

Rafael Duran

El papel de director escénico en la escritura y dramaturgia de una ópera

Por lo que he oído esta mañana por aquí, yo vengo a representar el gremio de los directores escénicos, o sea que como he visto un poco de polémica espero que luego los dardos no sean muy fuertes porque tampoco tengo... quiero decir que no vengo de otra gente que no es mi trabajo [risa]. En este caso voy a hablar del trabajo del director de escena hoy en día en este caso sobre todo como yo pienso como tiene que ser, que no quiere decir que así sea, es decir yo hago mi trabajo y los otros hacen el suyo evidentemente. Visto y vivido – yo sé que vosotros vais a ver Lord Byron esta noche. Yo tuve la suerte de estar en el estreno de Lord Byron el sábado – me parece un honor estar en el estreno de una ópera contemporánea, básicamente porque esto sucede muy escasamente cosa que en el mundo del teatro básicamente donde yo trabajo más, es una cosa muy normalizada, al menos en Barcelona, donde estrenamos, y yo he estrenado, muchísimas obras de autores contemporáneos de aquí. Con lo cual quiero decir, que yo siempre digo que una sociedad si solamente hace repertorio antiguo o está enfermo o le pasa algo, igual si sólo hace repertorio contemporáneo. La cosa tiene que equilibrarse un poco, porque yo pienso que una sociedad debe reflexionar continuamente sobre los principales pilares y básicos filosóficos y las preguntas filosóficas de dónde venimos, qué somos y adónde vamos. Esto parece muy básico, pero realmente es así. Así que si podemos ir al museo y ver Caravaggio y Velázquez también tenemos el derecho y la deuda de trabajar sobre el arte

contemporáneo, y también sobre todo lo que tienen que decir los artistas contemporáneos, sobre el modo y sistema con el que nosotros vivimos. Por eso digo visto un poco la mala educación el otro día de cierto público en el Liceu, no porque gritasen porque no gritaron pero sí los gestos que a mi también son igual de importantes como los gritos como ellos es un público absolutamente muy conservador que solamente quiere ir a la Traviata las 700,000 veces en su vida, no hicieron hincapié en absoluto ni de aplaudir a todo el equipo se marcharon a bajar el telón, se levantaron gran parte del público de sus sillas y se fue. Entonces esto me parece una mala educación absoluta, entonces yo propongo aquí ya y lo lanzo que se haga otro teatro del Liceu que uno haga repertorio antiguo y vayan los conservadores, y se haga otro teatro para ópera contemporánea para la gente que le guste el arte contemporánea y así lo tendremos un poco anivelado, ¿no?. Porque evidentemente lo digo en broma, pero claro el 98, el 95% de óperas que se estrenan en el Liceu son de repertorio antiguo. Y lo digo porque estaba yo entre el público. Esto en el mundo del teatro no pasa, y entonces yo siempre me pregunto por qué en el mundo de la ópera se van siempre un poco atrasados, al menos aquí, que es donde yo conozco. Supongo, porque hay cosas que he oído esta mañana, también pasa en otros sitios.

Yo he apuntado cuatro puntos para poder explicar lo que está pasando hoy. Hasta estos días, y estoy generalizando mucho, los cuatro principales puntos y por orden de lo que, por ejemplo, el teatro Liceu está proponiendo en sus temporadas son básicamente: un repertorio que va de Mozart a Puccini, evidentemente obviando algunos estrenos de vez en cuando, una vez al año, de ópera contemporáneo. Esto será el primer punto, el repertorio clásico. El segundo, los cantantes, los cantantes por las voces y además por los

divos, que dan nombres conocidos. El tercero sería –evidentemente allí no me meto con los autores clásicos porque son ya de sobre conocidos y entonces como que ya no pinta nada decir cuando ... no se sabe quien es. Así que no hace falta decir el nombre del compositor etcetera. Ya va en el programa de mano y se supone que ya esta convención ya está establecido, no? El tercero sería el director de orquesta, y por supuesto el coro y la orquesta, evidentemente y el último escalafón es el director de escena. Hasta ahora. Que quede claro. Es decir viene de una tradición de siglo diecinueve etcétera, etcétera, porque la figura del director es evidente ha nacido en el siglo veinte. Y ha evolucionado muchísimo en cien años además. Entonces esta estructura clásica tiene un público muy conservador, y además en la ópera el director, digamos cuando entró Luciano Visconti en los años cincuenta, puso un poco de orden en las puestas en escenas de ópera a nivel digamos de puesta en escena como director, y luego han venido todos los otros detrás, haciendo un trabajo de vez en cuando un poco más serio en este caso; porque yo me acuerdo incluso en los años setenta en el Liceu las divas se llevaban su vestuario con lo cual si no iba con el tono que se había establecido, o si existía el proyecto artístico, digo, pues entonces si el coro iba vestido de un color y por el paleta de color etcét. no había combinación posible, no había proyecto artístico donde se hubiera trabajado de una manera correcta. Y allí evidentemente cuando el público patalea, siempre es porque cuando hay un castillo tiene que haber un castillo y cuando hay una princesa tiene que haber una princesa, ¿no? y entonces no hay traslación posible.

Entonces cuando el director pone orden en esto, lo ponemos orden ya con profesionalidad y seriedad, proyectos muy pensados, muy reflexionados con todo el equipo yo digo siempre y por mi manera de

ver que un trabajo escénico presentado siempre es un trabajo de equipo, aunque lo firme el director y por cuestiones varias el nombre del director a veces resalta un poco más que el equipo, pero para mí es el equipo. De la manera que si alguien me diga ¿qué quiere decir una puesta en escena? yo siempre les digo, sin mi equipo no soy nada, quiere decir yo pongo y propongo cosas, pero en el diálogo de en el caso de Anna Bolena que es la producción que hemos hecho este año en el Liceu, pues fue un densísimo siete meses de trabajo con todo mi equipo. En estos siete meses evidentemente se evolucionó muchísimo en el trabajo, que fue un punto de partida concreto y se fue evolucionando etcétera, etcétera, hasta que se evolucionó a una propuesta. Y una propuesta quiere decir que va en muchos ámbitos porque cuando hablo con el escenógrafo estamos hablando de arquitectura, cuando estoy hablando con el de vestuario estoy hablando de moda, no "la moda", puede ser de ahora, puede ser de antes, todo depende de cómo se encare, cuál sea el objetivo de la presentación del proyecto en este caso. No tuve dramaturgo, tuve que hacer la dramaturgia yo, tal como se entiende la dramaturgia en Alemania, como me lo cuenta mi amigo Rosich. Donde sí que existe la figura del dramaturgo y que hace un trabajo que en este caso tienes que hacer el director. No de corte y pega como se hace en el teatro, y como viene de explicar él [Benet Casblancas] con Shakespeare, que evidentemente no se hace un Shakespeare de cinco horas sino los hacemos de dos horas y media, para que el público no se canse tanto, y con intermedio incluso. Pero en la ópera no vas a cortar, no voy a decir como director, -porque tampoco puedo-, pues corto la aria del tenor porque me parece aburrida y no aporta nada, cosa que haríamos en el teatro si este monólogo se sale por nuestro planteamiento sea cual sea, no. en este caso quiere decir que cuando nosotros presentamos el proyecto, me refiero a los directores no solamente yo sino todos, aportamos

una dramaturgia que sería el proceso en el cual nosotros hemos llegado a participar a exponer al público lo que nosotros queremos decir. Entonces allí existe lo que yo siempre llamo la escala de valores. Leemos el argumento y a partir del argumento tu decides qué es lo que te interesa de esta ópera y lo que te interesa transmitir, y qué pinta esta ópera, este argumento hoy en día. Evidentemente, cuando Verdi escribía sus óperas Italia estaba invadida, o por los austriacos o por los franceses, entonces allí había toda una visión muy contemporánea, aunque hiciese Aída. Entonces, es exactamente lo mismo ¿qué hacen los directores hoy, ¿qué representa Aída hoy?

No lo sé yo, no puedo responder a esta pregunta porque no lo he dirigido ni me lo he planteado. Pero sí que me planteé Anna Bolenna que he representado. ¿Por qué hacer Anna Bolenna hoy en día? ¿Porque es belcanto y porque sabemos que encima que si canta la señora Gruberova el Liceu se va a hundir porque tiene todos sus fans allí que están esperando sus gorgoritos? Bueno, puede ser, pero no solamente es eso, al menos para mí. Y encima, por los que no lo sepan, la Señora Gruberova cantó Anna Bolena en la producción que estrenamos. Y era exactamente una producción hecha para una señora, una diva, y que se sabía que es lo que pasaría porque tiene un gran club de fans en Barcelona y evidentemente el circo se montaba porque cuando todo el mundo se iba se quedaba en el Liceu allí y estaban sus fans media hora aplaudiéndola. Nosotros nos íbamos a cenar y llamabas y "sí, la Señora Gruberova está saludando". Que no, no es eso la ópera.

La dramaturgia que nosotros nos planteábamos dentro de Anna Bolena, dentro de este sistema de este pirámide jerárquica era justamente la ambición, la ambición de poder. Se sabe

perfectamente que la familia Bolena era muy ambiciosa, que se cortaban cabezas no solamente –y a ella evidentemente esta ambición de poder le costó su cabeza- porque ella montó el cisma, el cisma religiosa entre Roma y la iglesia anglicana. Según las crónicas históricas se dice que la familia Bolenna era tremendamente ambiciosa, no sólo ella, también su padre su hermano etcetera, vivían en la corte y la corte en aquellos tiempos eran, creo que igual que hoy pasa en el mundo de la política que hay unas tensiones muy fuertes dentro de los partidos políticos actuales, pues igualmente en la corte porque todo el mundo quería estar al lado del rey. Esto fue la base en la que yo propuse siempre que la ambición tenía que ser la primera, digamos el primer escalafón de esta pirámide. De allí también nos surgió la historia de que entre esta tensión de poder no solamente estaba la protagonista que esto ya se veía en la ópera, aunque el libreto para mí, de Felice Romani, es muy malo, la música puede ser preciosa pero el libreto se queda muy corto con todo lo que pasó si comparas con todo lo que pasó en la historia.

De allí que nos pasó la idea de representar a alguna gente de la corte que eran figurantes con unas cabezas de cuervo, un poco como los grabados de Max Ernst, el surrealista, que los cuervos al menos aquí en el sur de Europa tienen un tono muy peyorativo, porque son aves de rapiña, entonces era como los aves de rapiña de la misma corte, y de allí estaban por en medio. Por cuestiones presupuestarias, hay que decir que los cuervos se vieron en el primer acto pero no en el segundo.

La segunda nota que tenía era el espacio; la primera era la ambición. El espacio como espacio de control, espacio de agobio, espacio de tensiones entre toda la gente. Entonces nosotros trabajamos el espacio, una escenografía donde se trabajaba mucho el espacio

privado contrariado con el espacio público. El espacio privado como espacio agobiante, muy estrecho, muy pequeñito, donde casi, casi no cabía la corte entera. Los personajes tenían que encontrarse allí como muy agobiados, con muchas cámaras y mucho control, como hoy en día pasa que estamos controlados desde todos los sitios. Yo siempre digo que puedes salir de tu casa hasta que llegas aquí por ejemplo, y se me pueden buscar en mi recorrido en cámaras desde los bancos, desde las tiendas, desde donde pasaba por la calle o desde aquí si existe sistema de seguridad que creo que debe haber, y saben dónde he llegado. De hecho pueden trabajar mi recorrido cada día. Y a partir de allí es donde nosotros trabajábamos todos los controles allí desde unos pequeños espacios que estaban a la izquierda y a la derecha de la escenografía donde habían las cámaras de las seguratas, como nos vemos hoy.

Algunos críticos me hicieron reír, porque en este país los críticos no argumentan las críticas. Decían que con el gran espacio que tiene el Liceu ¿por qué han trabajado tan pequeñito aquí, de modo que todo era un agobio? ¿Creen que soy tonto? ¡Qué no saben que yo sé que el Liceu es muy grande! Evidentemente teníamos los planos y todos los metros, y por eso jugábamos. O sea ni siquiera se planteaban porqué los espacios privados eran pequeños y porqué los espacios públicos eran grandes. Porque los espacios públicos son la demostración del poder, y por eso son grandes y magníficos, pero los privados siempre suelen ser muy pequeños, con relación a los públicos. Entonces en este juego nosotros lo estamos transmitiendo en la misma ópera. Esto sería una dramaturgia como cualquier otro que venga y plantee desde otro punto de vista evidentemente y que será válido o no. Si el trabajo está bien hecho o está malhecho esto lo debe decir el público; nosotros tenemos que plantear cosas,

plantear situaciones. Lo digo porque hoy se ha dicho, se decía aquel compositor que se dejaba a un lado etcétera, etcétera.

Cuando he dicho los cuatro partes anteriores, he dicho que el director de escena se dejaba al último, se consideraban en el último punto; pero la historia se ha invertido en los últimos veinte años, de repente hemos llegado planteando situaciones contemporáneas y algunos gratuitos, a veces, y algunos brillantes, a veces. porque he visto propuestas en la ópera de una manera absolutamente brillante como se ha hecho, y a lo mejor yo mismo ni llego a plantear como algunos han llegado a plantear la situación. Entonces ha pasado que se ha invertido, cuando el director de escena plantea algo muy fuerte sobre una ópera, una traslación de época pero que realmente es muy buena y muy válida y de repente toca algo el público, evidentemente, monta escándalo. el escándalo es muy fácil de montar digamos, porque si no te gusta empieces a silbar como siempre hacen, pero la reflexión ¿dónde esta? si le pido, por favor reflexionar. Yo me encontré, yo tenía un plan, tenía un boceto para hacer la Anna Bolena, y yo tenía sólo una semana para montar un espectáculo de tres horas; justo porque la otra semana era musical y yo no podía intervenir, la tercera era día de descanso para el estreno, porque saben que la partitura de Anna Bolena es muy difícil y los cantantes tenían que desansar, y a la señora Gruberova se la masacró ensayando todo el tiempo y no podía descansar ni un día, entonces todos los días [de la tercera semana] eran de descanso.

Entonces yo tenía una semana para ensayar a tope. Esto quiere decir que ... me he perdido el hilo... quiere decir que cuando se da la vuelta y proponemos algo, los argumentos clásicos si han sobrevivido hasta nuestros días hay un punto que nos interesa de o que ha sobrevivido desde la antigüedad. Pero nosotros tenemos que subrayar también,

qué es que nos interesa hoy en día de la lectura contemporánea. Por eso si nos acercan tanto los clásicos es para como si se hubieran escrito hoy, para decir "ostras, mira lo que viene a decir este tío, está diciendo lo mismo que yo diría pero lo dijo hace 500 años. Entonces esto es el momento que hacemos la traslación, y la traslación es lo mismo que hacemos nosotros en la ópera; digamos con un vestuario contemporáneo para acercarlo al público. Yo he visto un Shakespeare con toda la gente desnuda que vino un montaje aquí en el Lliure, y nadie se escandalizó en el teatro porque habían actores desnudos. En la versión de Carmen de Calixto Bieto se desnuda el torero por el tópico de Belmonte en su libro que esto ya se ha reproducido infinitamente en todas las películas que se habla de toreros que se desnudan de noche, de luna llena y se van a torear allí; este tópico se ha repetido mil veces, y yo oí, aún, gente del público metiéndose con el actor que se desnudaba en ese momento, es decir que la gente también se escandaliza por lo que quiera en esto. Digamos que allí estamos nosotros.