

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 8 • 2021 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Jaume Plensa, por Mar Plensa Guijarro

UT PICTURA POESIS

'Vete tú a saber. Fragments d'una partitura/lámpara visiva', Lorenc Barber

PANORAMA: APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO

Aperturas y derivas del arte sonoro, Susana Jiménez Carmona, Carmen Pardo Salgado (Coordinadoras)

CONVERSANDO CON

Conversando con Félix Blume, por Susana Jiménez Carmona, Carmen Pardo Salgado

TEXTOS INVITADOS

Los casetes de Lucio Cabañas o las alteridades del escuchar, Francisco J. Rivas (Tito Rivas), Francisco Ávila Coronel

Noticias en Tierra de Nadie, de Concha Jerez y José Iges. La utopía fragmentaria, bromas aparte, Miguel Álvarez-Fernández

ARTÍCULOS

Cartografías Sonoras Contemporáneas: Extendiendo Horizontes Gracias a las Tecnologías

Del entorno sonoro y la instalación

Cuando un teléfono móvil sale a pasear... Sonido, espacio y narración

Grabando, reproduciendo y produciendo identidades sonoras

Escuchas tecno-animistas en las artes sonoras

La idea del eterno retorno en mi trabajo

Sobre arte sonoro. Una propuesta desde la periferia (1987-2021)

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

Nº 8 • 2021 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/Laocoonte.0.8.

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)

Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)

Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **Mª Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

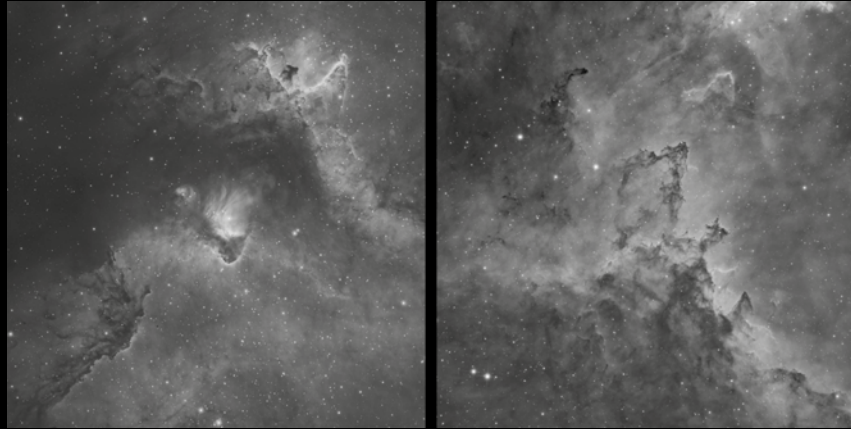


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 8 • 2021

PRESENTACIÓN	7
CONVERSANDO CON	9
Conversando con Jaume Plensa , por Mar Plensa Guijarro	11
UT PICTURA POESIS	27
Presentación 'Vete tú a saber', de Llorenç Barber, Susana Jiménez Carmona , Carmen Pardo Salgado	29
'Vete tú a saber. Fragments d'una partitura/lámpara visiva', Llorenç Barber	31
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 8, de Vicent Peris	44
Vicent Peris, estética y astrofotografía, Fernando Ballesteros	46
PANORAMA	
APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO	49
Presentación, Susana Jiménez Carmona , Carmen Pardo Salgado (Coordinadoras)	51
CONVERSANDO CON	57
Conversando con Félix Blume, por Susana Jiménez Carmona , Carmen Pardo Salgado	59
TEXTOS INVITADOS	71
Los cassetes de Lucio Cabañas o las alteridades del escuchar, Francisco J. Rivas (Tito Rivas) , Francisco Ávila Coronel	73
<i>Noticias en Tierra de Nadie</i> , de Concha Jerez y José Iges. La utopía fragmentaria, bromas aparte, Miguel Álvarez-Fernández	94
ARTÍCULOS	111
Cartografías Sonoras Contemporáneas: Extendiendo Horizontes Gracias a las Tecnologías, Rocío Silleras-Aguilar	113
Del entorno sonoro y la instalación, Josep Manuel Berenguer Alarcón	131
Cuando un teléfono móvil sale a pasear... Sonido, espacio y narración, Laura Apolonio , Mar Garrido-Román ..	142
Grabando, reproduciendo y produciendo identidades sonoras, Jaime Alejandro Cornelio Yacaman	162
Escuchas tecno-animistas en las artes sonoras, Susan Campos Fonseca	178
The idea of eternal recurrence in my work, Manuel Rocha Iturbide	195
Sobre el arte sonoro. Una propuesta desde la periferia (1987-2021), M.ª Inmaculada Cárdenas Serván	205
RESEÑAS	223
La muerte pop americana: estética y catástrofe, José Luis Panea	225
Abellón. O libro negro das zoadeiras, Susana Jiménez Carmona	230
Sobre la amistad y el mal, David Montero Bosch	232
Escuchar lo inaudito, vibrar con otras voces, radiar historias diferentes, Fernando Castro Flórez	235

Agencia Sónica: El sonido y las formas incipientes de resistencia, Javiera Robledo Karapas	239
Disturbios de la razón. La investigación artística, Alfonso Hoyos Morales	244
La complejidad de la hospitalidad vista desde el cine, David Muñoz Sánchez	249
Más que imágenes, Anacleto Ferrer	253
Claves para la estética y la filosofía a partir de Theodor Wiesengrund Adorno, Antonio Notario Ruiz	256
Correrías por la historia del arte clásico con una crítica a Picasso, Martín Zubiria	259
La muerte del artista, Jorge Martínez Alcaide	263
Teorías del arte contemporáneo. Una introducción, Maximiliano Gonnet	266
La obra del intelectual Pasolini, Vanessa Vidal Mayor	272
Tips para ser y hacer música, hoy (to be continued), Pedro Ordóñez Eslava	274
Un museo por conocer, un crítico al que leer: Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, Javier Leñador	278
Imagen y pasado de las estrellas, Fernando Infante del Rosal	283
Vicente Ripollés y la renovación de la música sacra para la Catedral de Sevilla (s. XX): Entre la normativa y la creación artística, Rosa Isusi-Fagoaga	287

Imágenes de **Vicent Peris**



Estas imágenes incluyen elementos sonoros

These images includes sound

[Composiciones sonoro-musicales de **Fernando Infante del Rosal**]

Fotografía de portada de **Vicent Peris** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**.



Algunos textos texto incluyen contenidos multimedia

Many texts includes multimedia content

Créditos completos de las imágenes: *IC 1871 e IC 1848* (2019). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 3) • *NGC 7023* (2011). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Steven Mazlin (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (p. 6) • *WR 134* (2021). (C) Vicent Peris (OAUV), Alicia Lozano, OAUV, OAO (pp. 9, 10) • *NGC 4435 y NGC 4438* (2016). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 27, 28) • *Tránsito de Venus por delante del Sol* (2003). (C) Vicent Peris (OAUV) (p. 44) • *NGC 6914* (2010). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Juan Conejero (PixInsight), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 48-49, 50) • *Cometa NEOWISE* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (pp. 56-57, 58) • *LBN 552* (2012). (C) Vicent Peris (OAUV), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 70-71, 72) • *NGC 7217* (2016). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (p. 93) • *NGC 281* (2021). (C) Vicent Peris (OAUV), Alicia Lozano, OAUV, OAO (p. 109) • *Messier 51* (2010). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Steven Mazlin (SSRO), Juan Conejero (PixInsight), Carlos Sonnenstein, Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 110-111, 112) • *NGC 7331* (2008). (C) Vicent Peris (OAUV), Gilles Bergond (CAHA), CAHA, OAUV (pp. 222-223, 224) • *Abell 39* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 293) • *Cola iónica del cometa NEOWISE* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 294).



L'OCOONTE

CONVÉRSANDO CON



Conversando con Jaume Plensa: “Trabajar en ópera es un placer, porque es un gran laboratorio de experiencias”

Mar Plensa Guijarro*



Jaume Plensa

Paralelamente a su faceta como escultor, Jaume Plensa ha colaborado y realizado varias obras y proyectos escenográficos con la Fura dels Baus, como *La Atlántida* (1996), *El Martirio de San Sebastián* (1997), *La Damnation de Faust* (1999), *La Flauta Mágica* (2003), *Diario de uno que desapareció* (2007) y *El Castillo de Barbazul* (2007). En cada una, el artista emplea una serie de elementos diferentes entre sí que les confiere sus propias características, haciendo que la puesta en escena sea personal e innovadora. La unión del artista con la compañía surgió a raíz del contacto de Plensa con Àlex Ollé, uno de los directores artísticos de La Fura. El resultado de esta colaboración fue la puesta en común de ideas, ilusiones y sueños que se transformaron en la escenificación de las óperas mencionadas. *La Atlántida* es el título que recibe la primera obra teatral en la que el artista colabora con la compañía La Fura dels Baus, adentrándose de esta forma en el mundo teatral.

El estilo escenográfico del escultor es muy característico, ya que en ocasiones utili-

* Universidad Autónoma de Madrid, España marplensa25@gmail.com

za materiales como los de sus esculturas junto a otros recursos e ideas propias. Trabaja con elementos de gran tamaño, colores vivos en la vestimenta, juegos con sombras, luces, colores y letras, combinados todos ellos con imágenes significativas que acompañan a los personajes. A su vez, incluye también otro tipo de objetos innovadores inmersos en el espectáculo, que los actores utilizan en el escenario como, por ejemplo, escaleras móviles, cuerdas gruesas o andamios, entre otros, formando un conjunto realmente novedoso.

Jaume Plensa me concedió esta entrevista el 23 de abril de 2020 vía telefónica, debido a la distancia y a la situación epidemiológica que vivimos. En esta conversación hablamos sobre sus comienzos en el mundo de la escenografía, su experiencia y sus sentimientos en relación con la puesta en escena.

— **Mar Plensa: Creo que fue en el 1996 cuando tuviste oportunidad de introducirte en un ámbito creativo nuevo, el mundo de la ópera ¿cómo sucedió?**

— **Jaume Plensa:** Fue de una forma casual, porque Àlex Ollé, de La Fura dels Baus, y yo éramos amigos. Ellos habían recibido el encargo de hacer una ópera, *La Atlántida* de Manuel de Falla, en la plaza de las Pasiegas de Granada, delante de la catedral. En aquellos momentos estaba viviendo en Francia, cerca de Tours. Hablamos del posible proyecto, ya que a mí me gustaba mucho la ópera. ¿Por qué no nos uníamos dos de los directores, Àlex Ollé y Carlus Padrissa, y yo para hacerlo? Y así empezó. Ninguno de nosotros tenía experiencia en la ópera. Yo trabajé, por supuesto, los escenarios, los vestuarios y lo que era visual en la obra, y ellos el movimiento de actores. Fue una experiencia superdivertida.

— **Mar Plensa: Fue, por tanto, una experiencia nueva para todos ¿Cómo resultó?**

— **Jaume Plensa:** Sí, era el estreno para todos y funcionó muy bien. Fue de verdad un éxito y, gracias a esta pieza, nos vino a visitar el director del *Festival de Salzburg*, Gerard Mortier, y nos invitó a hacer un proyecto allí, que con el tiempo fue *La Damnation de Faust*. Pero antes hicimos *El Martirio de San Sebastián*.

— **Mar Plensa: En una entrevista decías que la distancia entre la escenografía y la escultura es más corta de lo que pensabas. En tu arte están presentes los sentidos y en el mundo teatral también, ¿será esta la razón?, ¿crees que esto puede deberse a la similitud con el tipo de espacios escultóricos que realizas en tus creaciones?**

— **Jaume Plensa:** Bien, creo que la aproximación que hice a la escenografía era muy interesante, porque como yo no era un profesional, no sabía lo que era hacerlo, por tanto, fue muy fresca y nueva. Nunca había hecho una escenografía, no tenía ningún rasgo de profesionalidad. Esto a veces es favorable, ser nuevo en una historia es muy bueno porque es refrescante. Entonces, inmediatamente intenté hacer escenografías que no estuvieran basadas en objetos, en cosas en el escenario, sino en una idea en la cual mis compañeros pudieran desarrollar una acción. Era como crear un esqueleto, unos huesos sobre los que mis compañeros pudieran hacer unos músculos y crear una vida entre los dos. Fue una forma de trabajar, en mi opinión, muy novedosa e interesante, y que incluso escenógrafos lo reconocieron como algo de mucho interés también para ellos. Es decir, mi interés no estaba en los objetos, sino en crear un lugar donde las cosas ocurrieran. Considero que esto se parece mucho a la escultura, sobre todo en el espacio público. Siempre que he trabajado en estos sitios, he intentado que

mis obras fueran lugares de encuentro, lugares que crearan un espacio común donde la gente se encontrara y participara. Y en el teatro, de alguna forma, también está en un espacio público. Igual que un museo es un espacio público, un teatro es un lugar público. Trabajé con esta actitud en la escena.

— **Mar Plensa:** En el caso de la exposición que presentaste en la sala Gamarra y Garrigues en Madrid, aparecía una serie de puertas de hierro que formaban parte de la escultura *Wonderland* y que a primer golpe de vista conforman un espacio escénico, incitando al público a pensar qué habría detrás de cada puerta, ¿podría esa obra escultórica formar parte de un montaje teatral u operístico?

— **Jaume Plensa:** Por supuesto. Nunca lo he utilizado, pero tiene un sentido un poco teatral. Porque esta idea de las puertas, que la he empleado muchas veces, también la usé en una exposición en el Palacio de Velázquez o la utilicé también en la exposición que hice el año pasado en el MACBA de Barcelona. También en ciudades; por ejemplo, este año se tenía que inaugurar una bienal en Dinamarca donde yo instalaba 21 puertas en la ciudad de Herning. Es un tema que utilizo mucho porque me tiene fascinado la idea de Alicia en *Wonderland*. Alicia se da cuenta de que todo está en relación con la escala, es decir, su tamaño no es más grande o pequeño, está siempre relacionado con lo demás, con su entorno, con el lugar que ocupa. Ella cambia de tamaño en función de las puertas que encuentra y esto es muy interesante, porque siempre he pensado que cuando estás delante de una puerta todo lo que puede ocurrir ya ha ocurrido antes de que la abras, todo ocurre en tu cabeza, lo que hay detrás ya lo has imaginado. De alguna forma una puerta es como un espejo y también tiene esta teatralidad maravillosa, todo lo que tú puedes imaginar está allí. Yo creo que para el espectador es una pieza muy sugerente, porque simplemente invito a que piense en él y cada uno introduce su memoria detrás de cada una de las puertas.

“

Intenté hacer escenografías que no estuvieran basadas en objetos, en cosas en el escenario, sino en una idea en la cual se pudiera desarrollar una acción. Era como crear un esqueleto, unos huesos sobre los que mis compañeros pudieran hacer unos músculos y crear una vida.

— **Mar Plensa:** Muchas de tus obras escultóricas han sido creadas para espacios públicos. A *La Fura dels Baus*, con los que has trabajado durante más tiempo, también les atrae realizar montajes escénicos en lugares abiertos, ¿qué supuso para ti trabajar con ellos?

— **Jaume Plensa:** Fue una cosa muy natural, ya nos conocíamos, éramos amigos, hablábamos mucho. Yo creo que fue una experiencia muy fructífera para ambos. Fíjate en que han continuado montando óperas, para ellos fue un descubrimiento. Yo a partir de un momento dejé de seguir trabajando con ellos, no quise hacer más óperas porque obliga a un comportamiento, a un tiempo, a una energía que yo necesitaba para mis obras y mis exposiciones. En cambio, ellos continuaron haciéndolas, fue como una

regeneración de su trabajo. Como ya he comentado antes, un teatro es un espacio público igual que una plaza de una ciudad. Por casualidad, el primer proyecto empezó en el Festival de Granada, me acuerdo de que esto lo llevaba gente muy simpática, y nos presentaron creo que era a la sobrina de Manuel de Falla para que nos diera su permiso y poder hacer *La Atlántida*, fue supersimpático.

— **Mar Plensa:** La Fura realiza montajes grandiosos, fundamentalmente visuales, con nuevas tecnologías, donde están presentes todos los sentidos, al igual que en tus grandes esculturas, ¿todo esto ha facilitado un mejor entendimiento para la realización conjunta?, ¿podrías comentarnos como fueron estos procesos?

— **Jaume Plensa:** Supongo que sí, hay una química que nos une. Pero sí que es cierto que en nuestras grandes discusiones siempre había una fundamental, el mundo del teatro tiene tendencia a ilustrar y el mundo del arte a sintetizar. Mi actitud era una y la de ellos otra, y a veces teníamos discusiones muy largas, porque nunca nos poníamos de acuerdo. Ellos siempre tendían a ilustrar excesivamente las cosas, y yo tal vez tenía la tentación de no hacer tanta visualidad y hacerlo todo mucho más seco. Bueno, son actitudes, pero en cambio la combinación de ambos funcionó superbien. Y generó una estética común, aún están en ello, creo que fue un momento muy importante porque fue otra actitud hacia la ópera y tuvo un éxito internacional muy fuerte.



Quando te vuelves un profesional, repites las soluciones muchas veces.

— **Mar Plensa:** ¿Gracias a vuestra colaboración en las óperas, ellos también han cambiado y seguido otro estilo?

— **Jaume Plensa:** Absolutamente. Sí, se crearon en aquel momento unas maneras estéticas y unas actitudes para afrontar los proyectos de ópera. Creo que esto nació en conjunto entre nosotros tres, y ellos lo han seguido desarrollando hasta hoy en día. Cada uno por su cuenta ha creado grupos y pequeños grupos. Ellos han cogido otros escenógrafos, otros realizadores, pero la esencia nació en aquel momento juntos. Creo que fue un momento muy importante, incluso histórico. Recuerdo que me dieron un premio de escenografía en el Festival de Praga, que es como los Óscar de las escenografías, me lo dieron en aquel momento sin esperarlo y diría que fue un *shock*. En el ámbito teatral de las óperas, esta forma tan novedosa de actitud me parece que nació en aquel momento, y por eso fue tan divertido. Yo colaboré con ellos durante once años y en un momento dado lo dejé. El último proyecto que hicimos juntos fue *El castillo de Barba Azul* y *El Diario de un desaparecido* de Janáček. Fue en la Ópera Garnier de París, si no me equivoco en el 2007. Han pasado muchos años y considero que fue muy bueno para mi dejarlo, porque cuando te vuelves un profesional repites las soluciones muchas veces. Creo que nacieron cosas muy importantes y ya estaba bien, me dediqué a otras cosas.

— **Mar Plensa:** Has realizado montajes para diferentes óperas y con diferentes grupos artísticos, ¿existe algún elemento común en el conjunto de las representaciones que has creado?, ¿algún nexo común entre todas ellas?

— **Jaume Plensa:** Bueno, casi todas las óperas que he hecho hasta el momento las he hecho con ellos, con Àlex y Carlos, con La Fura. La última es una pieza muy pequeñita que hice en el Liceo y en el Festival de Perelada recientemente. Es una ópera de cámara, ésta sí que la he hecho con otra gente, pero hacía muchos años que no hacía ópera. Yo creo que la ópera es como el sueño de cualquier artista, porque es el arte total de alguna forma. Es la mezcla maravillosa del movimiento del cuerpo, de la voz, de la música, de la visualidad, de la plástica. Creo que si algo tiene la ópera es esta idea de totalidad, de globalidad. Y claro, para cualquier artista yo creo que trabajar en ópera es un placer, porque es un gran laboratorio de experiencias.

— **Mar Plensa:** Los elementos musicales y el silencio forman parte de tus obras escultóricas, ¿cómo ha influido esto en el ámbito de la ópera? ¿Y de qué manera?

— **Jaume Plensa:** Seguramente que sí, tal vez yo no soy consciente de ello, pero sabes que desde siempre he defendido el silencio, que he buscado fabricarlo con mis esculturas, casi como una obsesión, en paralelo a toda esta ensoñación musical, que también me ha acompañado siempre. Esta celebración no solo es de la música, sino del músico, como tal vez uno de los poetas extraordinarios que puede crear esta cosa invisible, pero tan emocionante que es la música. Creo que siempre he estado rodeado de esta contradicción del silencio y el sonido. Y esto me ha ayudado mucho a crecer en mis esculturas, y seguramente influyó mucho en las óperas. Me acuerdo de que, para *La Damnación de Fausto*, en el Festival de *Salzburg*, hice simplemente un cilindro enorme, transparente, donde me cabía todo el Orfeón Donostiarra entero. El Orfeón cantaba dentro de éste y era como si tuvieras el volumen de tu aparato de música muy bajito, este cilindro de pronto empezaba a abrirse por la mitad y el sonido se iba expandiendo como si fuera subiendo. Era inevitable ponerte a llorar de la emoción que producía una cosa tan simple, pero de alguna forma tan extraordinaria, como la voz humana que pasa del silencio al sonido. Yo creo que ha habido experiencias de este tipo muy emotivas, y el mundo teatral produce una emoción inmediata que la transmite al espectador. Las obras de arte son a más largo recorrido, van calando con mucha lentitud en la sociedad. En el mundo del teatro, enseguida la gente aplaude o silva. La gente está contenta o triste, tiene una repercusión muy inmediata en el espectador, y esto también es interesante porque está basado en lo efímero. Mi obra como escultor pretende ser eterna y mi trabajo como escenógrafo pretende ser efímero.

— **Mar Plensa:** Esto me recuerda un poco a la obra de John Cage, *4'33''*, donde pretendía también que el público y los oyentes pusieran especial atención en sonidos o efectos que oían, en los que nunca o pocas veces se habían fijado.

— **Jaume Plensa:** Por supuesto, es divertido porque este último proyecto que hice el año 2019 es muy pequeñito, es dentro de un concepto de programas de ópera como de cámara, que se llama “Ópera de Bolsillo” y lo hacen en el Festival de Perelada o en el Liceo. Es un productor alemán, muy simpático, que genera estas óperas pequeñas y el compositor es Joan Magraner, un compositor joven extraordinario. Un poco más joven que Héctor Parra, que también es otro compositor joven buenísimo. Tenemos ahora creadores compositores muy buenos. Con Héctor Parra intentamos hacer una cosa, pero no nos salió bien porque nos quedamos sin presupuesto, pero con Joan Magraner sí que lo hemos hecho. Esta pequeña ópera está hecha a partir de un texto de *Tirant lo Blanc*, que era un caballero medieval, y un escritor que se llama Marc Rosic desarrolló un libreto. Mi escenografía fue muy simple: una palabra, que se iba encendiendo por

trocitos, hecha de líneas. No la leías hasta que se acababa la obra. Las línea de luz se encienden con 4 minutos y 33 segundos de diferencia una de otra, fue un homenaje que hice a John Cage. Y lo que es muy curioso es que haciendo esto era exactamente el tiempo total de la ópera, sin haberlo consultado. Nos emocionamos el compositor y yo, porque lo hice como un homenaje a Cage, que creo que fue un hombre muy importante en este territorio. Es muy bonita, se llama *Diálogos de Tirant y Carmesina*. Encontrarás imágenes de esta obra y al final la palabra que quedaba iluminada era *Utopía*, en luz roja. Creo que fue muy simple porque a veces para los proyectos de ópera no hay dinero, nosotros pudimos tener presupuestos muy altos en Garnier, en Liceo, en Bastille, en Salzburgo, pero para los compositores jóvenes y nuevos el dinero suele costar encontrarlo. Son proyectos de gran simplicidad, pero muy emotivos a nivel creativo, y este *Tirant lo Blanc, Diálogos de Tirant y Carmesina* ha sido una experiencia extraordinaria, y ahora que has hablado de Cage me lo has recordado, que casualidad.

— **Mar Plensa: De los compositores musicales de los que has realizado las escenografías, ¿cuál es el que más te ha interesado?**

— **Jaume Plensa:** Bueno, piensa que son encargos. Casi todo lo hicimos con Gerard Mortier en aquel momento. Él fue el director de la Ópera de Bruselas, después fue muchos años el director del Festival de Salzburgo, y luego estuvo unos años como director del Teatro Real de Madrid, pero desgraciadamente murió hace un tiempo. Este hombre creo que fue muy influyente en nuestros trabajos, él nos pedía las obras, “vamos a hacer *La Flauta Mágica*” o “vamos a hacer *La Damnación de Fausto*”. Tengo que decir que *La Damnación de Fausto* de Berlioz me emocionó. La ópera que sí que me gustaba con locura desde siempre, y me puse muy contento cuando me lo encargaron, fue *El Castillo de Barba Azul*, de Béla Bartók. Me encanta Béla Bartók.

— **Mar Plensa: Antes mencionaste que ya dejaste este tipo de proyectos, pero ¿volverías a retomarlos?**

— **Jaume Plensa:** No sé qué pasará con todo esto, pero en principio ahora tengo un encargo del Liceo para hacer en el año 2023 *Macbeth* de Verdi. Este lo he pedido yo, este *Macbeth* era mi obsesión. Me acuerdo de que cuando conocimos a Gerard Mortier, nos dijo: “Me gustaría que hicierais algo en el Festival de *Salzburg*, ¿qué queríais hacer?” Y yo dije: “*Macbeth*”. Y él dijo: “No, aún no es el momento para *Macbeth*, vamos a hacer *La Damnación de Fausto*”. Y entonces me quedó siempre esta espina clavada, y ahora que hay un nuevo director teatral en el Liceo de Barcelona, me vino a ver y me dijo: “¿Quieres hacer el *Macbeth* que no pudiste hacer entonces?” Y yo dije: “Hombre, me haría feliz”.

— **Mar Plensa: Cada obra tiene un significado. Respecto al contenido y tema de las óperas, combinas elementos escénicos, luz, proyección, etc., para resaltar su contenido e incluso su trascendencia filosófica, ¿cómo lo planteabas en las escenificaciones para que el público pudiera llegar al concepto y sentido que expresa cada libreto?**

— **Jaume Plensa:** Bueno, sinceramente nunca piensas en el público cuando estás trabajando un proyecto, ni una escultura, ni una ópera. Piensas que aquello es lo que se ha de hacer y lo haces. Entonces tienes esta grata sorpresa de que el público lo quiere compartir contigo, y esto es superagradable. Pero cuando estás trabajando nunca



La Flauta Mágica. La Fura del Baus, 2003.

piensas en el público. Lo que sí que es cierto, es que crees que hay maneras de poder presentar un proyecto que se ha hecho muchas veces de una forma nueva, diferente, especial, única y maravillosa. Yo creo que lo que tiene la ópera es que ofrece a cada creador un terreno nuevo, como si empezara de cero. Esto es fantástico, tiene esta capacidad tan elástica de adaptarse a la personalidad de cada creador y de cada época. La ópera tiene esta especie de magia, que la misma pieza puede ser elaborada de maneras radicalmente distintas.

— **Mar Plensa:** En tu producción escultórica se encuentran muchas obras con motivos musicales, como por ejemplo la *Esfera* de la exposición del MACBA. De hecho, muchas de tus obras tienen elementos sonoros o indirectamente musicales. ¿Qué significado tiene para ti la música en la escultura? ¿Estos motivos han provocado tu acercamiento al mundo de la ópera?

— **Jaume Plensa:** Supongo que habrás leído en muchas de mis entrevistas que siempre comparo la música con la escritura, en el sentido de que un músico cuando escribe una partitura se parece mucho a alguien cuando escribe un texto. Finalmente, el texto es la partitura de nuestra voz, de la posibilidad de decir palabras y cuando estás hablando estás haciendo música, estás generando un sonido. Igual que un músico escribe una partitura, una persona escribe un texto, un poeta escribe un poema, pero en el fondo es la partitura de la voz. Esto siempre me ha fascinado. Cuando hablaba del piano de mi padre en el que me escondía de pequeño, me refería a la vibración de la materia. Esta vibración que nos acompaña toda la vida, yo la entendía allí dentro.

Soy un cero tocando, pero sí que tengo una idea de la música como algo que nos sobrepasa. También me has oído decir muchas veces que lo más importante en la vida siempre es invisible, yo creo que tal vez por eso a la música le doy tanta importancia. Porque ¿cómo nos puede emocionar algo que no vemos, que nos envuelve de una forma misteriosa? Quizá por opuesto a mi obra que siempre es pesada, manual, y tiene un esfuerzo físico enorme, la música me parece el contrapunto de ligereza, transparencia e invisibilidad, y creo que sin ella no podría existir yo. Esa especie de contradicción siempre ha sido la que me ha excitado en la creación. Aunque no seas músico sí que puedes apreciar el valor más primario, más primigenio de la música, en el sentido de que finalmente esta es la vibración, y es la vibración primigenia de la materia. Esta materia podemos ser nosotros o puede ser un violín, puede ser un piano o puede ser un tambor cuando lo golpeas.

— **Mar Plensa: Imagino que, en lo referente al espacio a escenificar, has tenido muchas sensaciones, ¿cómo ha sido la relación con respecto a los intérpretes y los músicos?**

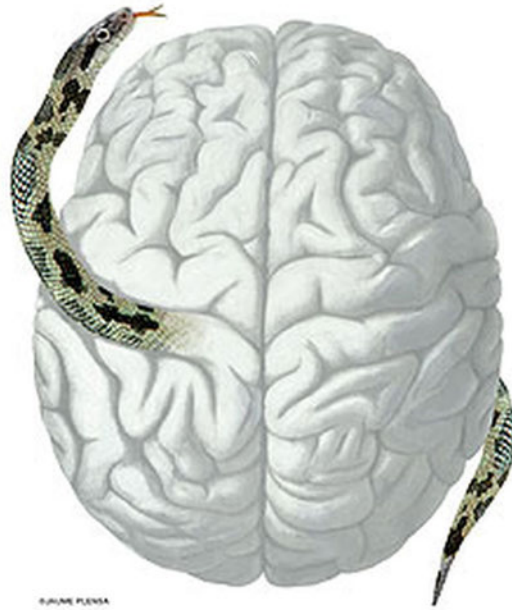
— **Jaume Plensa:** Esto ha sido de las partes más bonitas e interesantes, he tenido la suerte de colaborar, tomar copas y pasear junto con cantantes maravillosos, directores de orquesta extraordinarios, con concertistas y músicos de la orquesta increíbles. Bueno, yo creo que de las cosas más bonitas en ópera es que es una obra coral, que no estás tú solo, están los directores, pero también los músicos, los que fabrican contigo la escenografía, los bailarines, los cantantes... Es una experiencia extraordinaria. Cualquiera que haya tocado en una orquesta o que haya dirigido una orquesta o que haya cantado en un coro sabe lo bonito que es no solo cantar juntos, sino esa convivencia con el grupo. Creo que la ópera invita a esto. La soledad que supongo ha de tener el compositor cuando la crea es muy distinta a este intercambio de información cuando la representas y la pones en escena. Es otra actitud completamente distinta, creo que es muy bonita y he aprendido muchísimo, desde con cantantes extraordinarios hasta con directores maravillosos, la verdad.

— **Mar Plensa: Las obras en las que has trabajado son de compositores muy reconocidos y has podido experimentar la preparación para estilos muy diferentes, ¿es en este punto donde has percibido que la música es el alma de la ópera?**

— **Jaume Plensa:** A veces teníamos discusiones de este tipo con críticos musicales o con escritores, porque el libreto es interesante, por supuesto, pero la música es fundamental. Creo que el compositor es el alma de una ópera. Incluso una vez pedimos que se reescribiese el texto. Recuerdo que le pedimos a un filósofo-escritor que nos hiciera un texto paralelo. Hemos hecho pruebas de este tipo a veces, porque el texto puede ser un fruto de una época, quedar un poco anticuado o un poco tonto. En cambio, la música la trasciende. Hay libretos fantásticos, no quiero decir que todos sean iguales, pero sí que es cierto que a veces corren el peligro del gusto de una época.

— **Mar Plensa: ¿Qué significaba para ti la obra *La Flauta Mágica* antes de que realizaras la escenografía de esta ópera? ¿Has experimentado diferencias tras la puesta en escena?**

— **Jaume Plensa:** Bueno, *La Flauta Mágica* es como una canción del verano. Mozart, todos sabemos quién era, un genio, y *La Flauta Mágica* quizás sea una de sus



Diseño de Jaume Plensa para el cartel de *La Flauta Mágica*, de La Fura del Baus, 2003. (Fuente El País).

obras más populares. Es muy interesante, porque cuando trabajábamos en ella, cada momento musical era como una canción de éxito. Cada fragmento, uno detrás del otro, cada cual más popular y fácil de tararear. Es increíble la creatividad de esta obra. Tiene este trasfondo, un poco de esa lucha entre el bien y el mal, entre la oscuridad y la luz, entre lo humano y lo divino. Es una obra muy profunda, muy cargada de toda la idea de masonería. Bueno, sabes que he trabajado mucho esa idea del cerebro, como el lugar más salvaje de nuestro cuerpo. Y me gustó hacer el cartel de la ópera, utilizando ese cerebro con una serpiente, me acuerdo de que mezclé las dos cosas. En fin, creo que fue un proyecto absolutamente increíble, porque no solo te obliga a una gran riqueza de medios, también en el sentido de cambios, de escenas y de actitudes. En esta obra utilicé unos hinchables, que eran paredes que la gente podía atravesar por dentro y me acuerdo de que mi idea era que los muros, que la arquitectura que envolvía el espacio, al ser hinchable, pudiera expresar una emoción como la que tú estabas viviendo en la ópera, que de pronto se deshincharan o hincharan siguiendo el estado de ánimo del momento. Como si la arquitectura pudiera decaer y alzarse, siguiendo un poco el estado de ánimo. Fue un proyecto extraordinario. Claro, hay personajes, recuerdo a la Reina de la Noche, que nos tenía a todos fascinados, o Papageno. Bueno, ya los conoces. Es una obra llena de registros.

— **Mar Plensa:** ¿En relación con el cerebro que incluiste, podemos decir que quizá el propio cerebro puede hacer referencia a la figura de Mozart?

— **Jaume Plensa:** Bueno, esto ya te dejo a ti adivinarlo. Creo que la función de un artista no es ser pedagógico. Me gusta mucho un escritor que ya no existe, Elías Canetti, te lo recomiendo, si no lo has leído te encantaría. Tiene un libro muy bonito llamado *Notas de Hampstead*. Él estuvo viviendo en Hampstead, en Londres, y es todo un libro de aforismos, muy bonito. Él decía en un libro que hay intentar ser incomprensible, tan

incomprensible como el murmullo de los ángeles. Creo que el arte ha de ser esto, no es mi intención ni mi obligación que tú me entiendas. Lo que es una obligación es que tú desarrolles tu idea y tu ensueño. Y si esto lo logra una obra, creo que es una maravilla.

— **Mar Plensa: *La Flauta Mágica* es una obra que puede reflejar el bien y el mal, incluso desde un punto de vista filosófico. Tal como lo planteaste, ¿respetas la esencia del mito?**

— **Jaume Plensa:** Cuando tú estás en una escena, la gente lo interpreta como si fuera casi una cosa científica, que tú vas creando y desarrollando, y creciendo de una forma lineal. Creo que el de la creación es un crecimiento completamente lateral. Me acuerdo de que pasamos meses y meses hasta tener clara esta pieza. Íbamos puliendo y añadiendo, sacando, poniendo, fue una de las piezas tal vez más complejas que hemos hecho nunca. Es una pieza con tantos registros que te permite también añadir frases de tus propias experiencias. Me acuerdo de que quise introducir, porque me tenía fascinado, aquel efecto mágico de clavar espadas a una persona que hacen los magos. A mí me encantaba esto, pero no sé por qué lo puse, en cambio está allí, no te sabría decir por qué, pero cuando lo veías era emocionante. Creo que todo adquiere un sentido de pronto, pero sobre todo adquiere un sentido para cada espectador, porque pone allí todas sus experiencias personales. Creo que si *La Flauta Mágica* es una obra extraordinaria, es porque se trata de una de las obras que permite al espectador penetrar con sus propias experiencias en una creación artística. Es una obra de una gran generosidad con el espectador.

“

Todo lo que haces es contemporáneo porque tú estás vivo, es muy divertida esta palabra, “contemporáneo”, porque todo lo que se hizo en su momento, fue “contemporáneo”.

— **Mar Plensa:** Esto me recuerda a una cosa que hemos comentado mucho antes de meternos en *La Flauta Mágica*, por ejemplo, tu colaboración con La Fura dels Baus, con la que me has comentado antes incitabas mucho al público a participar. Esto me lleva a relacionarlo un poco con compositores que también han querido romper las normas establecidas de otros periodos, por ejemplo, Cage, con sus variaciones o el proyecto *Musicircus*, en donde también incita y llama al público o a los oyentes para que participen.

— **Jaume Plensa:** Sí, es probable. Piensa una cosa, todo lo que haces es contemporáneo porque tú estás vivo. Es muy divertida esta palabra, “contemporáneo”, porque todo lo que se hizo en su momento, fue “contemporáneo”. Es decir, no hay varias historias de la música, hay solo una, simplemente tú te vas añadiendo a esta cadena, y en un momento dado Mozart fue contemporáneo o Berlioz fue contemporáneo, o nosotros somos contemporáneos y tú serás más contemporánea que yo en algún momento. Por tanto, estas cosas a mí nunca me han preocupado, ni me han hecho reflexionar. Creo que es muy importante cuando estás enfrentándote a una obra de este tipo –que es una obra histórica–, tienes que escuchar mucho porque es como si fueras a visitar la casa de tus abue-

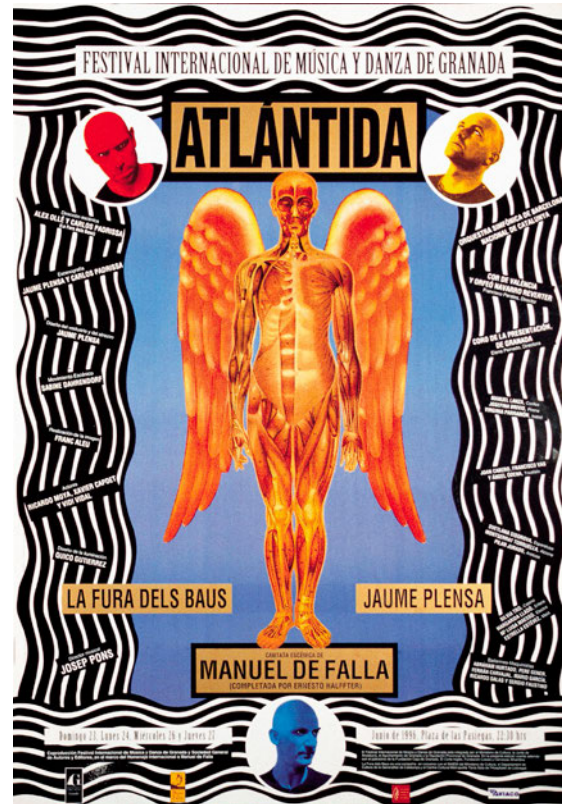


La Flauta Mágica. La Fura del Baus, 2003.

los y lo que quieres es que ellos te cuenten cosas y entonces tú interpretarlas desde hoy. Creo que esto es una cosa muy interesante, cuando tú vas al Museo del Prado es como cuando escuchas *La Flauta Mágica*. Ahora, si tú me dijeras “vamos a ponerle marco a este cuadro del Greco”, “vamos a ponerle una escenografía a esta ópera de Mozart”, ahí es cuando interviene una visión más contemporánea, cuando montas una exposición hoy ya no es como cuando se montaban en el siglo XIX, que te ponían todos los cuadros en una pared, ahora ponen solo uno. Bueno, porque hemos cambiado de maneras, pero el cuadro es el mismo y fue contemporáneo cuando se hizo en el siglo XVII o en el siglo XVIII. Creo que la ópera se rige por los mismos principios.

— **Mar Plensa:** Cuando Mozart compuso *La Flauta Mágica* la concibió desde su mente prodigiosa, en un tiempo muy complejo y en unas circunstancias de su vida muy difíciles. ¿Los aspectos oníricos, fantásticos, utópicos de qué forma inspiraron tu escenografía?

— **Jaume Plensa:** Por supuesto que la inspiraron, si tu comparas mi trabajo en *La Damnación de Fausto* o mi trabajo en *La Flauta Mágica*, verás que la influyeron y mucho. Porque hay elementos absolutamente simpáticos o grotescos, como la pareja de Papageno, o cosas más dramáticas, como la Reina de la Noche. En cualquier caso, está todo envuelto en un mundo onírico, como si estuvieras en un sueño. Si algo tiene *La Flauta Mágica*, es que todo es como una ensoñación en tu cerebro. Por eso tal vez yo utilicé el cerebro como punto de salida. En *La Damnación de Fausto* me acuerdo de que cuando propuse la escenografía, propuse que fuera la idea de un eclipse de sol. El tiempo que dura un eclipse es todo lo que pasaba en esta pieza de *La Damnación de Fausto*. Y en



Jaume Plensa. Cartel para *La Atlántida*, de La Fura dels Baus, en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 1996.

cambio en *La Flauta Mágica* todo es posible. Cuando estás solo o sola soñando, no hay límites, no hay fronteras y todo es aceptable, cualquier cosa que tú imagines es una parte de la realidad, y esto creo que fue la base de mi trabajo en *La Flauta Mágica*.

— **Mar Plensa:** ¿Cómo fue el trabajo de cooperación en esta obra con La Fura dels Baus para combinar los elementos escénicos con las imágenes empleadas, la iluminación, los efectos o la interpretación en sí?

— **Jaume Plensa:** Nos juntábamos los tres, y nos pasábamos días enteros desarrollando las ideas que después íbamos a probar en el teatro. Pero primero hacíamos guiones, como un *brainstorm* para intercambiar ideas e intercambiar ideas y frases. Íbamos construyendo una arquitectura de la obra, para después hacer pruebas con el técnico de luces, el técnico de vídeo, con los músicos. O intercambiar ideas con el director de orquesta para que nos dijera si todo iba bien, estos ritmos, estos sonidos, si podían molestar o interferir con los cantantes. Primero eran reuniones entre nosotros que duraban días y días, no se acababan antes de que pudiésemos estar seguros de que todo iba bien, fue una relación muy enriquecedora. Después ellos aplicaban su forma de ser y yo la mía. Y acabábamos juntando estas dos personalidades. Creo que funcionó muy bien.

— **Mar Plensa:** Hay representaciones en las que se hacen variaciones o adaptaciones, en cuanto al tema musical o al libreto original. ¿Cómo llegasteis a combinar los



Jaume Plensa. Cartel para *La Atlántida*, de La Fura dels Baus, en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 1996.

elementos originales de la obra con una escenificación más moderna o actualizada?

— **Jaume Plensa:** Lo que sí que es verdad y que se está haciendo mucho en teatro, es que tocan piezas clásicas y las visten como algo contemporáneo en el sentido más periodístico de la palabra, más que artístico. Con los emigrantes o con los problemas del Sida, y le dan un tono de esto a una obra que igual había sido concebida de otro modo. En mi colaboración con ellos nunca lo hice, no soy muy partidario de esto. Siempre intenté hacer obras con ellos que estuvieran como fuera de un tiempo. Mi obra escultórica también lo tiene, está como fuera del tiempo. No creo que el arte tenga que ser periodístico, ni trabajar con esta obsesión por lo que está pasando cotidianamente, creo que hemos de trascender lo cotidiano para abrazar la eternidad. Mis obras siempre han tendido a este “no tiempo”, fuera de tiempo. Si repasas un poco mis colaboraciones en ópera, han sido todas así.

— **Mar Plensa:** ¿Crees que el público se adapta mejor a los cambios escénicos que a los cambios musicales de una obra original? Por ejemplo, en *La Flauta Mágica*.

— **Jaume Plensa:** Lo han apreciado mucho, la respuesta del público ha sido superpositiva, y todos los teatros del mundo han abrazado esta idea con entusiasmo, creo que de una forma muy general. Piensa una cosa, la ópera tiene algo maravilloso, como tiene un concierto en directo de una orquesta, que es la intervención humana que se crea y que se destruye en el mismo momento. Esto tan maravilloso que no tiene un disco o lo que llaman música enlatada. Claro, cuando tú vas a un teatro y hay allí una or-

questa extraordinaria, un grupo de cantantes, una escenografía, un ballet actuando en el mismo momento, mientras se va creando va desapareciendo, esta generosidad creo que hará que la ópera siempre esté presente, sea actual y que sea una maravilla. ¿Por qué? Porque es una carga de energía para el espectador inimaginable, extraordinaria. Y creo que esto es lo que nos ha fascinado a todos, creadores, músicos y espectadores. El espectador es muy agradecido con la gente que prueba cosas nuevas; a veces se enfada más el director del teatro, porque puede creer que no es adecuado, que el espectador. Creo que el espectador siempre agradece el riesgo, y siempre que he tomado riesgos, he tenido compensaciones. El otro día escuchaba una frase muy bonita que decía: “el que no vive con riesgo, triunfa sin gloria”. Creo que la ópera tiene este punto épico que creo que el espectador agradece mucho con lecturas arriesgadas. Cada vez que lo hemos hecho, a cualquier creador en el mundo de hoy le está dando resultados maravillosos.

“

Cuando aparece el diálogo de Papageno, aquel del “*pa, pa, pa, pa...*”, lo representé con dos camas de psiquiatra. Me pareció que todo era tan onírico que llegaba casi al mundo de la psiquiatría.

— **Mar Plensa:** Durante la historia de la representación, en ocasiones, se han reutilizado elementos de periodos anteriores. A pesar de que la escenografía es tan innovadora, ¿te has inspirado en algún elemento clásico o lo has incorporado?

— **Jaume Plensa:** La verdad es que no estoy seguro, hace unos meses fui a ver una ópera al Liceo, *Aida*, de Verdi, que la volvían a poner con los decorados con los que se había estrenado en el Liceo, hace alrededor de 100 años, que aún se conservaban porque no se quemaron cuando ardió el teatro y estaban pintados sobre papel. Era una locura, cada cambio de escenario duraba entre media hora y tres cuartos de hora. Una ópera que dura una hora y media, estuvimos cuatro horas en el teatro. Pero casi llorábamos todos de emoción al ver aquellas pinturas sobre papel del tamaño de todo el escenario, de una fragilidad brutal, que pintaban estos escenarios egipcios completamente *decó* de los años veinte. Era una belleza porque también un escenario o una escenografía pueden convertirse en un clásico, y esto creo que no se ha de perder de vista. Por supuesto que una ópera es un clásico, Verdi es un clásico, vale, pero tal vez un día una escenografía nuestra también sea un clásico, y sea bonito. No solo representar de nuevo esa ópera, sino hacerlo con aquella escenografía que fue tan importante, tan novedosa, tan rompedora, y que, al cabo de 50 o 100 años, ya no es tal como la habían visto antes, ya es un clásico. Creo que también es muy interesante esta lectura.

— **Mar Plensa:** Del significado de pureza y búsqueda de la libertad que encuentran en esta ópera, *La Flauta Mágica*, ¿qué espacios escenográficos realizados y pasajes musicales son los que más lo evocan?

— **Jaume Plensa:** Ya te lo decía, porque me acuerdo de que nos reíamos con los compañeros de La Fura cuando hablábamos de ella. Decíamos “oh”, cada trocito es

como una canción del verano, sería el número uno de la lista de éxitos de este verano. Cada fragmento te pedía una actitud como muy nueva, es verdad que cuando aparece el diálogo de Papageno, aquel del “*pa, pa, pa, pa...*”, me acuerdo de que lo representé con dos camas de psiquiatra, y me gustó mucho, porque yo había puesto en su traje una capa de plumas maravillosa. Me pareció que todo era tan onírico que llegaba casi al mundo de la psiquiatría. Y yo me acuerdo de que estaba un día en Frankfurt con Laura, mi mujer, y de pronto vi que habían tirado una cama de psiquiatra. No me lo podía creer, llamé corriendo a mi galerista de allí y vino con un coche, estuvimos con aquella cama aguardando una hora a que viniera y nos la llevamos en el coche. Entonces averiguamos de quién era, porque había otros muebles más banales como sillas, etc., había sido de un psiquiatra que se había jubilado, y lo había tirado todo a la calle. Entonces yo tapicé de nuevo aquella cama y formó parte de una escultura que ahora está en un museo. Reproduce de nuevo aquella cama para *La Flauta Mágica*, en aquel momento de Papageno, y creo que es de los que a mí me gustan más. Son más bonitos porque son muy contradictorios, parece que todo va en broma, pero yo creo que todo va en serio.

—**Mar Plensa: Respecto a las escenografías de otras óperas en las que has participado, trabajar con música de otros compositores como Bartók, Berlioz, Halffter con Falla, ¿cómo se refleja en la puesta de escena?**

— **Jaume Plensa:** Cambia completamente, si lo analizaras podrías decir: “pero Jaume tú tienes un estilo”. Por supuesto, pero en este estilo cada proyecto necesita una actitud distinta, porque las propuestas de los compositores y de las obras son muy distintas. Me acuerdo de que con *La Atlántida*, que era un viaje mítico al *Jardín de las Hespérides*, decidimos hacer tres personajes que viajaran a este lugar: el músico, el poeta y el artista. Recuerdo que les pinté la cara en la cabeza con los tres colores primarios y uní el color dorado porque creo que es el color de la religión. Si me preguntas “¿por qué lo hiciste así?” No lo sé, pero me parece que era imprescindible. En *El Castillo de Barba Azul*, que es una pieza muy buena, tuve la suerte de que la cantara Willar White, aquel barítono de color, inglés, extraordinario. Él había interpretado *La Damnación de Fausto* con nosotros, haciendo de Mefisto, y volvió a trabajar con nosotros en esta pieza del *Castillo de Barba Azul*. Me acuerdo de que, claro, él la cantaba en húngaro y tenía allí un profesor que le iba corrigiendo la dicción al cantar, nadie se enteraba de lo que decía. Pero este hombre tiene este don que moviendo una mano decía más cosas que con sus palabras prácticamente, un gran actor, no solo un cantante excepcional. Creo que estos momentos son maravillosos y compensan que igual no tenga ninguna explicación que los vistiese en *La Damnación de Fausto* con trajes negros brillantes, como de cuero. Y en *El Castillo de Barba Azul* no había prácticamente escenografía, simplemente proyectamos las imágenes del propio palacio de Garnier, que como sabes fue un Teatro de la Ópera extraordinario, en el que solo en la entrada hay más de doscientos mármoles distintos. Es como la locura más absoluta, y entonces filmamos lugares de esta ópera. Tú sabes que, en el Palacio Garnier, en la Ópera de París, es donde vivía el Fantasma de la Ópera. Cuando tienes proyectos que puedes ir por todos lados sin que nadie te diga nada es maravilloso, me acuerdo de que iba mucho a los sótanos del Palacio Garnier, es todo agua, hay canales de agua debajo, puedes ir en barca y es por donde iba el Fantasma de la Ópera. Todo esto no solo es la ópera, es también el lugar, el ambiente, los tejados... Desde el tejado de *Garnier* ves todo París, y piensas en *Nôtre*

Dame, y estas cosas. Esto va creando un estado de ánimo, un ambiente que al final se plasma en una obra, y finalmente no sabes si hablas de la obra, o hablas de ti, o hablas de mí.

— **Mar Plensa:** Ya para finalizar, me imagino que cada una de las obras en las que has participado tiene un gran significado para ti. Has trabajado en el Liceo de Barcelona y en otros muchos teatros reconocidos en Europa, ¿qué recuerdos conservas de estas experiencias?

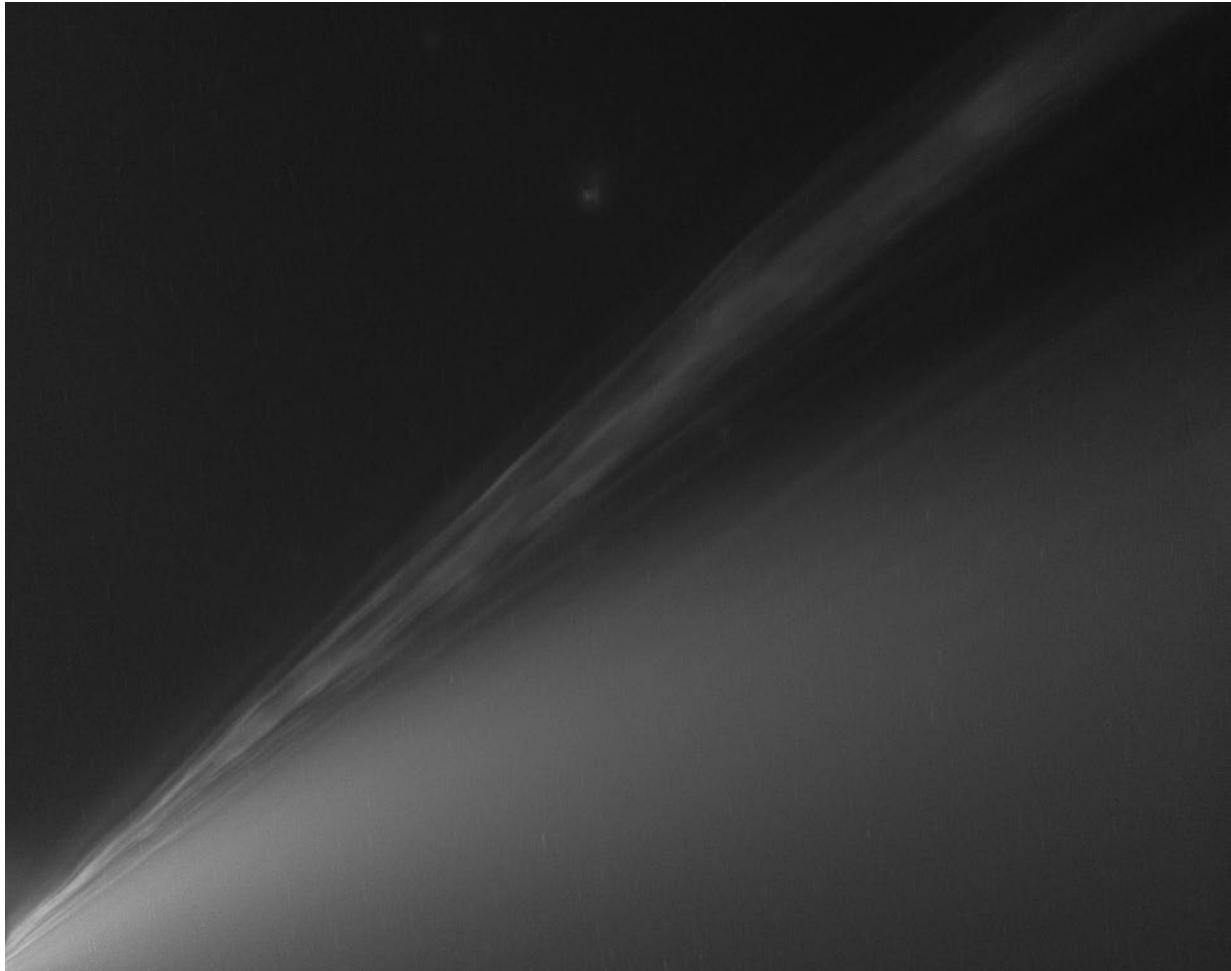
— **Jaume Plensa:** Recuerdos extraordinarios, piensa una cosa, normalmente el espectador accede por la gran entrada del teatro, nosotros entrábamos por la entrada de artistas, supongo que tú haces lo mismo cuando vas a tocar. Esta puerta maravillosa, que se llama entrada de artistas, a mí me tiene fascinado porque es como un poco la entrada de servicio en las casas señoriales o en el mundo más burgués, donde está la entrada para los señores y la entrada para el servicio. El artista de pronto tiene esta humildad extraordinaria que tiene una puerta más pequeña. Creo que esto en el teatro es extraordinario, yo que soy un enamorado de Shakespeare, tú sabes que cuando escribía las obras y las representaba la gente podía comer, hablar, entrar y salir. Ahora parece todo más sagrado, parece que todo moleste, alguien tose y molesta. Recuerdo que este sentido de servicio, siempre me gustó en el teatro, porque es algo que nace y muere, nace y desaparece en el mismo momento, durante una hora y media hay una comunión entre tu vida y la del espectador absoluta, y después todo se desvanece como si no hubiera pasado nunca. La ópera tiene esta cosa maravillosa del servicio porque está introduciendo belleza de forma inmediata. Es como un *shock*, te pones a respirar y a vivir de una forma más intensa durante estas dos horas que dura la obra. El espectador esto lo vive de otra manera. Sin embargo, poder participar con la orquesta, con la intensidad, el olor que hace un escenario, todas las cuerdas de las tramoyas, todo este mundo oculto... Recuerdo cómo me fascinaba la habitación del director de orquesta, donde tenía un libro de partituras y las batutas. La batuta a mí me tenía fascinado, claro, yo que necesito máquinas, industrias y fundiciones, y él solo una batuta, me daban ataques de envidia enorme. Y después cuando ensayaban con el piano, todo este mundo detrás del gran teatro, cuando lo has conocido es como un veneno que te atrapa y la ópera es el camino a la perdición total.

Bibliografía

Plensa, Jaume: *Ópera, teatro y amigos*. Madrid: Fundación ICO, 2005.

Rudió I Balaguer, Jordi: *Humanisme i Renaixement*. Cataluña: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, S.A., 1990.





“El aullido es el más negro de los gritos del paisaje”.
Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

