como tremenda. Siempre tienen muchísimo trabajo y ellos son muy poco cooperativos. Hay muy pocos coros que realmente están...

Metidos.

Exactamente. En el proyecto. Normalmente los coros están formados por gente que quería ser solistas.

Ya.

Entonces siempre tienes un problema aquí. En fin, es como muy complicado de entenderlo en su generalidad. Y después, claro, a partir de ese momento el director de orquesta es el dueño de tu espectáculo.

O sea, que, si el director de orquesta decide que un cantante en vez de colocarlo aquí lo va a mover de sitio, ¿lo puede hacer?

No. Eso sí que no lo puede hacer.

No. Porque no lo vea bien, o porque no le pueda dar la entrada correctamente.

Eso sí que le puede decir al director de escena. Oye mira no me ve, o no sé qué. Ahora con los sistemas maravillosos que hay de circuitos de televisión cerrados, que los cantantes pueden estar viendo al director, ya casi no es un problema. Ahora, llega a verlo.

Por eso, que cuando hay mucha gente en el escenario que todo el mundo se coordine con el director de orquesta, a mi me parece algo como casi de magia. Que haya tanta gente participando: los tramoyistas, los encargados del escenario, los encargados de cambiar los paneles, de cambiar todo el material, ... Y que salga bien. Yo creía que tenía más ensayos, o era...

Bueno, realmente, la ópera es un milagro. Es un milagro. Yo siempre lo he pensado. Es algo que se trabaja muchísimo. Y que puedes trabajar muchísimo y no llegar. Y que no sucede. Y puedes trabajar... Lo que sí te digo es que si trabajas poco no llegará jamás. ¿No? Si trabajas mucho, tienes la opción de que llegue ese milagro o tienes la opción de que no. Pero, digamos que tienes más a tu favor. Si no lo trabajas, es así. O sea, un director de escena en un montaje teatral puede llegar a un ensayo y tratar de improvisar y tratar de ver qué funciona. En una ópera no puedes hacer eso. En una ópera tienes que llegar con todo armado y todo en la cabeza, porque no tienes tiempo de probar.

Sí, directamente vas al ensayo porque ya saber cómo se van a mover, cómo se van a ubicar en el escenario, y todo lo que va a pasar, ¿no?

Exacto. Y si no tienes conocimientos musicales, realmente, es un asunto complicado, es un asunto complicado. Yo recuerdo un director de escena, bastante bueno en el teatro, en el teatro mejicano, que cuando llegó al primer ensayo de coro de *Bohème*. Porque, claro, él nunca había escuchado el segundo acto sin los cantantes solistas, entonces él no sabía dónde iba el coro. No tenía ni idea qué estaba haciendo el coro. Yo le ví tal cara de auxilio, ¿qué está sucediendo aquí? Que le dije: ¿necesitas que te marque yo a los solistas? Porque ya vio que...

Ya.

Esto es una cosa que la gente no se imagina de lo complejo que hay que hacer en una ópera. Hace poco, me daba mucha risa cuando decían: es que Pavarotti no sabía leer música. Y yo decía, a ver, ¿pero tú alguna vez has cantado el Sexteto de *Lucía*⁷? ¿Alguna vez has cantado un concertante de Rossini? ¿Alguna vez has cantado un concertante? El que me digas. Bueno, mira, la marcha triunfal de *Aida*, el concertante que viene después. ¿tú crees que alguien que no lee música puede saber qué se canta allí?

Sí, sí. Yo lo he oído y es prácticamente inviable.

⁷ Sexteto de *Lucia Lammermoor* (Donizetti).

¿De dónde te crees tú? Tendrías que ser un genio estilo Einstein auditivamente. No es nada más que tengas el oído absoluto, es ¿en qué línea te vas a poner tú? ¿Cómo lo vas a cantar? ¿Me explico? ¿Cómo no te vas a ir con el otro?

Claro.

Son veintisiete millones de cosas. ¿No? Me da mucha risa. Bueno, es que Juan Diego Flores tiene la voz chiquita. ¡Mi rey! ¿Tú sabes lo que hace con esa voz chiquita? ¿Tú sabes lo que es dar nueve dos en un aria? Y, además, hacer un bis, y cantar dieciocho dos en un día. O sea, ¿tú tienes idea de lo que es dar uno? El miedo que tiene, alguna vez que pude tener contacto con él me lo confesó: a mi cada do me da miedo. Es que a cualquiera.

A cualquiera. Sí, sí.

Y, además, que los cantantes tienen que pensar en siete cosas para cantar, en siete, tienen que actuar. Además de eso, tienen que actuar. Entonces, claro, Natalie Dessay es un fenómeno. ¿Cómo no lo va a ser? Si la señora cuando sale a escena está en trance, esa señora no está con nosotros. Por eso, es esta cosa espectacular, de una actoralidad que no puedes creer, con una vocalidad que no puedes creer. Pues, sí, eso pasaba con la Callas, eso pasaba con los grandes, de los grandes. Y que muchos de ellos son muy buenos cantantes de concierto, pero no son buenos cantantes de ópera. Por más que puedas disfrutar una función maravillosamente bien, con un cantante que actoralmente no funciona, la ópera lo es todo. El problema de la ópera es que ha demostrado que puede serlo todo. O sea, si Corelli no hubiera existido pues nadie esperaría que los tenores fueran guapos.

Claro.

Ya tuvimos uno que cantaba bien, actuaba bien y estaba que se caía de guapo. ¿Entonces qué? Queremos otro así.

Después de eso...

Porque el problema de la gente de la ópera es que... a diferencia de las otras artes escénicas, el espectador es muy respetuoso, y si no le gusta o se va o aplaude más fríamente o no aplaude y se acabó. En la ópera no. En la ópera los señores abogados, este, vamos, empresarios con profesiones superdecentes que llegan con trajes Armani al teatro, enloquecen igual que el que ha pagado el quinto piso y enfurecen. Y si aquello no les gusta es que quieren un trozo del corazón del que lo hizo. Pero si aquello también les gusta es que quieren adorarlo para lo que resta de su vida. O sea, es así, la ópera tiene este tipo de espectador. Un espectador superapasionado, un espectador que muchas veces sabe más que el que está arriba del escenario, porque ha oído todas las versiones posibles, porque ha visto todo lo que se puede ver, porque se ha enterado de todo lo que se puede enterar. Es un espectador, en muchos casos, muy muy especializado, y que ha sido tildado de tradicional en muchos sentidos, y que puede no serlo, y serlo, ¿eh? Existen los dos, las dos opciones: el que sí es muy tradicional y gente que lo que quiere es la innovación.

La innovación.

Y que les molesta mucho que no le sorprendan. Para mí, la gente que va a la ópera no quiere ver una cosa nueva como la gente que va al teatro. No quiere ver solamente el virtuosismo técnico como la gente que va a la danza. La gente que va a la ópera quiere un milagro. Y la búsqueda de ese milagro es el que lo hace ir a todas las funciones así sea una ópera que detesta, un director de escena que no puede soportar o lo que sea. Él lo que quiere es un milagro. Y ese milagro es la imagen perfecta, con el sonido perfecto, dado por el cantante perfecto, con la orquesta perfecta, y la luz perfecta. Él quiere la perfección. Quiere esta cosa única que sucede cuando la Gruberova⁸ dio un Mib sobreagudo que se le para la respiración a dos mil doscientas personas. O cuando la Callas lo hizo, o cuando la Adelina Patti lo hizo. El día en el que hay un sonido único e irrepetible, que se lo vas a contar, además, porque estos milagros pasan de generación en generación, y dices, duró quince segundos. Y treinta generaciones se lo han contado unos a otros. Yo estaba cuando... ¿No? Yo fui cuando de repente... ¿Sí? Y es esto, ¿no? Es un momento en el que este sonido perfecto está en el lugar perfecto. Y cada vez queremos más eso. Y, claro, hay producciones que... A ver, me acuerdo mucho de un crítico porque me encantaba porque decía: pero bueno, qué pasa con estas producciones donde no hay estrellas, pero todo está bien logrado y todo esta armado. Es cierto que quizás no sean las más populares. Pero claro que le encanta a la gente la ópera, los trabajos redondos y los trabajos bien terminados. Pero qué pasa cuando realmente eso está integrado también por un gran cantante, o por todo el elenco como grandes cantantes. De estas noches inolvidables, en las que realmente la ópera te da algo que es indescriptible, que no puedes hablarlo con palabras, o que te cuestiona cosas que no sabías de ti mismo, ni del mundo en el que rodeamos, esta cosa, ¿no? Yo creo que al final, todas las artes escénicas están para explicarnos el mundo y para explicarnos quienes somos. Y la ópera, de alguna manera refleja como el mundo absurdo que somos incapaces de entender de nuestro mundo. Yo no sé tú, pero yo el mundo lo entiendo cada día menos.

Sí, a mí cada día me cuesta más.

Exacto. Y cada vez entiendo que está más cerca de una ópera. Porque cada vez es más absurdo. Y yo creo que el gran bagaje de la ópera es que va hacia lo que somos incapaces de explicar, ¿no? Se basa en esto. Sí, 6 personas cantan al mismo tiempo sin escucharse.

Exacto.

Normal, ¿no? ¿En qué Senado no sucede así? ¿En qué congreso no sucede así? ¿En qué reunión no sucede así? Sí, es cierto hace mucho que no nos oímos. Sí, es cierto hace mucho que la gente...

Que cada uno habla por su lado.

Sin llegar a un acuerdo. Este, y sin embargo sí que estas oyendo al otro. ¿No? Pero quién sabe lo que estás oyendo del otro. A mí me da mucha risa cuando dicen, bueno, es que nadie pide la sopa cantando. Ojalá. Si alguien la pidiera sería mucho más...

⁸ Edita Gruberova.

Más fácil estar todos en el mismo sitio, y participando de lo mismo.

Exactamente. Y claro, quizá en ese momento es cuando entendemos que la realidad no es lo que te está planteando la ópera. Porque la ópera no te está pidiendo una realidad en las acciones. Lo que te está pidiendo es una realidad en las emociones. Y esto es una de las cosas más complejas que plantea la ópera como género. La realidad emocional. Cuando hablamos de la diferencia entre una tragedia y un melodrama, según el planteamiento aristotélico, por supuesto, estamos hablando de que la tragedia tiene una parte en la que hay una reflexión, que es la anagnórisis, que viene después de la catarsis. Porque tú tuviste una catarsis y después reflexionas sobre por qué demonios has tenido esa catarsis. Esto en el mundo griego, era un mundo muy racional y muy coherente. Y claro, era la forma de purificarte, y de cuestionar, y de pensar. Por qué sientes, o por qué tienes una explosión determinada. Y eso te hace aprender, y te hace ser mejor ser humano. Bueno, sí, genial.

Pero, hoy en día creo que nadie se para a pensar si va a ser mejor ser humano o no. Ese planteamiento hoy en día, no sé yo, si alguien lo sigue.

Bueno, al final todas las tragedias se supone que están planteadas para que tú lo hagas. Y quizá sea en el teatro en el único lugar dónde podrías tener esta idea. ¿Pero qué pasa con la ópera? La ópera no es eso, la ópera se queda en el melodrama, la mayor parte de las veces. Aunque si hay alguien que dice que todas las óperas son melodramas se equivoca. Hay mucha ópera del siglo XX y mucha ópera anterior que no lo es. Pero, vamos, cuando te dicen que hay que despreciar el melodrama porque se parece más a una telenovela latinoamericana que cualquier cosa. Mira, no. Porque la telenovela latinoamericana es un mal melodrama. Y está muy mal entendido el melodrama, la mayor parte de las veces. El melodrama, en esta cúspide llega la catarsis y no hay reflexión sobre esa emoción. Pero el hecho propio de que la gente pueda explotar las emociones contenidas ya es una purificación. Si después es capaz de reflexionar sobre ello o no, hombre, mira, qué bien, ¿no?

Fantástico.

Pero primero que la saque. Porque en este mundo en dónde vivimos para lo urgente y no para lo importante. Este nivel de cosas es importantísimo tenerlo. Ahora, mucha gente claro que reflexiona sobre esto. Y además que esto te quita mucho la idea de que la ópera tiene que ser para una persona entendida. Cosa que cada vez me sorprende más cuando me dicen es que yo no entiendo nada de ópera y por eso no voy. ¿Por qué no vas a ver si la entiendes? Al revés.

Exacto. Primero Pruébalo y luego me dices qué te parece.

Exacto. Lo entiendo o no lo entiendo. Si puede ser o no puede ser. Y, además, porque yo lo he vivido. A ver, yo me enamoré de la ópera a los 4 años. Recuerdo perfectamente el momento. Sí, yo estaba viendo la televisión, mi padre puso una ópera y yo dije: Santo Dios, ¿qué es eso? Y lo recuerdo perfectamente porque era una Turandot que transmitían desde el Palacio de Bellas Artes. Y, bueno, aquello no podía ser. Nadie puede cantar así, nadie puede hacerlo, eso no puede sonar. Esta sensación de qué estoy viendo que es único, que es irrepetible. Tú dices, claro, sí, porque eres hija de una gente

dedicada a la ópera, porque eres hija de un cantante, porque lo has oído, al final, desde siempre. Pero, uno de mis mejores amigos mejicano, operópata perdido, peor que yo, enfermo como nadie, que tiene la colección más importante de María Callas que hay en Méjico. Este señor, estaba en un pueblo, Qupancla, de las afueras de Méjico, tenía 9 años, su familia en su vida había escuchado ópera, y este niño caminó por afuera de una tienda de discos y oyó la Habanera de la Callas.

¡Ah! Fantástico.

Y como él dice: algo cambió. Yo no sé decirte qué es. Pero, punto. ¿No? O sea, a partir de allí, la cosa ya fue...

Totalmente diferente.

Y entonces, tú dices, a ver, una cantante griega, cantando una ópera francesa es capaz de tocar a un niño de 9 años, en un pueblo mejicano. ¿No? Cómo haces todo este recorrido. No es que necesites un conocimiento previo o no. No es nada de esto. Al final, te enamoras de ella o no te enamoras de ella. La odias o la amas. O te gusta o no te gusta. O te gusta más unas que otras. O puedes tener una postura racional o no. La ópera no está allí para ser solamente amada, ¿no? O sea, por eso bajó de los cielos, como decía de las primeras óperas de los dioses griegos, ¿no? Bajó a las terrenalidades del Verismo y de allí a la complejidad del Siglo XX. Y yo creo que ha hecho un viaje superinteresante sobre quienes somos los seres humanos, y sigue hablando que quienes lo somos. Las óperas escritas hoy en día, siguen hablando de un mundo que no entendemos. ¿eh? Y de un mundo que somos incapaces de explicar, y que rara vez, le podemos dar respuestas. Ha habido otros siglos en los que han dado respuestas más acertadas o no. La ópera de nuestro tiempo lo que nos está diciendo es que no le hemos dado ninguna. A las grandes preguntas de los seres humanos siguen siendo las constantes.

Las del principio.

Exactamente. Desde Grecia y desde la Camerata Fiorentina.

Pues, volviendo a lo que es la escenografía. ¿Hay alguna diferencia entre, seguro que la hay, entre la escenografía del siglo XIX y la del siglo XX? Porque en una ocasión fui a ver una del as óperas de Wagner, Lohengrin en el Teatro Real, y el decorado era totalmente minimalista. El señor que tenía al lado, que era un señor mayor, estaba indignadísimo. Sí, sí, pero estaba fuera de sí. Totalmente horrorizado. Y dice: yo he venido a ver una ópera, con su escenario acorde a la ópera. ¿Cómo me ponen un tablón negro con una pasarela de plata...? No sé, a lo mejor, el concepto puede ser el mismo, que aparece Lohengrin en su cisne al fondo del escenario, a través de ese lago de plata. Pero, este señor estaba totalmente horrorizado que todo fuese así.

Bueno, este es un espectador...

Esperaba algo más o algo diferente.

Bueno, este espectador es un espectador muy típico de la ópera. Y que, además, es realmente enternecedor y maravilloso. Porque han sido los que han sostenido la ópera a través de las guerras, a través de los tiempos, a través de lo que sea. A mí me cuesta mucho cuando los directores de escena hablan mal del público de la ópera y dicen que no nos entienden. Porque lo dicen, no te pienses tú que... Lo dicen y además lo dicen públicamente, no nos entienden, son unos retrógrados, son unos carcas, son fascistas. Bueno, de todo les dicen. Pues, sí, tú me puedes decir lo que tú quieras, pero este señor mayor o muchos de los que se sientan a mi lado en el 5º piso del Liceo. Porque yo me siento con los talibanes de la ópera. No te pienses tú que me siento en cualquier lado. Mucha de esta gente está allí desde hace 50 años, en esa misma butaca. ¿Sabes? Y han pasado a hacer filas debajo de la nieve, de la lluvia, del sol, de como tú quieras porque quieren oír, porque quieren ver. Y son la gente que mantiene viva la ópera. Porque se compran los discos, porque se van a otros países a ver otras producciones, porque persiguen las producciones que les gustan. A ver, cuidado, y todo el mundo te dice: pero es la gente que tiene dinero. No. Ya te digo yo que no. Yo vengo de una familia que nunca tuvo dinero para nada y, sin embargo, viajábamos a Europa cada año, en los años 70, cuando no había Internet ni nada que te dijera información. Íbamos persiguiendo las ciudades que tenían teatros de ópera para ver las óperas que queríamos. Y si no había entrada, porque llegábamos con la maleta al teatro, no te pienses tú. Llegábamos con la maleta al teatro y si no había entrada nos íbamos con la maleta a la siguiente ciudad. Entonces, era así la cosa. Y eso sigue sucediendo, yo tengo amigos que han hipotecado casas para irse a ver la producción que quieren ir, que quieren ver.

Esta gente es muy respetable. Pero esta gente, su manera de pensar es: esta ópera es mía. Esta es mi ópera, con esta aína le pedí a mi mujer que se casase conmigo, le puse Tosca a mi hija. Y sucede. Mi hijo se llama Álvaro por ella. Es mía, es mi vida y es tipo de espectador maravilloso porque lo que quiere es que le descubran sus deseos.

Ya.

No quiere ver cuál es la propuesta que me trae este director. O a ver, no. Por qué no me adivinas lo que yo quiero, ¿no? ¿Por qué no es como yo la pienso? Como los comentarios maravillosos de una de mis compañeras de abono, que es genial. Habían hecho en vez de la Danza de los siete velos, habían hecho un video. Ella dijo, bueno, pero a ver, ¿por qué la soprano? Ahí había una servilleta. Si no tenían para los velos, ahí tenían una servilleta.

Una servilleta.

Yo quería mis mil y una noches. Yo quería mi escenografía de las *Mil y una noche*. ¿Qué quieres que te diga? ¿No dirigiste tú la propuesta tal? Este es un tipo de espectador muy de la ópera. A ver, me da mucho respeto porque quieren mucho lo que están viendo porque si no se atacan y se van.

Sí, sí. Porque este señor estaba totalmente fuera de control.

Pero también entiendo en este sentido. Tú tienes una escenografía en el siglo XIX que ahora ni ellos la aguantarían. ¿Por qué? Porque en el siglo XIX tenías una escenografía

siempre en dos dimensiones. Y que es una serie de telonería que no tiene casi nada en volumen, con un pseudorealismo rarísimo. Y, además, en el S. XIX no teníamos una iluminación determinada, no teníamos el realismo de la iluminación, estabas iluminando con candilejas, los cantantes se iban al proscenio a cantar, fuera la acción que fuera, no se miraban. Entonces, claro, esto es como ver una película muda.

Con el pianista debajo.

Exacto. Y es una cosa extraña, muy extraña. Realmente. Si tú rehicieras un montaje tal cual, el día del estreno, por ejemplo, lo que existe del *Verter* en el archivo del Teatro Real, seguramente habría mucha gente a la que no le gustaría. ¿Por qué? Porque ya no tiene que ver. Nosotros somos espectadores alimentados por el cine, por la Televisión y por el realismo de estas imágenes. Entonces, ¿qué pasa? El primero que dice vamos a entrar por aquí, es el Duque de Meiningen⁹, que trata de hacer un realismo tridimensional, pero realmente exhaustivo su copia de la realidad. Y, por otra parte, también más o menos en la misma época, Adolphe Appia¹⁰, dice no. No tratemos de copiar la realidad, tratemos de dar la sensación de ella. Y entonces, por eso viene toda esta área, que también es fantástica, de la escenografía.

Sí, de telones, y demás.

Y está la otra escenografía, la escenografía única que lo que busca es la sensación del espacio, o la creación de la atmósfera, o el que tú te centres solo en el cantante, por encima de la relación con la realidad. Además, es un movimiento siglo XX, exquisito. A ver, ¿qué sucede en estos casos? Evidentemente, hay muchos tipos de montaje. Y el siglo XX nos ha dado una serie de corrientes que yo estudio en esta tesis. Una serie de corrientes de montajes que buscan diferentes cosas. Está el realismo hecho con la mayor tecnología posible. Lo que hablábamos de Zeffirelli¹¹, ¿no? Como consecuencia del Trabajo de Visconti, etc., etc. Esta le meta teatralidad que busca una obra para hablar de otra cosa, como el Lohengrin aquel que habla de la ascensión del nazismo. Bueno, hay muchísimas cosas, ¿no? Todos estos movimientos, no es que uno sea mejor que el otro. Es que depende de cómo está hecho. Yo he visto montajes realistas maravillosos. Montajes super contemporáneos o superminimalistas horribles. Y al revés, ¿no? O sea, no es un área o la otra, es que el director de escena sepa manejar ese lenguaje. No es que un sistema sea mejor que el otro. La mejor *Manon* que he visto en mi vida la vi dirigida por McVicar¹² en un escenario absolutamente contemporáneo con un vestuario completamente de época, del siglo XVIII, y jamás, jamás, te podías imaginar ese nivel de compaginación. Era como una coherencia brutal que entraba dentro de toda la convención y que te lo sabía hacer divinamente. Y era un montaje primoroso. De las mejores noches que he pasado yo en la ópera ha sido con ese montaje. Entonces, a ver, son muchos factores y tiene que ver con muchas cosas, pero yo creo que lo que importa es: ¿cómo se acerca el director de escena a?, y ¿cómo se acerca el escenógrafo a? Las características de una escenografía para ópera evidentemente no son las de un teatro. Tú necesitas lugares dónde resuene la voz a los cantantes. Tú necesitas lugares

⁹ Compañía Meiningen.

¹⁰ Adolphe Appia.

¹¹ Franco Zeffirelli.

¹² David McVicar.

en lo que ellos puedan ver que no les estorbe para ver ni al director, ni a los monitores del director. En fin, necesitas muchas cosas, son una serie de características técnicas. Y no importa qué línea sigas, lo que importa es que esté bien hecho.

Claro. Y que el resultado se pueda ver y que todo el mundo lo acoja. O la mayor parte lo acoja. Luego la acogida por el público es muy diversa, como le pasa a este señor. En cambio, tenía otra señora por allí cerca que estaba encantada, ¿no?, con que el escenario fuera de esa manera.

Sí, Yo creo que, en este sentido, bueno, siempre, ha habido, ¡eh! Pensemos que en este teatro en el que estamos abucheó a Caruso¹³. Caruso jamás volvió a cantar en España por ellos. O sea, la primera función, primer sonido y lo mandaron a su casa.

¡Uf! ¡Madre!

Tampoco nunca, nunca, le vas a dar el gusto a todos, ¿no?

No, es imposible.

Yo lo que creo es que hay muchos lugares dónde mentir en este mundo. Muchos. En el escenario no puedes. ¿Por qué? Porque ya es ficción. Si a la ficción le metes mentiras no va a suceder.

Ya nada.

En la ficción es en el único lugar en donde la honestidad del artista existe o no puede estar. Y esto es como siempre muy interesante.

Quería preguntarte sobre otro concepto: ¿qué es una casa de ópera? Cuando hablas de la casa de ópera, ¿A qué te refieres? ¿Es un lugar físico dónde va todo el mundo a ensayar allí? O ¿qué es?

Bueno, la casa de ópera es el concepto del teatro de ópera. Todos los teatros son casas de ópera. Todos los teatros de ópera. Porque básicamente se dedican a la actividad operística. Una casa de ópera es que la actividad principal y primordial, es la ópera como el Teatro del Liceo, como el Metropolitan, tal, tal, tal. Aunque también tengan acogida alguna compañía de danza o cosa por el estilo. Aunque como casa de ópera se establece este concepto de que su actividad básica es la ópera. Bueno, a ver, las casas de ópera son invento de la edad moderna, posteriores a la Revolución Francesa. Antes de eso eran Teatros de Corte. Y esos Teatros de Corte estaban dedicados al rey o al señor y lo que eso implicara. Y de repente se podían representar óperas allí, igual se podían presentar obras de teatro o igual se podían presentar lo que sea. Y es una consecuencia del Teatro de Corte. Y el teatro de corte es una consecuencia de lo que era, de lo que fue el inicio de la Cámara Real, como ópera de cámara. Y el traslado es con Monteverdi¹⁴ y de aquí cambiamos de lo que es una casa de ópera. Pero cuando cambiamos a la idea de casa de ópera, también estamos cambiando de espectador.

Claro.

¹³ Enrico Caruso.

¹⁴ Claudio Monteverdi.

Que esto es una cosa muy importante. Estos tres ámbitos establecen cosas completamente distintas. Espectadores diferentes. Y el papel de los espectadores dentro de esa casa de ópera. Porque mientras el Teatro de Corte el espectador no podía decir nada porque si no era el rey no podía decir absolutamente nada más que qué bonito y como me gustó, ¿no?

Sí, porque era un invitado de la corte. No pagaba entrada, por así decirlo. No pagaba entrada. Yo creo que la gran innovación es el poder pagar entrada. Ya no eres un invitado del rey. Eres cualquiera que pueda pagar esa entrada, ¡jojo!

En los teatros de ópera siempre ha habido entradas incluso para los que podrían pagar muy poco. Por eso tenemos esta tradición tan hermosa de los 5º pisos de los teatros, o de los últimos pisos de los teatros. A mi me sigue pareciendo genial lo de los 5º pisos. ¿Sabes? Esa gente que le da igual lo que tenga que dejar de hacer, pero va a la ópera, y este amor, como, tan poco clasista, que siempre, de alguna manera ha rebatido la idea de que la ópera le pertenece a una clase social. Le perteneció a una clase social, de hecho, le perteneció a la nobleza.

Claro.

Hay óperas de Monteverdi que estuvieron hechas para criticar a las cortes y a los reyes. Entonces, a ver, la ópera no siempre ha sido subversiva, al mismo tiempo que complaciente. Pero bueno, cuando estamos hablando ya de que, a partir del siglo XVIII, la idea de que el espectador se vuelve dueño de su opinión es una cosa muy importante. Y para la ópera ha sido importantísimo, para bien y para mal. Cuando la Scala de Milán los palcos eran de los burgueses milaneses, y Toscanini luchó de tal manera para que ese teatro pudiera tener una propuesta artística que no estuviera solamente reglamentada por el gusto de los que iban a los palcos, su lucha fue tremenda, fue tremenda. El pobre hombre perdió allí el hígado y la mitad del pelo. Claro. Claro. Y los teatros eran así. Y este teatro, por favor, los palcos, a la fecha tenemos sillones que le pertenecen a la gente. Y esto es maravilloso porque le ha hecho a este teatro un archivo único, un archivo que no tienen otros teatros. Esto es como muy interesante. Toda la relación que ha habido entre el espectador y el espectáculo, el espectáculo de la ópera, en específico. Porque es una tradición que muchos de los directores de escena no conocen y por eso no respetan.

Ya.

Porque ellos no se dan cuenta que los señores que están sentados allí han oído esa ópera desde niños. Se la saben, la cantan en la ducha. Es suya. No leen música y sin embargo reconocen si es un Do o un Si, o lo bajaron o lo subieron, lo saben. Entonces, yo creo que los directores de escena y todos los creadores que están sobre un escenario tienen que entender. EL público de la ópera no es cualquier público, y esto, proviene de esta idea. De la idea de yo me apropie de mi espacio, de mi lugar.

Entonces, ¿podemos decir que el objetivo de la ópera ha cambiado a lo largo del tiempo? O ¿siempre ha tenido esa finalidad de complacer al

público? ¿O de crear una catarsis que sí conseguía el teatro? ¿Cuál he sido el objetivo de la ópera?

Es una pregunta superinteresante. A ver, yo creo que el objetivo de la ópera como espectáculo siempre ha sido el mismo. Que es utilizar todos los lenguajes artísticos existentes para dar un mensaje común. Y con esto, evidentemente estudiar al ser humano y al mundo que vive el ser humano, como todas las artes escénicas. Pero la ventaja de la ópera es que llega a ser mucho más irracional que todo el resto. Lo que hablábamos de la parte del absurdo. Ahora, cómo ha cambiado su relación con el espectador esto sí que es un traslado en el tiempo. Esto sí que es una modificación. Como decíamos hace un rato. Mientras al principio se hablaba de dioses, y se hablaba, como decía Mozart, todos estos personajes que cagaban mármol, y esta imagen es chulísima, ¿no? Y que son personajes que están planteando problemas humanos, pero desde el punto de vista de dioses que son intocables.

Claro.

De aquí pasar a la idea de esta ópera mozartiana que está planteando a los sirvientes, que está planteando un poco consecuencia de la comedia del arte. Y que está planteando problemas sociales, ¿no? Humanos, sociales y en todos los ámbitos con una complejidad mayor. La concepción del ser humano como un ser complejo. Y de aquí, toda esta zona se va a dedicar a los nobles, siempre son nobles. Hasta el romanticismo más puro tenemos a gente noble o campesinos que se relacionan con gente noble. Pero en realidad toda esta idea de la idealización del ser humano sigue existiendo, ¿no? La idealización de las mujeres en la ópera del siglo XIX, que es terrible, es terrible. Porque todas o están locas o terminan locas o están tontas. Pero es una cosa espantosa, pero todas son mujeres idealizadas hasta que llega el verismo. Y el verismo sí que ensucia la ópera. El verismo se va a la nota roja, *Payasos*¹⁵ está basada en una nota roja. El verismo se va a esta parte terrorífica del ser humano, a la cotidianidad más básica. Pero también a la parte más terrible del ser humano. Habiendo pasado por un Rossini que se la pasó burlándose del público, de los que le pagaban las óperas, de sí mismo y de lo que se le puso enfrente. Se burló de todo Rossini. Yo creo que por eso es uno de mis compositores favoritos porque se burló de todo. Le vio la cara a su siglo, se acabó. Después entramos en este ámbito complicado y complejo del mundo verista con enorme influencia wagneriana evidentemente. Tanto Verdi como Wagner hacen como una bisagra del pensamiento tradicionalista, tradicionalista no, no de tradición sino de mitología y del mundo fantástico y folclórico de cada país. Que de alguna manera fue el inicio de Verdi, aunque se convirtió mucho más en el ideal romántico. Es este paso, es esta bisagra a que entremos realmente al verismo pucciniano, y Mascagni¹⁶ y Leoncavallo¹⁷ y toda esta gente que es brutal. El propio Bizet¹⁸, la *Carmen* es una cosa...

Algo fuera de lo normal, pero en un contexto muy cercano, entre comillas. La cercanía dentro de la idealización.

¹⁵ Pagliacci (1892) de Ruggero Leoncavallo

¹⁶ Pietro Mascagni.

¹⁷ Ruggero Leoncavallo.

¹⁸ George Bizet.

Y de las pasiones humanas.

Y cómo arrastra al extremo.

Y cómo te llevan a lo peor de tí, y cómo te cuestionan. Esto es muy chistoso, porque por ejemplo la *Manon* de Massenet¹⁹. Bueno, la historia de Manon en general fue escrita, para que la gente aprendiera lo mal que te puede ir si te portas así. Y terminó, las óperas todo el mundo quiere ser Manon, ¿no?

Sí, sí.

Hombre, pues lo de Carmen no lo veo yo tan mal. Y luego bien el siglo XX con sus convulsiones. Porque si algún siglo fue convulsionado fue el XX. Y aquí sí que tenemos el cambio radical. Porque una persona del siglo XVI puede leer una partitura del Siglo XIX. Podía leerla. Una persona del siglo XVI no podría leer una partitura del Siglo XX. Técnicamente ya tenemos una complejidad enorme. Y además se empieza a buscar más allá del sonido propio musicalmente hablando la capacidad de expresar un mundo que se convierte en algo que nadie entiende. Porque nadie entendió nunca las dos guerras mundiales. A la fecha dudo mucho que alguien pueda explicármelas realmente, ¿no? ¿Dónde quedó la razón aquí? ¿Sí? Y cuando se plantean esta sin razón, que Wieland Wagner lo describe muy bien. Él perteneció, claro, él tenía que pertenecer a las Juventudes Hitlerianas, no podía hacerse a un lado. No le preguntaban si quieres. O sea, tú vas y tal. Que cuando él regresa de la guerra él se plantea realmente. Su generación, es una generación sin ningún tipo de valores. Todos los valores están trastocados. Nada de lo que te dijeron que está bien, lo está.

Porque se ha hecho todo lo contrario y se ha vuelto para adelante y para atrás.

Exacto. Esta es como una generación iconoclasta y claro, por esto él es el director que parte la diferencia de concepción de Wagner y de todos los autores que abarcó, no solo trabajó Wagner. Pero, yo creo que era este gran cisma, ¿no? De la conciencia del ser humano de lo terribles que podemos llegar a ser y cómo todo lo que creemos que está bien en realidad no lo está, y no hay una verdad absoluta. Y yo creo que esa idea de que no hay una verdad absoluta que además se confirma con todo el proceso científico Einstein y demás.

¹⁹ Jules Massenet.

PARTE 2

EL ARCHIVO LUIS PARÍS



Imagen 2. Luís París. Imagen reproducida en Internet²⁰.

Háblame del Archivo Luís París. ¿Es un archivo completo? O ¿Está dividido? O ¿Cómo es este archivo?

A ver, por lo que hemos podido deducir del trabajo con este archivo. Este archivo fue creado por él, por Luís París, parece ser más su archivo personal como director. Claro que la mayor parte de su trabajo lo hizo en el Teatro Real de Madrid y por lo tanto abarca una parte muy importante de la historia del teatro madrileño. De hecho, abarca los primeros 75 años, antes de que se cierre por reforma. Él está en el Teatro Real de Madrid a partir de 1890 y algo hasta 1925, hasta su cierre. Y entonces, claro, en todo este proceso él recuperó documentación anterior desde 1850 y es un archivo que está aquí. Ahora, el archivo del Teatro Real de Madrid como tal, a parte de esto, tiene una parte en Almagro²¹ que está relacionada pero que nunca hemos logrado a nivel institucional hacer realmente un acuerdo para que se estudien ambas partes o se vean qué pertenece a quién, de cómo, de quién. Pero bueno, de todas formas, lo interesante de este archivo es que es un archivo de uno de los primeros directores de escena, por no decir el primero que tuvo España. Yo creo que en realidad fue el primero, ¿eh?, como director de escena español, creo que fue el único que teníamos a finales del siglo XIX. Porque aquí, por ejemplo, en el Teatro del Liceo los directores de escena en ese entonces no se consideraban más que asuntos técnicos. Y uno con nombre y apellido no se ha establecido. Digo a menos de que pronto estudiemos con más cuidado este archivo y tengamos una sorpresa. Pero digamos que la idea general es esta. Entonces, a ver, Luís París es quizás el primer director de escena que hay en España y tenía un

²⁰ CDMAE (2023). Luis París. *Institut del Teatre. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques*. Recuperado de <https://www.cdmae.cat/fons-teatro-real-i-arxiu-luis-paris/>

²¹ Museo Nacional del Teatro.

enorme interés por reunir la documentación de teatro que tuviera al alcance, Se hace amigo de Tito Schipa²² y juntos crean el proyecto del teatro del museo.

El museo del teatro.

El museo del teatro, digo, no el teatro del museo, no. El museo del teatro. Y entonces crean este proyecto que en gran medida ese fondo es el que es el fondo del Museo del Teatro de Almagro. Pero su documentación personal y tal es la que nosotros trabajamos en el archivo del Teatro Real de Madrid que está en Barcelona. Que esto es lo valioso, que es un archivo de un director de escena.

¿Cómo llega ese archivo hasta Barcelona? ¿Qué pasó para que llegase hasta aquí?

Estamos en el ámbito de la suposición. No tenemos más que un documento que establece que esta documentación había estado cerca de la hija de Luís París, Luisa París, que trabajaba en el departamento de vestuario del teatro. Entonces, nuestra idea, la cosa que tenemos nosotros en la cabeza, es que Artur Sedó²³, el coleccionista catalán, que había comprado cualquier cantidad de libros, archivos de teatros, autógrafos, etc. Este era un hombre de estos apasionados de la escena compró seguramente este archivo y lo trajo a Barcelona. ¿En qué época? Pues tiene que ser posterior al 36. O sea, que debe haber sido o plena guerra o postguerra. ¿Por qué? Porque Luís París muere en 1936 en diciembre. Y los últimos documentos de este archivo son de esa época. Entonces tuvo que haber sido o durante la guerra o a posteriori. Y lógico, en ese entonces si podías vender papeles para poder comer evidentemente vendías papeles, ¿no?

Sí, lo que fuese.

Exacto. Entonces no se iban a poner con chiquitas. Y por eso está en Barcelona. Forma parte del acervo de Sedó que está en el Institut del Teatre y no había sido estudiado hasta que lo abrí yo.

¿Cuántas cajas eran?

Eran 10 cajas bastante grandes. Me llevó 3 años y medio el trabajo. Fue un trabajo además muy innovador. No se sabía lo que había, se creía que había facturas del teatro. Esa era la importancia que se le daba. Pero lo que sucedió es que las cajas tenían un tocho de facturas encima y otro abajo y en el centro estaba lo que ellos consideraban que se tenía que conservar. Y fue allí donde saqué carteles, diseños de escenografías, de vestuario originales, los libros de dirección, que para mí son el gran tesoro de ese archivo. Porque es muy difícil tener libros de dirección de finales del siglo XIX, evidentemente. Y todas las notas de dirección y todo esto que era como muy importante. Y parte de la colección de programas que, a ver, el Institut del Teatre ya tenía una colección de programas del Teatro Real, y con éstos se pudieron complementar. Y nosotros por lo que hemos estado investigando y tal, bueno, lo que investigamos en ese momento, es la colección más completa que existe.

²² Tito Schipa.

²³ Artur Sedó i Guixard.

Ah, sí. ¿De todas las óperas estrenadas en el Teatro Real?

Desde 1861 es el primer programa de mano que tenemos, y el último es de la última temporada del 25.

¡Oh!, ¡qué bien!

Entonces digamos que es la colección más completa. No está del todo completa. Pero es la más completa que existe en una institución privada. Digo, en una institución pública. Seguramente hay gente que tiene alguna colección privada completita, pero eso no lo tenemos nosotros.

PARTE III

LUIS PARÍS Y EL TEATRO REAL

En realidad, Luís París ¿quién era? No tenemos muchos datos de su trayectoria antes de llegar al Teatro Real. Porque supongo que para ser director o productor o tener algún cargo en el Teatro Real tenías que haber trabajado anteriormente en algún sitio.

A ver, Luís París era un personaje muy especial. Muy especial, muy poco típico. A ver, él venía de una familia de clase media no especialmente rica, ¿eh? Muy culta. Y era una persona increíblemente culta, increíblemente culta. Yo pude tener en contacto con una descendiente de él que me explicó que hablaba chino, que escribía chino con los pies, que hacía cosas por el estilo. Que era una persona superviajada, que había viajado a todos los lugares que le había permitido el tren en aquella época. Y que vamos, que era un lector voraz, y era una persona super, super culta en este sentido. Y claro, él empezó, el primer cargo que yo tengo registrado de Luís París es como director de escena, pero no siendo él el empresario del teatro. Sino que realmente lo habían llamado para que dirigiera una ópera, ¿no? Y yo no sé qué tanto había atrás, porque claro, en el teatro te van a aparecer los cargos importantes, ni cuánto tiempo había estado él antes allí. Pero sí se notaba un enorme conocimiento musical. Porque sus libros de dirección siempre tenían parecerse a la partitura. Esto es importante decirlo. Y porque, por ejemplo, sus libros de dirección, sobre todo el manuscrito que tiene, que el único libro de dirección manuscrito que hay es sobre una ópera rusa que es *Eugenio Oneguín*²⁴ pero que él la bautiza como *Tatiana*. Porque en ese entonces se ponían los nombres como más les gustaba, y más en Madrid, ¿eh? O sea, *Hansel y Gretel* eran *Juanito y Margarita* con lo cual ya estábamos en otro nivel.

¡Ah, vale! Sí, sí.

Y ahí, puedes notar muchas cosas, por ejemplo, de su conocimiento de la historia del arte, de su conocimiento de la historia de otros países, de su conocimiento de la música. Es una gente muy culta, es una gente muy del trabajo escénico, ¿no? Todo está muy relacionado con la escena, con la parte técnica, con cómo desarrollarlo. Y hay una crítica que dice, ¿no?: antes de Luís París ¿cómo era el escenario del Real. Y cómo es ahora, y cómo por primera vez tiene una coherencia estilística en la puesta en escena. Y yo creo que esa es la gran aportación de Luís París al escenario. Que le dio la profesionalización al director de escena. Y lo convirtió en un ser que pudiera, o sea, se necesitaba esa personalidad, se necesitaba ese alguien. Y yo creo que en general, él fue esto. Él nunca fue el empresario como tal del Teatro Real porque nunca tuvo el dinero para sostener una empresa. Siempre fue empresario asociado, director artístico, etc., etc. Pero él no era empresario como tal. Nunca tuvo este dinero. Pero sí era una gente muy culta y una gente muy dedicada a la escena. Y creó un equipo de trabajo muy interesante porque, a ver, vamos a entendernos. El Teatro del Liceo es el gran teatro de ópera de España. Esto es una cosa que no le van a poder quitar jamás porque son 175 años de historia, y que además es una historia muy continua. Y con una serie de

²⁴ *Eugenio Oneguín* (1879) de P. I. Chaikovski.

innovaciones muy interesantes, y que lo han establecido así. De hecho, ahorita, tiene un ranking importantísimo en Europa, el Liceo. Y el Teatro Real siempre estuvo peleando por tener ese lugar. Por ser el principal, por ser el de la capital. Porque estos catalanes siempre hacen esto. Estas cosas que pasan son muy divertidas, la verdad. Entonces, Luís París se convierte como en el gran espadachín que defiende esto, ¿no? Junto con Volpini²⁵ que después, los dos, hubo un momento en 1915, si no me equivoco, la temporada 15 – 16, 16 – 17, que Volpini y Luís París llevaban los dos teatros el Liceo y el Real.

¡Ah, sí! Simultaneaban trabajo tanto en Madrid como en Barcelona.

Porque llegó un momento que sí lo lograron.

Equiparar ese nivel.

Exacto. Equiparar el nivel.

¡Qué bueno!

Que hay que ver. Entre estas cosas, Luís París fue el primero que llegó junto con Volpini, evidentemente, los *Ballets Rusos*²⁶ a España. No fue el Liceo, ¿sí? Fue en Madrid. Aclarando. Eso sí, eso sí. Que ellos fueron los primeros que llevaron los *Ballets Rusos* allí con Volpini. Y que, a ver, que fue el momento. Fue momento de poner las cosas como en equilibrio y ellos dos estaban trabajando en los dos teatros. Que eso debe de haber sido...

Bueno. Agotador, de entrada.

Agotador, de entrada, porque además en ese entonces no sé cuántas horas se hacían entre Madrid y Barcelona, ¿no? Estamos hablando de principios del S. XX.

Sí, sí, un montón de horas.

Un montón de horas.

Muchísimas horas. Pues sí. Entonces, Luís París como gran viajante o conecedor del mundo, ¿intenta hacer que sus representaciones se parezcan a las que se representaban en otros sitios? ¿Cómo consigue establecer esos nexos? ¿Cómo consigue exportar o importar, mejor dicho, importar lo que él ve fuera al Teatro Real o al Liceo? ¿Cómo consigue traerse eso a España?

Fíjate que es muy interesante. Porque realmente la tradición wagneriana está en el Liceo ¿no? El Liceo es un teatro completamente wagneriano a la fecha, a la fecha. Pero en cuanto a Wagner Luís París, claro, como tiene toda esta carga de competencia con el Liceo, trata de hacer por sí mismo las cosas de una manera como muy clara. Entonces, tiene tres formas. La primera es que se pone en contacto con los teatros, con

²⁵ Federico Volpini de Rueda.

²⁶ Ballets Rusos.

Bayreuth²⁷ sobre todo. Y compra los derechos de representación. Por eso existen los libros de dirección. Porque son, es lo que compra junto con la partitura, en el que viene toda la explicación de cómo se dirige esa ópera, y vienen todas las indicaciones de dirección. Esos libros por eso son valiosos. Entonces, los trae. Se trae el libro de dirección, la escenografía fotografiada de todas, a todas. Y aquí reproduce. Bueno, aquí no, en Madrid. Reproduce todo con un escenógrafo, que se llama Amalio Fernández que debe de haber sido especialmente talentoso, del que existen unas cartas maravillosas, con faltas de ortografía y todo, en las que explica la cantidad de horas que trabaja y la cantidad de horas que tal. Y que la única fotografía de él de frente que existe, te das cuenta de que es bizco. Y que es increíble, pero es interesantísimo, ¿no? Bueno, este señor que también lo mandaban muchísimo a Bayreuth para que copiara las escenografías y se las trajera. Entonces había todo un asunto de voy allá, lo compro, lo traigo y aquí lo reproduzco. Otra era, me traigo al elenco de allá, lo más que se pueda, por lo menos al principal, o a los dos principales, o a los tres, a los que pueda pagar. Y me los traigo y se reproduce tal cual. En este entonces recordemos que la ópera no cambiaba mucho de imagen. Durante muchos años se hacían las mismas escenografías, ¿no?

Sí.

O se hacían muy parecidas. O tenían los mismos elementos escénicos. No es como ahora que si vemos *La Traviata* de Villazón²⁸ y la Netrebko²⁹ pues no tiene nada que ver con la de la Traviata de la Fleming³⁰, ¿no? Son en épocas diferentes, ni siquiera puedes saber en qué época es. Si no lo...

Si no lo escuchas.

Exactamente, ¿no? Por la pura imagen. En cambio, en aquel entonces sí que era más fácil reconocer las cosas. Aunque hay sus trampas, ¿eh? Porque, por ejemplo, hay fotografías que presentan gente vestido en el siglo XVIII, y claro, tu piensas en un Mozart o una Manon y resulta que es una Traviata. Porqué, porque la partitura original dice que sucede en el siglo XVIII.

Ah, vale.

Y eso para nosotros no entra. Porque, claro, para nosotros nos cambió la perspectiva.

Sí, sí.

Cuando la cambiaron por primera vez de época, que fue en el propio S.XIX, ya. Allí nos quedamos con la imagen de La Traviata.

Claro.

²⁷ Festspielhaus de Bayreuth.

²⁸ Ronaldo Villazón.

²⁹ Anna Netrebko.

³⁰ Renée Fleming.

Este tipo de cosas hay que estar dentro de la mente de alguien de ese siglo, un poco por aquí. Y entonces, se traen todas estas escenografías, se traen los libros de dirección, y él remonta estas cosas con el mayor cuidado posible. Hay unas notas de él manuscritas, muy interesantes, en donde hace nota del escudo del tercer, del que está en la tercera fila, del no sé qué, está mal puesto. Cómo el detalle, el gusto porque todo estuviera perfecto. Por tener exactamente, bueno, lo que queremos todos los artistas escénicos, ¿no? Que lo que tú tienes en la cabeza pase exactamente al escenario ¿no? Es un poco por aquí.

Pero ¿intentaba recrear aquello lo que veía en Bayreuth aquí? ¿O intentaba meter alguna innovación dentro de ...? De acuerdo que se traía las fotos, y traía los libros. ¿Aportaba él algo también para hacer esa adaptación a España? ¿España era diferente para Wagner?

A ver, esto es complicado de saber. Porque eso solo lo sabrías si hubieras visto la función. Porque queda registrado es lo que copió. Lo que sí te puedo decir es que, para montaje, como el Barbero de Sevilla o cosas por el estilo, él hacía una investigación estética muy importante de la que quedaba una colección de imágenes. Y con eso tú veías como las había procesado para llegar a la escena. Porque la fotografía final la puedes ver cómo se procesó. Y en algunos casos de las óperas wagnerianas sí que existe. Ves que hay una serie de imágenes que seguramente esas eran un proceso que llegaba a un determinado momento al escenario. Tenemos que pensar en muchas cosas aquí. El escenario del Teatro Real no era el de Bayreuth en aquella época. A nivel técnico evidentemente Alemania era la punta. De hecho, es muy interesante porque hoy estaba leyendo un acta de la gente del Liceo que decía, a ver, ya vimos que se podían hacer las cosas bien cuando trajimos a los Ballets Rusos y a los alemanes. ¿Por qué no lo hacemos también con las óperas de aquí? ¿A ver?

A ver, ¿por qué?

Exacto. Si ellos se pueden presentar aquí con las condiciones de este escenario y hacerlo bien, ¿por qué nosotros no? Y me parece como sensacional el cuestionamiento. Y yo creo que este era también el problema de Luís París que tenía que adaptar todas esas escenografías a las condiciones técnicas del teatro que él tenía. Y entonces ahí vienen sus estudios, que hay un estudio muy interesante que él da en una conferencia sobre cuál era el estado de los teatros españoles técnicamente hablando.

Ya.

Y esto es muy interesante porque te da una visión muy clara de contra qué peleaba y cuáles eran las reales herramientas que ellos tenían. Porque lo que ellos siempre buscaban era tener el mejor teatro de ópera de Europa.

Ese era el objetivo.

Yo creo que en esta adaptación están las grandes innovaciones de Luís París. Pero claro, ¿cómo saberlo?

Habría que haber estado en el momento exacto viendo la representación. Pero, sí crea una serie de maquinaria, o manda hacer una maquinaria escénica espacial para las representaciones de Wagner. Incluso el vestuario de las artistas es diferente al que se solía usar. Hay un comentario en un artículo periodístico que he visto que hablaba de la altura de la falda, que las habían acortado tanto que para la época eso era escandaloso. ¿No? O en otra ocasión me comentabas tú la introducción de apagar la luz en el teatro, eso era también una innovación. Porque claro, si iba la gente a lucir el vestido y le apagas la luz para ver la escena, ¿qué ha pasado? ¿No?

Exacto. El espectáculo se vuelve sobre el escenario y yo no participo. A ver, las innovaciones wagnerianas sobre el trabajo de la luz son importantísimas. Sin él no se podría haber dado la idea del teatro a la italiana como yo te creo una ilusión en la que tú vas a vivir. ¿No? Porque esta es la idea de apagarte la luz. Que la atención esté solo allá. Y, además, claro, que la atención del espectador ya no esté en comentar con el de junto o en cenar mientras están cantando algo, sino realmente en creer una historia y en vivirla desde esta perspectiva. Sí, claro que esto es importantísimo. Yo creo que las innovaciones de Luís París son muchas, muchas. Primero, para mí, la primera es la coherencia, la coherencia estética. La búsqueda de la coherencia estética. La segunda es la búsqueda de la verosimilitud. A ver si me explico, la verdad puede ser inverosímil. Esto es una cosa que nos pasa a diario. Y la mentira puede ser muy verosímil. Él está buscando la verosimilitud escénica. Que la gente pueda creer lo que está pasando en el escenario. Y que ya me parece importante. Y después tenemos una innovación, para mí muy muy importante, que es la forma de producción. Es decir, el haber hecho de cada una de las óperas, que en este archivo hay 83 óperas, 82 óperas y 1 ballet, documentadas, en donde tú tenías desde el elenco, el programa de mano, el diseño, los listados de producción, todo. O sea, esta idea de tener un sistema de producción operístico es una de las grandes aportaciones de Luís París. Porque eso, era lo que hablábamos, las formas de producción determinan qué puedes lograr tú como artista. Porque esto no es como el pintor que tiene sus lienzos, sus pinturas y a dónde le dé el talento. ¿Me explico? Y ya está. El productor de teatro o el director de escena depende de las formas de producción. Porque por más talento que tengas si tienes un ensayo para hacer la cosa, ya está. Y él crea un sistema de producción que facilita el trabajo del director de escena, que permite la creación artística. Y esto es muy interesante. Y esto creo que es la gran aportación de Luís París. Y que se ha hablado muy poco de ella, por cierto.

Entonces él juega varios papeles a la vez. No es solo que se preocupe del escenario, sino que también se trae la información del extranjero, manda hacer un escenario acorde a esas fotos que trae, también tiene que preocuparse de la vestimenta de los artistas, etc. No solo hace una sola función, abarca más. También tendrá que ver qué presupuesto tiene para ver hasta dónde puede llegar. No sé si estoy planteando la pregunta correctamente. Yo creo que él hace más de una función. No solo es director de escena, sino que hace la investigación, manda hacer una serie de escenarios, de decorados, también tiene que ver qué presupuesto tiene...

Bueno, normalmente todo eso lo hace un director de escena, ¿eh?

Sí ¿esas funciones las tienen que tener?

Pero en ese entonces no se sabía. En ese entonces no era algo que se hiciera normalmente. El director de escena moderno es el que tiene en la cabeza todo esto. Ahora, claro, de la misma manera que tenía a Amalio Fernández tenía a un señor, que ahora no me voy a acordar como se llama, que era el diseñador de vestuario y utilería. Él tenía un equipo para trabajar evidentemente. Las funciones que él tenía... Él era el director de escena y entonces claro que hacía toda esta investigación y por supuesto que hacía esto. Pero también era el director artístico del teatro y coempresario en algunos años. Entonces, ¿qué pasa? Él buscaba los cantantes, él llevaba la administración técnica.

[A continuación se produce un corte en la grabación de forma inesperada. En el momento de producirse no sabíamos qué cosas se habían grabado y cuáles no. Por lo que decidimos hacer un resumen de lo hablado hasta el momento como precaución por la parte que pudiera no haberse grabado. Por este motivo hay ideas que se repiten a continuación.]

Resumiendo lo que sería importante mencionar como aportaciones de Luís París: por una parte, era la coherencia escénica, por otra parte, era la idea de buscar la verosimilitud en el escenario, y la otra parte que a mí me impresiona mucho, es el haber sido capaz de crear una organización de producción en una época en la que eso no existía, que no se planteaba como un objetivo. Entonces, el hecho de que de las 83 producciones que hay en el archivo, 82 ópera y 1 ballet. Esas 83 estén planteadas desde qué es lo que existe, la escenografía, el elenco, el programa de mano, cual es la nota que sale en el programa de mano, el listado de producción, etc. Hasta llegar al cartel o hasta llegar al fin de todo, con las notas de dirección. El hecho de crear una producción, un sistema de producción de la ópera que al final determina la calidad de lo mismo. Que como te había dicho antes, el asunto de que las formas de producción nos determinan como artistas. Sobre todo, cuando se trata de un arte colectivo y no un arte individual como la pintura o la escritura, que eres tú y hasta dónde dé tu talento. Cuando trabajas en el teatro o cuando trabajas como director de escena necesitas a un montón de gente para crear. Creo que esta es una de las grandes aportaciones de este hombre, que haya sido capaz de desarrollar un sistema de producción que beneficiara la creación del director de escena.

Él hace el papel de recoger toda la información y traerla a España. De esa manera consigue que, lo que me contabas antes, que los teatros tanto de Madrid como de Barcelona tuvieran un mismo nivel.

En ese entonces, el pleito que había, bueno, que siempre lo ha habido, el hecho de que el Teatro del Liceo sea considerado mucho más importante que el Teatro Real de Madrid era un asunto que a él le preocupaba mucho. Entonces, hay un momento dónde el empresario Volpini y él logran trabajar en los dos teatros. Entonces logran nivelar las fuerzas de los dos teatros. Claro, el Teatro Real siempre va a tener sus desventajas de sus problemas estructurales. Siempre se nos estaba cayendo básicamente. Y el Liceo no. Se incendia, pero no se cae. Entonces aquí en ese sentido

es interesante. Otra cosa que pasa con Luis París es que, por ejemplo, cuando vemos producciones, no wagnerianas, como el Barbero de Sevilla o tal, que no copia de ningún lado, sino que saca de un análisis de una serie de imágenes. Él tiene esta colección de imágenes, de este archivo, entonces tú puedes ver cómo las ha trasladado y cómo las ha transformado para volverlas a un escenario. En el caso de Wagner es muy probable que haya hecho lo mismo porque en algunas óperas sí que conserva esta variedad de imágenes, de alguna manera, para alimentarse para decidir cosas sobre la escena. Y este es el principio de la libertad del director de escena. Que en este entonces no existía. Evidentemente todo el mundo copiaba las escenografías. Y no cambiabas, ¿no? Hasta los años 50 tú veías una *Madame Butterfly* en Nueva York y estéticamente era casi idéntica a una europea.

Por eso él no solo intenta traerse sino quizás adaptar al público español lo que...

Sobre todo, a los problemas técnicos del teatro. Es en dónde más se tiene que adaptar más él. Porque pensemos que Alemania en ese momento está en la punta técnicamente hablando, y España no. Y esto que está en este archivo, que está en una conferencia que es el análisis técnico de los teatros españoles. Y en este sentido sí que tiene que adaptar muchas cosas porque, claro, estamos hablando de un teatro, que, aunque era el más importante de España, en ese momento, siempre estaba en pleito con otro, que sí era el más importante. No se creía el más importante, sí que era el más importante.

Porque tenía los recursos para serlo.

Exactamente. A demás no dependía de una corona. El Teatro del Liceo siempre ha dependido de la iniciativa privada hasta los años 90, bueno, hasta el último incendio, era un teatro privado. Entonces, claro, eran cuestiones completamente distintas.

¿Qué significaba socialmente la ópera del siglo XIX? ¿Cómo se veía esa ópera frente a las innovaciones que trae Luís París, que apaga las luces para las representaciones, ya no se ven los vestidos de las señoras, que era lo importante de ir a la ópera? ¿Qué pasaba ahí socialmente?

Tenemos que imaginarnos un mundo que para nosotros ya es muy difícil de pensar. Ahora si tú hablas en la ópera, bueno, te matan, te asesinan, básicamente. No sales vivo de allí. Estamos hablando de unos teatros en los cuales eran centros sociales, antes que centros artísticos. Entonces, los palcos de los señores tenían cocina para que tú cenaras mientras oías la música. Ahí había citas clandestinas, ahí había negocios turbios, legales e ilegales que se firmaban. Había apuestas, había juego. Llegaban las amantes. Las bailarinas podían cruzar para atender a los señores, ¿no? De hecho, uno de los, en este teatro, una de las puertas fue cerrada porque no solo pasaban bailarinas, si no que también pasaban bailarines, y eso ya no nos gustó.

¡Ah! ¿Vaya!

Todas estas cosas se plantean como un problema grave. En un mundo muy complejo, en un mundo dónde pues nada más ibas a oír el aria que te gustaba y el resto era música de fondo para todo lo que tenías que hablar con las personas, para todo lo que tenías

que resolver en tu vida amorosa, económica y tal. Pero eran centros en los cuales la economía se sustentaba enormemente porque aquí se acordaban matrimonios, aquí se cerraban negocios de la gente más pudiente de la mayor parte de los países europeos. Quiero decir, los teatros de ópera significaban muchísimo para la economía de ese país. ¿Por qué? Porque sí que había una enorme cantidad de la parte más alta, de las clases más altas de la sociedad que estaban haciendo aquí la mayor parte de una vida importante para la economía de un país. Por otro lado, teníamos todo el quinto piso, ¿no? Que era gente que había hecho una cola de horas poder llegar a su asiento, y que claro, venía con el chorizo, el bocadillo, el vino, el cualquier cantidad de cosas a comer, ¿no? Y que, además, ellos veían la ópera con una mirada mucho más crítica. Y por eso es lo que los de arriba siempre eran los que silbaban, los que chillaban, los que decían, los que gritaban, los que todo. Es muy interesante pensar que la ópera en este siglo, en realidad, era el germen de una gran protesta y al mismo tiempo el punto de reunión de la clase más tradicionalista. Pero es así. Pensemos que es en el siglo XIX en el que Verdi logra hacer la representación de una rebelión social que lleva a Italia, de hecho, no se puede entender la historia italiana sin Verdi y la ópera verdiana. Porque representa todo lo que se está viviendo desde la represión de un pueblo. Que, de alguna manera, algo tan simbólico, como la bomba del Liceo de 1893 que caiga del 5º piso de esas clases bajas a la platea, al mundo burgués. Es muy interesante planteado desde varias lecturas. Pero una de ellas es, por ejemplo, que se decía que se había escogido la obra de Guillermo Tell que de alguna manera habla de esta insurrección. Y a partir de ese momento, por ejemplo, en la junta extraordinaria posterior a este evento se solicita que en la próxima temporada no haya ninguna de estas óperas que hablan de sucesos sociales y de estar levantando gente. Porque esto no puede ser.

Claro.

Y claro, estamos hablando de un siglo también muy convulso. De un siglo en el cual el poder social está cambiando. Y claro, esto también se ve reflejado en los teatros de ópera. Entonces es un mundo en el que tanto se establece el poder económico, y hay una conexión social importante como elemento artístico, que en ese entonces no era tan importante como lo es ahora. ¿Y lo es a partir de qué? De que Wagner dice, ah, un momento, a mí me vienen a ver a mí. ¿No? Entonces, me apagan la luz, por favor, se ponen concentrados en esto, no hacen ruido, etc., etc. Esa es la idea. Y el diseño de Bayreuth corresponde a esto. Por eso no tienes lugar donde poner los brazos, por eso el asiento es de madera para que no te duermas, etc., etc.

Claro.

Claro, unas óperas de 6 horas. Entonces, ese es otro asunto. Pero digamos que la base es esta, ¿no? La idea de que el espectador está para ver el espectáculo, para oírlo. Y que ya no es la cosa de que el recitativo te anuncia que ahí viene un aria. Y entonces, el espacio del aria lo tienes para oírla y para sentarte porque lo que importa es la *cabaletta* porque ahí están los agudos. No, aquí no. Aquí el aria ya se pega con lo demás porque ya no tienes espacios, ya no tienes un número detrás de un recitativo y detrás otro número. Sino tiene una unidad, ¿no? Ya no te permite estar entrando y saliendo, subiendo y bajando. Por eso las quejas de los espectadores que están acostumbrados a estar libres, no a estar sentados ahí y nada más. Y esto transforma la idea de la ópera. Claro, esto es a posteriori. Antes de esto los teatros eran un desastre.

Sí, comían, hablaban. Menos hacer caso a la escena, cualquier cosa. Y todo esto Luís París lo intenta integrar. Apaga las luces de la sala, coge el vestuario y las faldas son más cortas de lo habitual. Hay quejas de los espectadores porque apaga la luz. Y todo esto queda recogido en los artículos periodísticos.

Sí, sí, sí, sí.

Todas esas innovaciones que él intenta traer de alguna manera se quedan reflejadas en las representaciones.

Bueno, esto era ya una tendencia en toda Europa. Wagner ha influido enormemente en la creación del foso de la orquesta, por ejemplo, es wagneriano. Sin eso tendríamos a la orquesta al mismo nivel que el escenario. Y desde platea no se vería absolutamente nada. Y claro, la sonoridad cambia por completo. No es lo mismo que tengas la orquesta al mismo nivel que la tengas abajo. Estas innovaciones wagnerianas a Luís París le toca aplicarlas en el Teatro Real. Aquí las aplican otros empresarios. Pero a Luís París le toca aplicarlas en el Teatro Real y sí que lo hace a pesar de las cartas. Porque una cosa son los artículos y otra cosa son las cartas que te manden los espectadores directamente a ti diciéndote: oye, no. A ver, en Alemania porque son muy modernos, pero nosotros no. No tenemos por qué hacer esto. Y hay cartas muy interesantes en ese sentido. Y, sin embargo, él prosigue con estas modificaciones. Lo cual habla mucho, siempre, de su tendencia a respetar artísticamente las cosas que se hacían. Imagínate que en ese entonces ni siquiera se cantaba la misma ópera en el mismo idioma.

Sí, que hay representaciones que están en 3 idiomas a la vez.

Sí, porque las sopranos se lo saben en italiano y tal. El barítono se lo sabe en alemán y el otro se lo sabe en francés y cantan todos. Incluso conseguir esta coherencia es una de las cosas más difíciles. Y esto sí que lo hace Luís París. Eso sí que lo establece en el Teatro Real. Lo establece él.

Incluso se estrenaron óperas como *La Valquiria* en castellano. Y no tuvieron tanta aceptación, parece ser, por las críticas musicales que se hubo después, como en el idioma original.

¿Es que tú te imaginas cómo sonaba aquello? Entre horrible y no te olvides, ¿no? Porque, a ver, por principio, la relación palabra, texto, música es difícilísima. En castellano cualquier cosa cantada no se entiende, nunca, no. No se entiende. Menos por encima de una orquesta de 100 instrumentos.

Es complicadísimo.

Es complicadísimo. Y claro, los estrenos de las óperas wagnerianas en el Teatro Real se hicieron como se hacen todas las óperas de ese momento. Es Luís París el que les da el lugar que él considera que deben de tener. Y no solo en las wagnerianas, en general en la ópera. Él Trata de hacerlo lo más cuidadosamente posible y más fidedignamente

posible. Por esto es por lo que los montajes a partir de Luís París son otra cosa en el Teatro Real. Y reciben también otra aceptación por parte del público. Y de hecho hay artículos en los que alaban esto. La capacidad de Luís París de crear una coherencia, y una verosimilitud, y de dar profesionalización. Que esto es muy importante. Porque se podría decir que, en ese momento, la ópera en España, sobre todo en Madrid, no tenía el cuidado estético, y claro parecía mucho más provinciana. Incluso que el Liceo. Porque el Liceo siempre fue mucho más cuidadoso en ese sentido. Y acá no. De hecho, lo puedes ver en los archivos, ¿no? Puedes ver cuánto se gastaban, como no se gastaban nada, ¿sabes?

En comparación.

Y a partir de Luís París esto va a tener un sentido completamente diferente. Y un cuidado muy especial.

Él intenta que tanto el vestuario, como la escenografía, tenga una coherencia estética para que la producción sea lo más fidedigna a lo que él conoce en otros países.

Bueno, de hecho, por ejemplo, una producción como *Enrique VIII*, él se trae al compositor, ¿eh? Va a hacer el estreno y se trae al compositor. Y son 20 ensayos con el compositor. Que en ese entonces era muchísimo. Él quería que las cosas salieran bien hechas. Y estaba buscando eso. Lo que buscan ahora todos los que hacemos ópera. Es como encontrar a uno de los primeros que empezó a buscar. Que todo fuera perfecto, que todo fuera redondo, que todo fuera lo mejor posible.

Para eso él tenía que hacerse cargo de una serie de cosas que hasta el momento iba por separado. El director de escena en la escena, el que hacía el decorado por otro lado, como comentabas antes, que incluso llegaban y tenían un vestido diferente cada uno.

Exactamente. De estilos distintos, de épocas diferentes, de todo lo que fuera. Sí, digamos que él llega a la profesionalización de lo que es el director de escena actual. Él desarrolla ese concepto. Lo que podemos considerar ahora del director de escena desde el punto de vista del creador de la imagen escénica que está aquí. El concepto.

El concepto completo.

Completo.

Y antes había hablado de los libros del director. ¿Qué son realmente los libros del director?

Bueno, a ver. El libro del director es una herramienta en la cual vas a poder definir tanto la postura de la escenografía como qué lugar ocupan los seres humanos dentro de esa escenografía y como se mueven dentro de esto. Siempre haciendo referencia tanto a los niveles textuales como al nivel musical. El momento de la acción en el texto y en la partitura. Y esto se define así. Estos libros se hacían en el siglo XIX para que los montajes pudieran llevarse a cabo por si algo le pasaba al director. O cualquier cosa.

Poderlo ver y etc., etc. Eso se hacía muchísimo. Se siguen utilizando ahora sobre todo en los montajes musicales. En los musicales de Broadway. Que se venden como un paquete completo. Implica el libro del director, en la actualidad. Y es esta herramienta para poder crear tal cual. Ahora claro, con las nuevas tecnologías se hace en vídeo. Se hace más bien una grabación en vídeo. Pero siempre tienes que tener un libro técnico que hay muchísimas cosas que no se ven. Esta es una herramienta de las más importantes del siglo XIX que ha llegado hasta nuestros días. O sea, desde el siglo XIX se hacen libros de dirección de escena. Y en este archivo, es importantísimo, porque tenemos muchos, tenemos 16 libros de dirección escénica del siglo XIX. El más antiguo me parece que es de 1890 o 93. No, 1883, perdona, cuando estamos pensando que el director de escena como imagen, como imagen, como figura real en el teatro, no es anterior a 1870. O sea que de los primeros libros de dirección existentes en el mundo son estos.

Como resumen: Luís París juega un papel fundamental a la hora de poner en escena una ópera, introduce innovaciones, no solo de vestuario, sino que sea lo más fidedigno posible, además utiliza los libros de director, También utiliza toda una serie de herramientas que le dan esa categoría de director de escena y también otras funciones que hasta el momento no quedaban reflejadas como tal.

Sí, digamos que crea un sistema de producción como tal para la ópera. Esto es muy importante. La creación del sistema de la producción de la ópera que permita trabajar de una forma más rápida, más eficiente, pero sobre todo con mayor calidad artística.

Pues, ¿no sé si hay algo más que quieras añadir?

Bueno, realmente no. Bueno yo creo que era una de estas personas que, creo que una de las cosas más bonitas de trabajar este archivo fue entender que los que nos dedicamos a la escena de la ópera siempre nos hemos preocupado de las mismas cosas, de las mismas cosas: el tiempo, el dinero, la perfección, el ¿llegará?, ¿no? Es como hablar con alguien que, aunque no lo hayas conocido llegas a ser muy su amigo porque tienes las mismas preocupaciones. Pero bueno es una constante, ¿no? Nos hemos preocupado por lo mismo para poder llevar a escena algo, siempre ha estado en este proceso: cual es la relación entre dinero, tiempo y perfección.

Bueno, pues, muchas gracias.

No hay de qué.

Al finalizar la entrevista nos fuimos a comer a un sitio cercano dónde seguimos hablando del tema y de las instituciones encargadas de velar por nuestro patrimonio cultural. Todo nuestro agradecimiento a Enid Negrete por esta entrevista, y a las instituciones que en el momento de realizar la entrevista no tenían digitalizados estos archivos, pero que hoy día, se pueden consultar online muchos de ellos. Aunque todavía falta trabajo por hacer.