

Francisco Negrín:

“En la ópera, el medio de comunicación principal es la música”

por María Hernández

Como un hilo invisible que recorre una ópera de principio a fin, el trabajo de un director de escena se teje en el canto de sus intérpretes, en el movimiento de cada pieza de utilería y en las notas que emiten los instrumentos de sus músicos hasta alcanzar las palmas del público cuando estallan en aplausos. Para Francisco Negrín, su trabajo está hecho cuando logra conducir a todos —los integrantes de la producción y el público— hacia una misma dirección. Sea que esté a cargo de una ópera de Verdi o de la inauguración de un evento deportivo que será transmitido en vivo a millones de personas de distintas nacionalidades y de manera simultánea, se concentra en analizar la belleza y la estética propia de cada proyecto para que viaje sin contratiempos hasta su receptor final.

Aunque nació en la Ciudad de México en 1963 y desde niño sintió afinidad por la música, dejó el país cuando cumplió nueve años y desde entonces ha transitado por diversos territorios geográficos y artísticos. Mientras que su paso por el sur de Francia le dejó un ligero acento al hablar, su coqueteo con el cine y otras disciplinas audiovisuales se han vuelto clave en su carrera tanto para el montaje de óperas como para producir espectáculos de música contemporánea. Prestando su voz a otros para dar un matiz nuevo a sus discursos, ha pasado por los países y los continentes más diversos, y sus producciones se han montado en escenarios de Estados Unidos, España, Australia, Turkmenistán y, próximamente, Perú, entre muchos otros. ¿Existe algo —entonces— que unifique su trabajo y que trascienda algo que parecería tan distante como un tema de Pharrell Williams o una pieza de Georg Friedrich Händel, sea en una casa de ópera o en un estadio de fútbol?

Desde Barcelona, donde vive actualmente, *Pro Ópera* conversó con Negrín sobre las posibilidades de la dirección de escena, las ventajas de abarcar áreas tan diversas y del trabajo que prepara tanto en ópera como en la ceremonia de inauguración de los Juegos Panamericanos, que iniciarán a fines de julio en Lima.

¿Qué es lo que define el buen trabajo de un director de escena?

Creo que, como en todo, cuando te das cuenta de que algo ha sido realmente pensado desde el principio hasta el final, que todas las ramificaciones han sido planeadas, que todo lo que ves ha sido puesto ahí con una intención precisa que quizá tú como espectador no entiendas cuál es, pero sabes que hay una intención.

Todo está ahí por una razón, todo lo que ves habla entre sí, todo se conecta. Creo que, cuando sientes eso, sin analizarlo, cuando sientes o percibes que algo está bien hecho en ese sentido, es muy satisfactorio. Como director, cuando realmente siento que he hecho bien mi trabajo es porque he estudiado todo lo que tenía que estudiar para entender la estética propia de una ópera. Ya sabes, cada una tiene su propia belleza, que no sigue necesariamente los

“Como director, cuando realmente siento que he hecho bien mi trabajo es porque he estudiado para entender la estética propia de una ópera”

Foto: Es Devlin/
Dutch National Opera

mismos criterios si es una ópera del siglo XVIII que si es una ópera contemporánea, ni es igual la filosofía de tal o cual compositor.

Eso lo descubres estudiando qué es lo que realmente hace que esa ópera sea bella o indispensable y única, y tienes que pensar qué herramientas vas a utilizar, con quién lo vas a hacer, porque no todos los cantantes son iguales, ni los teatros, ni los escenógrafos. Entonces ¿con qué herramientas vas a trabajar y qué es lo que vas a contar? ¿Qué vas a añadir tú para aportarle algo a esa ópera? En resumen, es que has pensado en todo lo que debes pensar y hayas intentado ser íntegro con todas tus decisiones y que todo —de ahí la definición de director— vaya en una misma dirección.

¿Cómo guardas un equilibrio entre tu aportación como director de escena y el respeto que se debe de tener a la esencia de una ópera?

Yo siempre intento ser respetuoso de la belleza propia de una obra, lo cual no necesariamente quiere decir que hay que ser completamente fiel a cada indicación escrita por el libretista o el compositor. Finalmente, los compositores muertos o de otras épocas estaban trabajando con tecnología y hábitos teatrales muy distintos a los nuestros.

Entonces, para ser fiel a lo que los autores del pasado intentaban comunicar, tienes que ser *infiel* para que, en nuestro tiempo, en nuestro entorno, ese mensaje pueda pasar, lo cual no quiere decir que debas modernizar la obra. De hecho, yo nunca lo hago.

Una cosa que hago a menudo es tener a un personaje presente en una escena —en la cual no estaba escrito que estuviera—, pero su presencia provoca que el público entienda esa escena mejor. Lo que sucede es que antes se tocaban temas que todo el mundo conocía y



una referencia era suficiente para que todo el mundo supiera de qué se hablaba, pero nosotros no tenemos por qué tener esa referencia, así que tenemos que ser más didácticos con el público.

Tú sueles trabajar con óperas inéditas o poco conocidas. ¿Qué piensas de que a veces pareciera que algunos teatros sólo montan óperas famosas como *Carmen* para garantizar que el público vaya?

Eso es un problema mundial: el problema de falta de interés de los gobiernos en la cultura, en subvencionar la cultura y la educación. Lo que ocurre es un círculo vicioso muy raro: los teatros tienen miedo de no vender entradas y, en consecuencia, de no tener el dinero suficiente para montar los espectáculos. Entonces creen que tienen que hacer sólo lo que el público ya conoce.

Todo el mundo sabe que en una discoteca la gente sólo baila las canciones que ya conoce. Es igual con las óperas: la gente ha oído hablar de *Carmen*, o *La traviata* o *Aida* y piensa: “Ah mira, voy a ir a ver ópera porque sé lo que es”, pero depende culturalmente de un país u otro cuáles son esas óperas que se montan.

Por ejemplo, en Inglaterra la gente irá a ver óperas de Händel o de Janáček, cuando en países latinos no. El hecho es que se reduce absolutamente el repertorio que se ve de ópera, lo cual hace que la gente no empiece a conocer otras óperas y por miedo, se reduce aún más, se aumenta el problema, y no salimos de ahí.

Creo que hay una manera de mezclar cosas conocidas y desconocidas —siempre de muy alta calidad— para que una casa de ópera se establezca con su público y se permita que la gente tenga más temeridad a la hora de decir: “Voy a ver algo que no

conozco porque sé que será bueno”, y así conoce un poquito más y sube el listón y empieza a exigir cosas nuevas, y así para salir de ese círculo vicioso.

Creo que hay una responsabilidad de las instituciones culturales de ser educadoras en ese sentido, de abrir el abanico de alternativas para que la gente pueda elegir, y no de autocensurarnos y cerrar las puertas aún más. Además, pienso que esas óperas —que se supone que son las más conocidas y populares— no siempre le gustan a la gente.

Por ejemplo, *Aida* es una ópera que se cree que le gusta a la gente porque han oído hablar de la marcha triunfal y se imaginan que van a ver elefantes y pirámides, pero esa escena es un momento muy corto en una ópera que es bastante austera y difícil. Entonces, la gente en realidad no va porque le gusta, sino porque cree que le gusta.

Es mucho mejor hacerles ver una ópera que no saben que les gusta, pero al final resulta que sí les gustó. Eso es lo que yo hago con mis amigos: cuando llevo a alguien que nunca ha visto ópera a ver una, nunca elijo una producción tradicional porque sé que eso es lo que creen que van a ver —*Tosca* con Pavarotti—, pero les llevo a ver una ópera de Händel que es súper sensual, divertida y emocionante, con cantantes que también son actores fantásticos y con música que tiene una pulsión muy moderna y sorprendente, y dicen: “Yo no sabía que la ópera podía ser esto; ¡quiero volver!”

Como director, ¿cuál es el proceso que sigues cuando montas óperas menos conocidas?

Cuando me acerco a óperas desconocidas, poco hechas,



Idomeneo en Essen
Foto: Bettina Stoess

sencillamente intento contarlas lo mejor posible, igual que con las que son muy conocidas. Ahora estamos a punto de hacer *Il trovatore* en Madrid, que es una ópera que todo el mundo supuestamente conoce, pero de la que todo el mundo se ha quejado porque no se entiende la historia (porque es un poco ridícula). Entonces, en ese caso mi intención también es contarla, hacer que la historia —y lo que cuenta la música de la historia— realmente llegue de manera directa y emocionante, y no que el público tenga que leer antes o saber algo previamente.

¿Hay algún elemento que creas que conecta en particular con la gente o es el conjunto de todo?

Me gustaría decir que es el conjunto, pero creo que es la música. Me doy cuenta yo mismo: puedo ir a ver una producción muy mala y aun así disfrutar del elemento musical si está muy bien cantado e interpretado. En cambio, si veo un espectáculo teatral que está atrocemente cantado y mal interpretado musicalmente, no llega a convencer. Entonces, aunque soy director de escena, me doy cuenta de que, en la ópera, el medio de comunicación principal es la música y considero que mi trabajo es hacer que la gente la escuche de una manera específica.

¿Me podrías contar de tu trabajo para revivir la ópera barroca?

Sí, la música barroca —clásica y barroca, de Mozart hacia atrás— tiene algo que después del siglo XIX se perdió en todas las artes, pero en la ópera en particular. Lo que empezó a surgir en el siglo XIX es el artista como una especie de persona que sufría y tenía que expresar su ser más profundo y hablar de sí mismo, y se transformó todo en una cosa muy hacia el interior, muy oscura, y creo que nosotros hoy día no vemos el mundo de



Jérusalem en Bonn
Foto: Thilo Beu

esa manera. Creo que buscamos una cosa más *new age*, de cómo podemos estar en buena vibración con el universo, ecológicamente, psicológicamente, de encontrar nuestro sitio en el mundo... y eso es lo que filosóficamente hacían los artistas en los siglos XVIII, XVII y anteriores.

Creo que filosóficamente los entendemos mejor y la temática de sus óperas, además, nos habla más a nivel humano, porque vemos cosas más costumbristas, como historias de amor con un poquito de sexo, con humor, que luego, en el siglo XIX, se volvieron más serias y falsamente profundas. Desde el punto de vista musical, la música del periodo clásico y barroco, contrariamente a la del romanticismo, tiene pulso, tiene una *beat*, si quieres, y entonces a la gente le pones Händel y Vivaldi y lo siente más cercano a la música popular contemporánea que algo que es como un gran poema sinfónico romántico, mucho más intelectualizada y compleja y sin ese ritmo sensual.

También, todas esas óperas anteriores al siglo XIX utilizan lo que yo llamo métodos multimedia, porque utilizaban el baile y la maquinaria teatral. En cambio, en el siglo XIX, todo era la voz, el *bel canto*, sobre todo en Italia. Se transforma todo en una cosa de circo vocal, cuando antes era teatro en toda su gloria.

Leía que varias de tus obras han sido grabadas y están en DVD. ¿Qué opinas de esto a mayor escala? Es decir, que uno puede acceder a una ópera a través de un video en casa o de las proyecciones del Met.

Es fantástico y malo a la vez. Fantástico porque, efectivamente, permite que la gente pueda ver espectáculos que se están haciendo del otro lado del mundo. La ópera es un arte efímero. Entonces, cuando haces una producción, sólo la gente que asiste —que es muy poca— puede verla. No es como una película, que sí es vista por otro público muchos años después de su estreno, y puede que alguien la vea y diga: “Esto es una obra maestra y la gente no se había dado cuenta”.

Eso no existe en el teatro ni en la ópera. Entonces, que se graben y se transmitan a la gente les da una cabida más amplia y, como artista, me gusta porque se puede ver mi obra y no sólo mi producción. Es decir, la gente puede ver varios de mis espectáculos como podría verse, por ejemplo, la obra de un pintor o un cineasta. Eso es bueno, así como la accesibilidad de lo que dices: que en el cine de tu barrio puedes ir a ver una ópera del Met.



La corte del faraón en Valencia
Foto: Palau de les Arts Reina Sofía

Lo malo es que, al final, te da una falsa impresión de qué es la experiencia de realmente ir al teatro, porque el teatro es una cosa efímera y en vivo, y cuando estás en el teatro literalmente sientes la energía de los actores, los cantantes y el público, y cada noche hay una energía distinta.

¿Hay algo que creas que tienen en común todos los espectáculos que diriges? Sea una ópera o un evento deportivo, como el de los Juegos Panamericanos en Perú...

Sí, yo creo que finalmente todo es teatro, todo es el mismo lenguaje: técnicas teatrales, música, luz, baile, actuación y, hoy en día, drones. Sea lo que fuere, se utilizan las reglas de la comunicación teatral y creo que es igual aunque, claro, no utilizas y no dosificas igual para 20 mil personas en un estadio y un público televisivo, que para un pequeño teatro con una obra experimental.

Aun así, veo más diferencia entre el hecho de hacer ópera —porque para ello estás interpretando una obra existente— en comparación con un evento que tú has escrito, como puede ser una ceremonia olímpica. Es decir, hay una gran diferencia entre ser totalmente un creador a ser un creador interpretativo. En cambio, no hay tanta diferencia entre hacer algo grande o algo pequeño.

¿Cuándo te conmueve un comentario sobre tu trabajo? Sea de un crítico o del público.

¿Sabes qué me llega un montón? Cuando hago una comedia, o un espectáculo que no es una comedia pero que tiene un momento gracioso, y la gente se ríe. ¡Eso es maravilloso! Porque tú no sabes

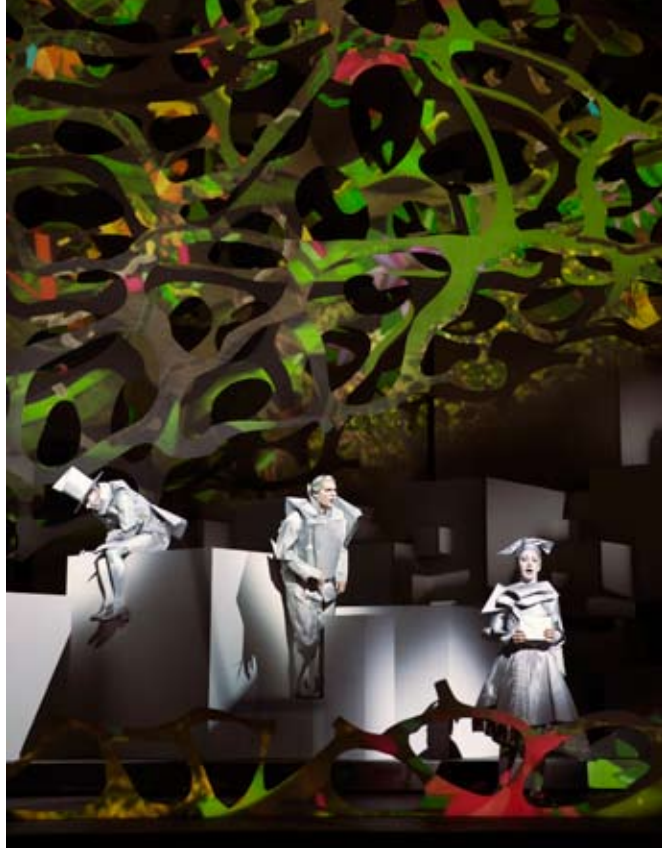
si alguien está emocionado en la sala, o quizá sí cuando aplaude, pero no sabes si aplaude porque está emocionado o porque le pareció espectacular o porque le gustó. En cambio, cuando se ríen, es evidente e inmediato, y sabes que lo que pasa es que funcionó: que lo disfrutó y se rió. Lo que más me conmueve es eso, que la gente realmente se ría cuando ve un espectáculo.

¿Qué tanto crees que beneficia a una carrera el hecho de que se tenga una experiencia tan diversa como la tuya? Es decir, conoces de cine y de otros aspectos que no sólo tienen que ver con la ópera.

Yo creo que en el mundo actual es esencial la interdisciplinariedad. Hemos llegado a un punto en que hubo demasiada especialización en todo, y ahora estamos volviendo a algo más parecido al Renacimiento, a Leonardo Da Vinci. Ahora buscamos una cosa más holística. En todo buscamos más integración, a todos los niveles: que un gobierno se dé cuenta de que la economía no puede funcionar de una manera si destroza al medio ambiente, cosas así.

Entonces, en el arte, por las tecnologías y por lo que tenemos, somos mucho más multimedia. No sólo somos audio o visual, somos las dos cosas a la vez, y para los jóvenes artistas es esencial entender la tecnología y saber utilizarla, no sólo por sí misma, sino para fines de comunicación de un mensaje. Eso me encanta y creo que me ha diferenciado en mi carrera porque ya no soy tan joven, pero fui de los primeros que entendía las cosas de esa manera.

Me gustaría que me hables de los Juegos Panamericanos en el sentido de lo que comentabas hace un momento: una cosa es



La zorrita astuta en Copenhague

Foto: Mikos Szabo

crear algo propio y otra es interpretar la obra de alguien más como director.

Incluso en situaciones más creativas, al final tienes lo que se podría llamar un cliente. En la ópera ese cliente es doble: por una parte tienes a la compañía que te ha contratado, que quiere cierto tipo de espectáculo, pero que suele no meterse mucho artísticamente, y por otro lado tienes a la obra en sí, que ya está escrita. A veces puede ser de un autor contemporáneo, pero tú no la has escrito con él, entonces él también es tu cliente, de cierta manera, porque tú estás ahí para transmitirla al público. Estás trabajando por alguien, para comunicar algo exterior a ti, aunque claro que le vas a poner tu personalidad y tu punto de vista. Y después trabajas con cantantes, con directores de orquesta y con diseñadores. Todos tienen algo que aportar también, entonces es una colaboración absoluta.

En el mundo de los eventos, es cierto que yo escribo, pero también tengo un cliente. Por ejemplo, los Panamericanos es un espectáculo que estoy haciendo para el gobierno de Perú, y para mostrar Perú al mundo, así que no me estoy contando yo; estoy contando a Perú. En otro tipo de evento, por ejemplo, digamos, de Shakira, igual voy a hacer lo que necesite Shakira para mostrar de su arte. Creo que a menos que estés haciendo teatro experimental —donde tú estás creando todo—, pocas veces en el mundo teatral trabajas sin ser intérprete de algo.

¿Disfrutas todo por igual? Sea una ópera o el montaje del espectáculo de un artista pop contemporáneo.

Sí, pero siempre creo que, mientras estoy haciendo una cosa, disfruto más la otra. [Ríe.] Si estoy en Turkmenistán, tratando de contar algo, me digo: “ah, qué pena que no puedo estar haciendo una ópera de Mozart que adoro”, y si estuviera con la ópera de Mozart, pienso: “Qué pena que no puedo tener seis mil personas en escena como tuve en Turkmenistán”. Es como dicen en inglés: “The grass is always greener on the other side”.



I puritani en Ámsterdam

Foto: Es Devlin

Cuéntame sobre ese espectáculo deportivo de 2016 en Turkmenistán. Suena alucinante.

Sí, fue increíble porque pocas veces quedan hoy en día ocasiones en las que se vaya a gastar una cantidad de dinero tan grande en un evento de tres horas. Antes ocurría en las Olimpiadas, pero desde los juegos de Río está claro que queda mal gastarse millones de dólares en un espectáculo de horas cuando podrías construir un hospital, por ejemplo. Sería un problema sociopolítico gastar esas cantidades, pero en algunos países menos conocidos, como los Emiratos, China y algunos países menos conocidos, como Turkmenistán, tienen muchísimo dinero y todavía están en una parte de su evolución en la cual tienen que mostrarse. Son países que yo llamo adolescentes, porque quieren demostrar quiénes son. Es una responsabilidad increíble.

Yo me di cuenta un día que entré al estadio. Estábamos haciendo una de las escenas más grandes, que tenía dos mil personas al mismo tiempo. Todos tenían un audífono en el oído. En el estadio pueden estar todos en ensayo y tú no oyes nada porque así escuchan la música o las indicaciones del coreógrafo, entonces cuando me tuve que presentar con ese grupo en el estadio, imagínate: yo diciendo “hola, soy Francisco Negrín”, y de repente dos mil personas responden: “¡Hola!”. Es difícil de gestionar, porque de pronto te preguntas ¿qué les voy a poner a hacer? De lo que se te ocurra dependen dos mil personas. Es una responsabilidad que es terrible y a la vez fantástica; no es algo que se vive todos los días.

¿En estos espectáculos que no son óperas, también cuentas una historia?

Bueno, historia es una palabra muy amplia, porque puede ser una narración como una historia, pero también puede ser un arco dramático y emocional. Mira, un buen ejemplo sería algo como *Lord of the Dance*, o *Stomp* o el *Cirque du Soleil*. Son espectáculos que realmente no cuentan una historia, pero tienen un tema dramático y visual. No es una historia donde le pasa algo a un personaje, sino un arco dramático que tiene momentos líricos, momentos violentos, momentos que dan miedo o que te hacen reír, o que te hacen pasar por una curva emocional que te aporta algo si está bien hecho. Estos grandes eventos funcionan de esa manera: te hacen pasar por diversas situaciones, pero asegurándose de llevar al público por una onda que tiene una forma determinada.

¿Siempre aprendes algo de todos tus espectáculos?

Sí, porque aprendes algo de la obra, o de los colegas con quienes trabajas, o de los obstáculos que tienes que superar. En una te falta dinero, en otra el cliente es difícil, en otra no te gusta la obra y tienes que encontrar un camino. Cada vez es distinto y es difícil, y crees que la próxima vez será más fácil, pero siempre es más difícil por otra razón.



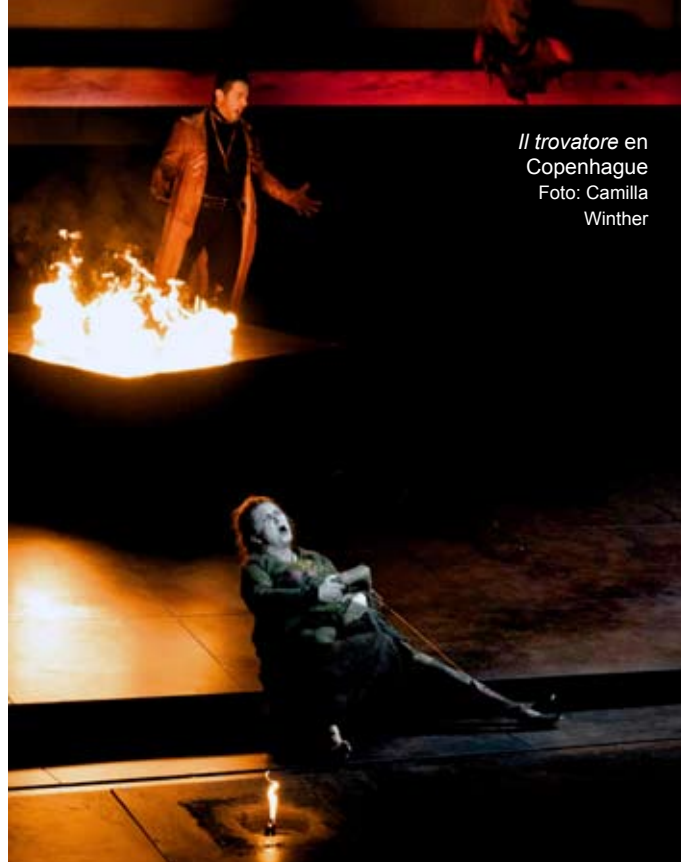
Rinaldo en Chicago
Foto: Dan Rest

Por ejemplo, la falta de tiempo por la falta de dinero es un gran problema en las artes. Por eso se reduce el tiempo de ensayos y con eso la posibilidad de indagar, de llegar más lejos. Así, muy a menudo acabas haciendo lo que ya sabes porque sabes que funciona, y eso no es muy bueno.

¿Recuerdas alguna ópera específica por la que te hayas roto la cabeza o algo que te siga metiendo en problemas?

Mira, pienso en *Il trovatore* porque el libreto sí que tiene problemas dramáticos y la música es muy conocida. Yo pensaba: “¿Qué voy a hacer con esto, qué queda por decir? O lo que dice. ¿Cómo puedo decirlo bien cuando tanta gente ya lo ha hecho así, bien, y tanta gente lo ha hecho mal?” [Ríe.] No sabes por dónde tomarlo hasta que un día tomas una cosa y otra y, como en un rompecabezas, se abre un camino. Es un momento muy bonito cuando has encontrado un camino y te das cuenta de que tiene sentido y de que le funciona a la obra y te funciona a ti.

Otros casos han sido, ahora que me doy cuenta, óperas de *bel canto*, como *I puritani* de Bellini. Me decía: “¿Qué voy a hacer con esto?” Y al final ha sido de las producciones más exitosas que he hecho. ●



Il trovatore en Copenhague
Foto: Camilla Winther



Salome en Bilbao
Foto: E. Moreno Esquibel



Thaïs en Bonn
Foto: Rifail Ajdarpasic