



# Mauricio García Lozano: “La música es el sinodal del director escénico”

por José Noé Mercado

A partir de su incursión como director de escena operístico, el mundillo de la lírica en México se renovó exponencialmente. Se desempolvó en muchos sentidos gracias a un trabajo de propuesta lleno de ideas y conceptos que no sólo pueden entenderse en el discurso verbal, sino, sobre todo, en el escenario, ya que consigue potenciar estética y artísticamente la obra que tiene entre manos con elementos y trazos de amplia significación.

Tampoco ha dirigido tantas óperas, pero ello mismo permite apreciar la frescura de su visión, que lo ha constituido en poco tiempo como uno de los mejores de nuestro país: *Don Giovanni* de Mozart, en 2009, en el Teatro de la Ciudad, como parte del XXV Festival de México; y *Fidelio* de Beethoven en el contexto de la reapertura del Teatro del Palacio de Bellas Artes, en 2010.

Paralelamente a su actividad como director de escena teatral y actor, García Lozano montó la semi-ópera *The Fairy Queen* de Henry Purcell para el New London Concert que dirige Philip Pickett. Durante febrero de 2011, la producción ofreció varias funciones en diversos foros europeos como la Queen Elizabeth Hall de Londres, De Doelen en Rotterdam, o el Palau de la Musica en Barcelona.

Para conocer con más detalle su trayectoria, pensamiento artístico y trabajo escénico, Mauricio García Lozano recibió a *Pro Ópera* en su casa del sur de la Ciudad de México antes de partir a España para dirigir durante el verano la *Antígona* de Sófocles en el Festival de Mérida.

¿Puedes hablarnos sobre tus primeros encuentros con el

Fotos: Ana Lourdes Herrera

## arte y tu inquietud por la actuación y otras vertientes de expresión escénica?

A mi papá y a mi abuela les encantaba ponerme música clásica desde antes de que yo aprendiera a hablar. Mi papá me llevaba a los conciertos en Bellas Artes y en el Alcázar del Castillo de Chapultepec, y yo *tocaba* la música que ya conocía con mi mano sobre su pierna. Con mi abuela teníamos *orgías* musicales que se prolongaban hasta la madrugada y que inevitablemente terminaban con la muerte de Sigfrido del cuarto acto de *Götterdämmerung* de Wagner. Así crecí.

Lo primero que quise fue ser pianista. Empecé a estudiar a los 10 años y nunca lo he dejado. Sin embargo, también desde muy niño desarrollé una fascinación por el teatro. Me encantaba ese instante lleno de esperanza que separaba la tercera llamada del principio de la obra. Todo podía ser. La magia estaba por comenzar. Y recuerdo también que las obras que más me sacudieron de adolescente eran las que usaban una densa pista sonora con música que yo reconocía. Siempre vi al teatro asociado con la música. Y siempre imaginé líneas musicales (melodías, armonías, contrapuntos, instrumentaciones) mientras veía teatro. Era como si el teatro, a través de una extraña codificación de mi cerebro, se volviera una singular partitura.

A los 19 años entré en el Conservatorio Nacional de Música y me bastó un año para darme cuenta que mi vocación musical no estaba en el instrumento. Me pasaba horas estudiando a Bach, Beethoven, Prokofiev, Debussy, Chopin y Schumann y, al final del día no podía evitar pensar que todos ellos estaban muertos y que yo no podía, por más imaginación que le echara, oírlos reír, llorar o regañarme. Necesitaba de más gente para interpretar. La soledad del instrumentista, a esa edad, me resultó insoportable. Y fue como segunda opción que entré a estudiar teatro. Desde muy temprano descubrí que no sólo había acertado en mi decisión sino que en el teatro podía hacer toda la música que no conseguía en el piano.

## Cuéntame de tu formación profesional.

### ¿Qué es lo más destacable para configurar tu mirada y propuesta dentro de las artes escénicas?

Yo me eduqué como actor en el Centro Universitario de Teatro a principios de los años 90. Y si algo te enseña la actuación es a escuchar al otro. La única forma de darle dimensión a un ser humano en la ficción del teatro es relacionándose con los otros personajes. Entendí que el arte que yo quería hacer era el arte de la relación y de la escucha, y que eso le daba vida a la experiencia. Entendí que el arte que yo quería hacer era un arte vivo, sorprendente, impredecible como la vida misma. Construir la ilusión de la vida sobre la escena con todas sus sorpresas se convirtió en un principio que mantengo hasta ahora.

Muy pronto empecé a combinar la actuación con la dirección. El reto se tornó complejo porque ya no sólo se trataba de construir una dimensión humana. Ahora había que armar el universo entero. Sin embargo, una de las cualidades de un buen actor es saber jugar y entender que nunca vale la pena tomarse demasiado en serio. Y como tal empecé a dirigir. Con rigor, con mucho estudio y análisis, pero en la lógica del niño que inventa historias con sus amigos y en la que todo es posible.

## Una característica que distingue tu trabajo como director escénico de ópera es tu relación cercana con la música.

### ¿Puedes ahondar en ella?

Dicen que todas las artes aspiran al cielo pero que la música desciende de él. En mi vida, la relación con la música es quizá lo más profundo y lo más verdadero que tengo. Además de tocar el piano desde hace más de 30 años soy un melómano empedernido y por tal un obsesivo de las distintas interpretaciones que se pueden hacer de una misma obra. La posibilidad de establecer lecturas de una fuente dada ha sido mi obsesión y mi vocación vital.

Nada me emociona más que escuchar una misma obra a través de distintos filtros interpretativos, porque la experiencia me reconcilia con el prodigioso poder del hombre de ponerse al servicio de la belleza y de integrar su propia belleza interior con aquella de la obra original. Y esta combinación produce una nueva obra original que tiene valor en sí mismo.

Por otro lado, la música, en todo su rigor estructural y arquitectónico, contiene el universo más abstracto e intangible del arte humano. En ella habitan las reglas de lo que no tiene reglas. Y eso es de mucha utilidad cuando se busca construir universos de ficción. Nada sirve más a la interpretación de una obra de

teatro que encontrar la música que uno asocia con ella. Cuando entras al terreno de la ópera el ideal se completa: la música manda, dice, exige, admite, rechaza. Todo se contiene en ella. Toda interpretación surge y regresa a ella. Y todas las decisiones como director escénico deben partir de una relación sensible con la música, que es la columna vertebral del todo. En ópera, la música es el sinodal del director escénico. Pensar de otro modo es un acto de arrogancia.

### ¿Cómo abordas una obra en general?

### ¿Cómo es tu proceso para dirigirla escénicamente, para interpretarla o para hacer una propuesta de su contenido dramático?

Considero que para interpretar una obra primero me tengo que apropiarme de ella. Sólo cuando la obra vive verdaderamente dentro de mí puedo aspirar a decir algo mío a través de ella. Por eso, lo primero es conocerla perfectamente. Estudiarla, estudiarla y estudiarla. Aprendermela de memoria. Hacerla parte orgánica de mí. Y ya ahí adentro descubrir lo que yo necesito decir con ella. Quizá ahí surjan primeras intuiciones, imágenes o sensaciones; si tengo suerte, algún concepto coherente aunque, por lo general, la primera fase es bastante irracional. Luego viene lo verdaderamente mágico que es comenzar a compartir esas intuiciones originales con mis colaboradores más cercanos. Persuadirlos de que eso que empiezo a percibir en la obra es, efectivamente, un camino indiscutible y que nos pertenece a todos. Eso es lo que hace el capitán de un barco: a la mitad del océano, en la orfandad de un horizonte sin referencias, convence a toda la tripulación de que hay que navegar hacia el oeste. Lo que sigue se escribe día con día, escuchando a los demás, trabajando, ensayando.

### ¿Cómo fue el proceso de dirigir ya específicamente una ópera? ¿Cómo te preparaste, qué te inquietó de este género respecto del teatro? ¿Qué técnicas de actuación consideras las convenientes para una ópera?

*“Las grandes voces mexicanas necesitan una escuela paralela de actuación para resultar competitivas en el mercado internacional”*

Escena de *Don Giovanni*  
en el Teatro de la Ciudad



Pensar que dirigir ópera consiste en mover a los cantantes en el escenario es un error casi ofensivo. Dirigir ópera tampoco es *ilustrar* la historia con recursos teatrales. Dirigir ópera es interpretar creativamente la música y la historia y construir un todo escénico que transparente el propósito del autor y le hable al público de hoy. Me parece que la ópera es una fuente generosísima para quien, como yo, busca descubrir nuevas formas de decir las cosas. Por un lado tienes la música que, si la respetas, te contiene y no te deja caer nunca. Por otro, una serie de historias fantásticas que, en el mejor de los casos, pueblan la imaginación de múltiples opciones interpretativas.

Me parece que, dadas sus características, la ópera le permite un horizonte de gran libertad creativa al director de escena. Al mismo tiempo hay un lenguaje muy específico y codificado que hay que respetar. La música tiene que estar bien servida, por lo tanto el cantante debe entender bien el sentido de la dirección para poder construir personajes verosímiles que puedan habitar situaciones verosímiles al tiempo que hacer música sincera y verdadera.

No puedo dirigir ópera como dirijo teatro. Los elementos y el lenguaje son distintos. Pero sí puedo buscar el mismo fin: que la experiencia escénica esté cargada de significado, que todo el equipo entienda perfectamente por qué se hacen las cosas, que el montaje tenga un espíritu vivo, que los intérpretes se escuchen entre sí y que por lo tanto que se relacionen con verdad, que la cadena de acción y reacción no se interrumpa y que el todo resulte convincente para quienes lo miran pero también para quienes lo hacen.

La tradición no está peleada con la innovación. Y estoy convencido de que, en la medida en que nos abramos a entender la profunda riqueza que la ópera ofrece al arte de nuestros días, tendremos más y mejor ópera en el mundo.

**¿Cómo fue aquel *Don Giovanni* con Jorge Ballina en la escenografía y Philip Pickett en la dirección musical? Lo pregunto en el sentido no sólo de tu debut en el género, sino en el de que tu trabajo extrajo lo clásico de la historia, pero en una propuesta contemporánea, sensual pero profunda. Con un concepto reinterpretado por ti. Lo mismo ocurrió en *Fidelio*. Creo que por ahí va tu propuesta en cada obra que diriges, ¿estarías de acuerdo en ello?**

Como decía antes, para mí, dirigir es interpretar, generar una lectura personal y significativa de la ópera en cuestión. Con *Don Giovanni* quise ver al personaje como un narciso coleccionista que se encuentra al centro de un laberinto que poco a poco lo va cercando hasta dejarlo sin salida. Por eso trabajé con los espejos, con la colección de mujeres de todo tipo, con el escenario giratorio que iba acumulando un solo elemento constructivo —la cama— hasta dejar al personaje atrapado entre sí mismo y su propio reflejo que al final aparece para condenarlo.

Jorge es un colaborador inteligente, metódico y sobre todo con quien comparto la obsesión de buscarle sentido a cada elemento que escogemos poner en juego. Llevamos más de 10 años de complicidad creativa y te puedo decir, sin temor a equivocarme, que ha sido uno de los grandes faros de mi vida profesional. Con Phil trabajé poco en esa ocasión. Su agenda estuvo apretada





y los horarios de ensayos con orquesta siempre coinciden con los horarios de escena así que, gracias a una dinámica muy mal pensada, el director de escena y el concertador tiene muy pocos espacios de coincidencia antes del ensayo *alla italiana*.

Sin embargo, en *Fidelio*, y gracias al tesón y entrega de Niksa Bareza (aparte de varios días feriados de la orquesta), la relación fue más estrecha y, pienso, mejor articulada. En este montaje también me enfrenté a la necesidad de encontrar una lectura actual del concepto de prisión. ¿Cuál es la prisión de nuestra época? ¿Qué nos encarcela hoy?

**Suele decirse que dos cocineros o dos generales o hacen una mala sopa, o una mala guerra. En esa vertiente, ¿cómo interactúas con el director de orquesta, con el escenógrafo, con el vestuarista, el iluminador y demás creativos que intervienen en una puesta en escena operística para integrar los conceptos y propuestas y que el montaje salga adelante?**

Escuchando. Siempre escuchando. Adaptándome. Buscando aquello que resuene en mí. Y cuando lo encuentro, venga de donde venga, me aferro a eso y construyo. No me visualizo como un director tiránico que todo lo sabe. Me veo más como un canal de intuiciones que atina —a veces y a veces no— a tomar buenas decisiones. De lo que sí soy fanático es de la buena organización. Montar una ópera es una empresa muy grande y llena de variables a punto de salirse de control todo el tiempo. La única forma de hacer frente a ese tsunami es teniendo una ruta muy bien trazada.

**En una producción los cantantes suelen estar tan preocupados por las cuestiones músico-vocales que, a veces, dejan de lado la actuación. O no tienen las herramientas en ese sentido para integrar una actuación más convincente en su interpretación. ¿Te has enfrentado a esta particularidad, quizás más evidente al ser actor y venir del ambiente teatral? ¿Cómo has intentado resolverla?**

Tocas un punto nodal. Estoy convencido de que la formación del cantante de ópera —por lo menos en México— está muy desequilibrada. El cantante de ópera es mucho más que una buena voz, es mucho más que un gran músico. Y si no se le dan herramientas formativas para afrontar la escena, lo común es que termine viéndola como un mal necesario. El resultado salta a la vista: cantantes con voces brillantes pero ninguna convicción escénica. En los últimos 30 años, la ópera en el mundo ha evolucionado espectacularmente, se ha liberado de una tradición anquilosada llena de prohibiciones y de *no puedos*, ha dejado de ser un concierto de *prima donnas* con decorados y se ha abierto a su origen de obra de arte total.

*“Todas las decisiones como director escénico deben partir de una relación sensible con la música, que es la columna vertebral del todo”*

Esto implica que la escena y la interpretación de ella estén vivas. Un cantante sin la voluntad, el arrojo o las herramientas para hacerlo va a sufrir cada vez más en las casas de ópera modernas. Ya no basta con cantar bien. Ahora hay que estar en *casting*, hay que saberse mover y dirigir la atención y la energía en función del drama. Un buen cantante de ópera es un virtuoso no sólo de la voz sino de su instrumento entero, que es todo su organismo. La mayoría de los cantantes están conscientes de esto y ha sido muy gratificante, en mi experiencia como director, ver la entrega y la convicción con que han hecho siempre todo lo que les he pedido. A veces con mejor fortuna que otra, pero siempre ávidos de estar, de participar, de hacer, de transgredir un límite que —bien lo saben— ya no alcanza para convencer en la escena operística de hoy.

Las grandes voces mexicanas necesitan una escuela paralela de actuación para resultar competitivas en el mercado internacional. Las últimas producciones que he podido ver en Nueva York, en Londres, en París, se distinguen por que los cantantes —a veces no tan dotados, vocalmente— son unos actorazos.

**Esto nos acerca a tu faceta docente. Plátame de tu experiencia en *Ópera Prima*, programa que Canal 22 transmitió en 2010. Te comento que yo criticqué este proyecto, ya que me pareció más un programa de**

**televisión con sus consecuentes parámetros de éxito que uno de desarrollo de talentos. ¿Se podía hacer algo realmente en dos meses con los participantes? ¿No todo era un show para la pantalla? ¿Qué tanta realidad artística y qué tanta ficción mediática había en este *reality*?**

Es una pregunta difícil de contestar porque yo viví la experiencia desde adentro, en el día a día, no en la tele. Tampoco sé muy bien cómo se percibieron los procesos formativos desde fuera. Lo que sí te puedo decir es que trabajamos mucho y con un gran empeño. Todos ellos, desde que eran 22 hasta que quedaron cinco, estaban sedientos de aprender y de crecer (seguramente también, y sobretodo, de ganar el *show*). Lo que pude observar fue esa gran laguna formativa de la que te hablaba antes. Y la enorme frustración de muchos de ellos con lindas voces de sentirse amarrados y endurecidos en la escena y sujetos a lugares comunes.

Ahora, ¿se puede formar un cantante-actor en dos meses en las condiciones de ese programa en particular? No. No se puede. Pero sí se puede tocar la punta de un *iceberg* que necesita ser atendido. Aun así hubo progresos notables en gente que, con gran intuición pero con mucha dedicación, comenzó a integrar su vocalidad al resto de su organismo.

**¿Puedes hablarme de la materialización de *Fidelio* en diciembre pasado? Nuevamente trabajaste con Jorge Ballina, y ahora también con figuras de la relevancia de Francisco Araiza o María Alejandres. ¿Qué tan fácil es trabajar y hacer propuestas a artistas con ese renombre y experiencia?**

Con *Fidelio* quisimos hablar de un mundo que está aterrizado de perder su modo de vida y reacciona violentamente contra cualquiera que lo ponga en riesgo. El miedo y la guerra, al final del día, son negocios redondos. De este modo, todos los que, como Florestán, se atrevieron a decir la verdad se vuelven sujetos peligrosos —*terroristas* del *statu quo*— a los que hay que desaparecer. El bienestar del consumo colectivo se enfrenta a la voluntad individual de ser diferente. Ahí comienza mi montaje: con su polémica obertura. Lo que sigue es un viaje de arriba abajo hacia el submundo de la represión, la uniformidad y el vacío. El amor de una mujer que transgrede todos los obstáculos, que se rebela ante el estado de las cosas, libera no sólo a su esposo sino a un mundo donde ya todos se permiten ser diferentes.

Materializar este montaje fue un viaje a la generosidad y la buena voluntad de todos los implicados. Un equipo enorme de gente que en todo momento cerró filas para hacer posible la experiencia. Y, cuando el equipo es así, el brillo de cada individualidad no hace más que sintonizarse para dar lo mejor. Te puedo decir que trabajar con Paco Araiza fue maravilloso y facilísimo. Un hombre profundamente preparado que llegó con muchas ideas brillantes sobre el personaje pero que estuvo dispuesto a cambiar y adaptarse a todo lo que le propusimos. Un grande. Con María fue divertidísimo, muy rápido entendió que no me interesaba una Marzeline inocente y tontona. Construimos juntos un pequeño demonio lleno de coquetería y de banalidad que sólo piensa en ella y su provecho. Por eso recibe al final de la obra el castigo que

merece. Abierta a jugar y a jugársela en el escenario, espero mucho la ocasión de volver a dirigirla.

**En ese punto de tu carrera, y gracias a las redes sociales, me di cuenta de que eres un creativo que también se interesa por la crítica y que eres lo suficientemente abierto para discutir en un sano ejercicio tu trabajo tanto en lo más destacable como quizás en puntos no tan logrados. Háblame de la importancia de la crítica en tu proceso creativo...**

Mi profesión es muy solitaria. Es muy difícil que alguien se acerque a darte su opinión sincera de lo que vieron. Como que les da penita, digo yo. O creen que uno es jarrito de Tlaquepaque. Y quizá haya quien lo sea, pero yo no. Yo me alimento de la crítica. Soy muy respetuoso de ella y escucho. A veces no estoy de acuerdo y otras, cuando atina y mete el dedo en una llaga dolorosa, me hace aprender mucho. Yo considero que la única manera de evolucionar en cualquier profesión es atendiendo al comentario de quien te mira desde afuera. No debe uno dejarse abatir por la mala crítica. Y tampoco perder el piso con la buena. Hay que escuchar el detalle de cada argumentación. ¡Y cómo quisiera que mi gremio fuera un poco menos *sensible* y estuviera más abierto a una dialéctica frontal entre pares!

**¿Te gusta ver otras producciones, ya sea en vivo o en video? ¿A qué directores admiras, a quiénes podrías mencionar como influencias?**

¡Me encanta! Trato de mantenerme al día. Tengo la fortuna de viajar con cierta frecuencia así que, cuando lo hago, consumo cuanto queda a mi alcance. Pero el video es formidable también, sobretodo para la ópera. Me identifico con la energía de David McVicar, con la búsqueda de la verdad actoral de Deborah Warner, con la poética esencial de Olivier Py, con el desenfado y el buen *timing* de Laurent Pelly, con el arrojo de Calixto Bieito (no siempre), con la transparencia de Willy Decker, con la pureza teatral de Patrice Chereau, con la lucidez interpretativa de Peter Sellars, con la profundidad amarga de Nikolaus Lenhoff...

Si te fijas, fuera quizá de Lenhoff, que es más intelectual, todos son grandes provocadores de la vida en la escena. Sus puestas te pueden gustar o no, puedes amar o repudiar sus lecturas, pero la experiencia está cargada de vitalidad y de propósito. Para mí esto es lo esencial.

**Háblame de la aventura que ha significado la dirección escénica de *The Fairy Queen* de Henry Purcell, con el New London Consort que dirige Philip Pickett, para presentarse tanto en Inglaterra como en otros foros europeos. ¿Cuál fue el reto de dirigir esta obra (y en salas de concierto, no en teatros), y cuáles las satisfacciones?**

Bueno es una aventura larga de contar pero tratemos de sintetizarla diciendo que Phil Pickett decidió desvincular la música de *The Fairy Queen* de su fuente original; es decir, del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare. La música se compuso en 1692 para ser tocada, cantada y bailada al final de cada uno de los actos de la representación hablada de la obra de teatro. De ahí lo de semi-ópera.

Sin embargo, toda la música junta suma unas buenas dos horas



## Escena de *Fidelio* en Bellas Artes



y media de un Purcell sublime. Philip reacomodó los más de 60 números y me pidió que le encontrara lógica a aquello. A diferencia de una ópera convencional —donde la trama está dada por el libreto— aquí hubo que inventar una nueva trama para este nuevo orden de las piezas y, por supuesto, concebir personajes que habitaran esta nueva historia. Así que, de entrada el desafío fue muy exigente. A eso hay que sumarle que había que pensar en una producción sin escenografía porque las salas comprometidas para la gira son salas de conciertos: grandes e importantes salas de concierto como Queen Elizabeth Hall, La cité de la Musique o El Palau de la Música Catalana, entre otras muchas.

Si a todo esto le agregas que, como detalle, me dieron dos semanas para montarla, te puedo decir ya que fue una de las experiencias de mayor orfandad y más angustiosas de mi vida. Pero la lección para mí es muy grande. En el despojo de todo lo que, según yo, me da certeza profesional, descubrí una nueva certeza. Una de orden más espiritual. Como no tenía ninguna parafernalia teatral en la cual apoyar mi lectura, lo único que me quedó fue atender el trabajo con los cantantes y artistas de circo. Y al ver el espectáculo me di cuenta que había en él algo muy sincero, muy transparente, muy alejado de los egos individuales y muy próximo a un espíritu que se antoja el del Shakespeare original.

Me inventé una historia donde 14 viajeros contemporáneos coinciden con sus maletas en una sala de espera. De golpe, se ven transportados a un mundo donde la naturaleza contrasta con sus hábitos urbanos y los pone en conflicto. Este grupo de viajeros terminará por descubrir que el destino está en el viaje mismo y que ese país ideal que cada uno buscaba por motivos diversos estaba

desde un principio en el fondo de sus maletas. El viaje exterior se vuelve viaje interior y los personajes aprenden a relacionarse, a reconciliarse con ellos mismos y a amar.

El concierto-espectáculo ha sido todo un éxito y musicalmente es extraordinario. Hay cantantes excepcionales como Ed Lyon o Jo Lunn y una dirección concertadora verdaderamente inspirada. A diferencia del *Don Giovanni*, en este proceso el trabajo con Phil fue estrechísimo y gracias a eso, al enorme conocimiento que tiene de ese repertorio y a la fabulosa capacidad de todos los intérpretes, fue posible montar el espectáculo en tan poco tiempo.

### **Hasta el momento, Mozart, Beethoven, Purcell... ¿Qué otros autores u obras en materia operística constituyen tu lista de deseos para dirigir?**

Strauss, Berg, Bartok, Britten, Stravinsky, el último Verdi, Puccini, Mozart siempre y más y más: Wagner, Händel, Monteverdi, Gluck, Saariaho, Rhim, Offenbach...

### **¿Planes?**

Voy a dirigir una *Antígona* de Sófocles en el Festival de Mérida. Es uno de los marcos más destacados del teatro mundial. Se lleva a cabo cada verano y su sede es el Teatro Romano de Mérida, que data de la época del emperador Augusto. Es el teatro que funciona como tal más antiguo del mundo. De regreso haré una pequeña obra de teatro que se llama *La pequeña habitación al final de la escalera* y más adelante un montaje para la UNAM. Y siempre esperando con emoción una llamadita de la Compañía Nacional de Ópera para saber qué sigue... Pero todavía no llega. ●