

DOCUMENTOS

Conversación con el diseñador chileno Jorge Jara Guarda

por

Sofía Asunción Claro
Arpista, Copenhague, Dinamarca
asuncion@graugaard-music.dk

A Jorge Jara Guarda lo encontré por primera vez en Copenhague en el año 2005, ocasión en que vino a hacer los vestuarios de *Pelleas y Melisande*, de Debussy. Me sentí muy orgullosa de que un chileno llegara acá a trabajar con la Ópera Real. Posteriormente, lo seguí por algunas casas de ópera y viajé a Amsterdam para escuchar el ciclo de óperas de Claudio Monteverdi: *La Coronación de Popea*, *Ulises* y *Orfeo*, así como a Austria, al Festival de Bregenz, donde participó en *Tosca* de Puccini. He tenido la oportunidad de apreciar su trabajo y entender el porqué de su enorme éxito e intensa actividad en los escenarios europeos, americanos, de Japón, de Australia, etc. Después de esto me nació la idea de entrevistarlo para la RMCh, ya que él ocupa un sitio importante en el campo del diseño de vestuarios en el mundo de la ópera y el teatro.

S.A.C.: Jorge, te he visto sólo en el repertorio clásico. ¿Has hecho también ópera contemporánea?

J.J.G.: Varios estrenos mundiales. De los que recuerdo, en la Staatsoper de Berlín, con Barenboim, *What's next*, de Elliot Carter. También, la ópera *Punch and Judy*, de Harrison Bortwistle, en la que Georg Baselitz hacía el decorado. Asimismo, recuerdo el estreno de *Neither*, de Morton Feldman, en Amsterdam. Por otra parte, en Ginebra, con la Orchestre de la Suisse Romande, participé en el estreno de *Der Cornet*, del suizo Frank Martin, sobre poemas de Rainer María Rilke, y *Mémoires d'une fille triste*, de Xavier Dayer, también compositor suizo, con libreto basado en la novela de Bernardim Ribeiro escrita en 1555. Intervine también en el estreno mundial de la ópera *Johnny and Jones*, del compositor holandés Theo Loevendie. Igualmente he participado en las obras de Schoenberg *Von Heute auf Morgen* (De hoy a mañana), *Erwartung* (Esperanza), *Die glückliche Hand* (La mano feliz), con Janis Konnelis como escenógrafo.

S.A.C.: ¿Y qué pasa con *Moisés y Aarón*, ya que, según veo, has hecho todas las óperas de Schoenberg?

J.J.G.: Es la única ópera de Schoenberg que me falta por hacer. Estaba programada en el Teatro alla Scala de Milán, para el 2009, con Barenboim, pero no aceptó las condiciones de trabajo, considerando que le habían dado muy pocas posibilidades de ensayos.

S.A.C.: ¿Y qué es lo próximo?

J.J.G.: No lo próximo, pero sí la próxima. Se trata de una película de James Bond, para la que se van a filmar 8 minutos de nuestra puesta en escena de la ópera *Tosca*, que se presentó en el Festival de Bregenz de 2007-2008.

S.A.C.: Esto me parece increíble. Pero hablando de cine ¿tú has hecho cine?

J.J.G.: Sí, hice ocho películas en Alemania, entre otras, una con Margarete von Trotta, *El tiempo de plomo*, con la que ella ganó el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia; pero me aburrí, pues el cine alemán es muy psicológico y deja poco espacio para los grandes destapes imaginativos.

S.A.C.: ¿La necesidad de destapes imaginativos es lo que te llevó a la ópera?

J.J.G.: En mi segundo viaje a Europa, ya que antes había estado tres años recorriendo el mundo, decidí estudiar vestuario teatral en la Escuela de Bellas Artes de Berlín. Hice una asistencia como diseñador de vestuario y decorado de cine en la capital alemana. Trabajé luego en el teatro, haciendo escenografías y vestuarios, y en 1984, un escenógrafo muy conocido, me pidió que participara como vestuarista en la obra de Mozart *Così fan tutte*, que se presentaría en el Teatro de Ópera de La Monnaie, en Bruselas.

S.A.C.: Nada menos...

J.J.G.: Esta producción produjo gran impacto y se me abrieron muchas puertas para los teatros líricos de lengua alemana. Así, en Salzburgo, Austria, en su Festival de verano, hice el estreno mundial de la penúltima obra de Thomas Bernhard, *El Hacedor de Teatro*; montada posteriormente en Bochum, Berlín, Viena, Zurich, etc. También en el teatro musical (óperas) de otras ciudades, entre ellas Bayreuth (*Maestros Cantores*, de Wagner), Barcelona (*Così fan tutte* e *Idomeneo*, de Mozart), Dresden (*Sueño de una noche de verano*, de Britten), Tokio (*Lohengrin*, de Wagner) y otras. Sería muy largo enumerar qué obras y dónde he trabajado produciendo óperas, ballets y piezas teatrales; pero hay algo que me fascina y son las ciudades muy alejadas, como Sydney o Catania, Los Ángeles o Beijing, o el mismo Nueva York. Allí, en el Metropolitan, en septiembre de 2007, haré *Romeo y Julieta* con la Netrebko.

S.A.C.: ¿Y no se te abren las puertas en Chile?

J.J.G.: Acabo de recibir la proposición del Teatro Municipal de Santiago para diseñar la escenografía y el vestuario de *La traviata*, de Verdi, que se estrenará en la Temporada de 2009. La dirección artística de la obra estará a cargo de Jean-Louis Grinda, director artístico de la ópera de Montecarlo y ex-director artístico de la Ópera Real de la Wallonie, Lieja, Bélgica.

S.A.C.: ¿Por qué no me cuentas cómo es el proceso de la producción de una ópera y cuánto tiempo toma?

J.J.G.: El equipo que producirá la obra tiene algunos encuentros y luego se presenta el proyecto al director artístico del teatro de la ópera; después comienzan los cálculos financieros y de realización de la obra. En esto pasan entre 8 y 15 meses antes de la *première*, del estreno.

S.A.C.: Háblame con el máximo de detalles del equipo y del trabajo que hacen, ya que esto es un misterio para el público y me parece fascinante.

J.J.G.: El escenógrafo, después de la segunda o tercera sesión de trabajo, presenta una maqueta. En ese momento volvemos a ver obra, ahora con la música y con su tiempo

propio, y constatamos si se puede "leer" la pieza así, dramáticamente, si tiene coherencia, si los colores son los apropiados, cómo se comportan las proposiciones hechas. A veces, se hacen pequeñas figuras a escala para marcar los solistas y los diferentes coros con el volumen y colores de los vestuarios. Evidentemente hoy en día se pueden hacer todas las simulaciones en el computador; pero algo pasa con la técnica de los nuevos medios, es tan inhumana que no deja mucho lugar al azar o a la espontaneidad de las casualidades que, a veces, abren nuevas posibilidades.

S.A.C.: Considero que es impactante lo "afiatado" que ha sido el trabajo del equipo de ustedes en *Orfeo*, de Monteverdi (ver foto), así como en *El retorno de Ulises a su patria*, del mismo autor, que he escuchado recién. La potencia que eso da a la obra es tan fuerte, que es difícil explicar con palabras lo que para mí ha sido esta experiencia. Es evidente que en este caso la concepción, es decir, la comprensión de la música del compositor que ustedes han logrado es un fiel reflejo del pensamiento de éste, se diría que la misma persona ha hecho todo o sea Monteverdi, ya que ustedes se han identificado y sido capaces de transmitir el espíritu de su música: ligereza, simplicidad, transparencia. Cada uno, en su especialidad, muestra el nivel magistral del equipo, junto a unos cantantes de primera magnitud, lo que hace de esta interpretación algo inolvidable. Tus trajes me fascinaron por la gran elegancia, dentro de la profundidad, y es impactante lo que tú consigues en el sentido de subrayar el rol del personaje, no sólo en función del entorno, sino por evidenciar características psicológicas más profundas. Todo esto ayuda a la comprensión de la ópera.



Montaje de Jorge Jara para *Orfeo*, de Monteverdi

J.J.G.: Yo vengo de una escuela de creación teatral alemana en la que hay mucha elucubración dramática, por lo tanto, para mí da lo mismo que se trate de ópera, cine, teatro, ballet, etc. Me explico: hay que crear los roles con los vestuarios para que el intérprete sea creíble dentro de la historia que tratamos de representar escénicamente. Mi modo de trabajo es, además, acentuando la propia personalidad del actor, cantante, bailarín, en función de la obra. A veces, hay problemas con las divas o divos que se ven a sí mismos casi privadamente. Por otro lado, hay grandes diferencias en los distintos países y continentes. Por ejemplo, para los italianos la belleza está en la convención histórica, no hay lectura que pueda confundir al público y lo haga reflexionar. En Alemania es todo lo contrario, allí siempre habrá una nueva lectura, renovación,

modernidad. Desde muy antiguo la cultura tiene una función didáctica, que no es siempre entretenimiento. Volviendo al inicio, lo dramático hace entender mejor una obra del siglo XVII a un público de ahora, mediante asociaciones, actualizando y a la vez permaneciendo fiel al contenido original de la pieza. Resumiendo, mi responsabilidad es crear personajes de hoy día para hacer comprensibles las antiguas historias con una sensibilidad actual.

S.A.C.: A juzgar por la cantidad de trabajo que tienes, veo que tus creaciones han dejado huellas importantes en las interpretaciones operáticas. Se siguen presentando repetidamente y han tenido una larga continuidad. ¿Qué pasa si te piden la misma ópera u obra de teatro dos veces o más?

J.J.G.: Mira, en el caso de *Così fan tutte*, de Mozart, la he hecho cuatro veces y cada vez la lectura de la historia ha sido muy diferente, pues los equipos de producción han sido siempre otros. La primera vez fue con el director Luc Bondy, en el Teatro de La Monnaie de Bruselas; la misma puesta se montó después en París, Barcelona, Valencia y Sevilla. La segunda fue en Toronto, en la Canadian Opera Company, con el director Nicolas Lehnhoff. La tercera vez la hice en Catania, Sicilia, en el Teatro Maximo Bellini, con Pierre Audi, y, por último, en Bélgica, en la Ópera Real de La Wallonie, Lieja, con Phillipe Sereuil como director. Esta última versión la hemos mostrado en Rouen y Niza, hace poco. Cada vez que se repone yo estoy presente para recrear, con los nuevos cantantes -siempre muy diferentes- los personajes. Ahora parto a Nueva York a recrear una ópera que hice hace casi dos años, *Romeo y Julieta*, de Charles Gounod, en el Metropolitan Opera House, en que canta Anna Netrebko, Roberto Alagna y después Rolando Villazón, las grandes estrellas del momento. Se hará un DVD y se transmitirá en directo a cines, etc. Me pidieron que viniera a recrear el vestuario para estos nuevos cantantes. Otro detalle: el director musical será Plácido Domingo. Un caso parecido me ocurrió con *La Bohème*, que la hice con Pierre Audi en Amsterdam y Valencia. Luego en la Ópera de Lyon, con el mexicano Rolando Villazón, y después en la Ópera de Zurich, con la cantante chilena Cristina Gallardo-Domas, como Mimí, y Giodani, como Rodolfo.

S.A.C.: ¿Por qué tienes tanto éxito como diseñador de vestuario, en circunstancias que está lleno de modistos, que serían felices haciendo algo dentro del mundo de la ópera, porque así su trabajo saldría del circuito comercial?

J.J.G.: De los grandes modistos, algunos diseñan trajes de ópera y teatro o ballet, como Lacroix, pero ello depende un poco de las tradiciones. Los franceses, por ejemplo, hacen e hicieron desde siempre uso de los diseñadores de moda, también en films. Coco Chanel y Givanchy colaboraron en famosas películas, pero en mi caso -y por lo que te contaba antes- a los directores con que yo trabajo les interesa contar las historias aprovechando todo lo que puede aportar la dramaturgia al relato, que es lo importante, y no utilizar el *glamour* de la moda, beneficiándose con el nombre del modisto para tener mas prensa. Al modisto le interesan dos cosas: entrar en la prensa de la cultura y darle otra dimensión publicitaria a las colecciones que generalmente se publican en las revistas de moda.

Para mi el vestuario debe ser "justo", es decir, tiene que ayudar a crear el rol, el personaje. Si hablamos de un "mendigo", el espectador debería tener la sensación de suciedad, hasta su hediondez. Una prostituta indica, a lo mejor de una manera totalmente obvia, que es alguien que se vende, que hay eros y eso no es sólo mostrar el cuerpo. Cambia, por ejemplo, de país a país. Si el país es católico una figura así, prohibida, se potencia mucho más debido a la existencia de lo prohibido, del pecado, que en un país protestante, donde éste no existe.

S.A.C.: ¿Cómo se llega al desarrollo de una cultura teatral cuando, como tú, se ha crecido en el sur de Chile, en Temuco, sin ópera ni teatro ni ballet ni sala de conciertos?
J.J.G.: Mis referencias son, por un lado, el cine; cuando yo era joven llegaba todo tipo de películas a Chile de diferentes partes del mundo: Europa, México y Hollywood; hasta vi filmes chinos y éstos en sus diferentes variedades, no se ahora como es. Por otro lado, lo local, los circos que llegaban periódicamente después del invierno sureño; la literatura que se podía encontrar en la biblioteca pública, la que, después de un tiempo, había leído y visto íntegramente; además, tuve una madrina que era pintora y me abastecía con libros y revistas de arte más actuales. Yo dibujaba de pequeño y empecé a pintar desde muy temprano, un año gané una medalla de oro en el Primer Salón de Arte del Sur de Chile, como artista joven; después hice una exposición individual con cuadros estilísticamente de un expresionismo abstracto.

Y de ese sur lejano de la Capital, de caminos todavía no pavimentados, lluvia, cine y circo, salió una fantasía que quería volar más lejos y que soñaba con los lugares distantes. El tío infalible de Norteamérica me enviaba una revista que se llamaba *Geographic Magazin*, que todavía existe, con imágenes de países y culturas lejanas, que me contaba que había algo fuera de mi estrecho mundo de Temuco y a la vez ricamente complejo. La naturaleza con sus volcanes, donde íbamos con mi familia a esquiar sagradamente todos los fines de semana, el circo pobre entrando en la ciudad con sus habitantes campesinos, mapuches y alemanes, para mí era la fiesta, hoy, a la distancia, algo surrealista. Fue mi equipaje primordial.

S.A.C.: Pero espera, me imagino que tu debes ser muy sensual, porque las telas transmiten mucho y tú tienes que sentir las para usarlas.

J.J.G.: Mi tía en Temuco era la costurera para la sociedad de allá y desde chico veía en el taller las telas, los *Vogues* franceses, esto con seguridad, inconscientemente, ha tenido un papel en mi interés, desarrollo y sensibilidad.

S.A.C.: Jorge ¿has llegado al máximo de tu realización profesional?

J.J.G.: No, porque cada vez que empiezo una obra siento que parto de cero y nunca se sabe donde se va a llegar. En este sentido la creación siempre está abierta. Si alguien piensa que lo ha dicho todo, está casi muerto.

S.A.C.: Entonces, tu te sientes vivo... activo.

J.J.G.: Citaría a Rai Kawakubo, la diseñadora de moda, quien considera que una retrospectiva de su obra, de su creación, es parte del pasado; es como visitar un mausoleo, es decir, visitar a los muertos. Hasta ahora, en consecuencia, se ha negado a participar en un evento de ese tipo.

S.A.C.: ¿Y qué tienes como actividad para un futuro cercano?

J.J.G.: Mi desafío próximo es *Lucia di Lammermoor*, en la Monnaie, de Bruselas. En el equipo estamos ya trabajando el libreto para interpretarlo o encontrar un concepto que se relacione con nuestro tiempo, porque no queremos contar la historia de modo lineal, como se ha hecho muchas veces. Una lectura actual puede abrir muchas nuevas posibilidades e interpretaciones a un texto que en otra época, por imitaciones, por ejemplo morales, ha tenido otra lectura. Ahora queremos acercarnos a una lectura para un nuevo público joven que, cuando la vea por primera vez, se sienta interpretado. Que tenga vida dentro de un contexto actual...

S.A.C.: ... ya que el contexto social y moral de hoy, siglo XXI, no tiene nada que ver con

el de 1700, en el que se sitúa la historia, ni con el del siglo XIX, de Donizetti.

J.J.G.: Depende del lugar.

S.A.C.: Entonces, una lectura posible sería preguntarse si el hermano de Lucia está enamorado de ella o quizás del hombre con quien él quiere que ella se case, en vez de con Edgardo, que es su amor y con quien se va a casar.

J.J.G.: Hay que ver el texto, el libreto, que es la raíz de todo. Se debe encontrar una insinuación o algo así que de pie a otra lectura. Evidentemente que la música también sugiere, insinúa y esto hay que probarlo, estudiarlo muy bien, ya que se debe fundamentar, porque si no sería hacer un escándalo sin base. La historia debe ser creíble, congruente, respetando cien por ciento el libreto original.

S.A.C.: ¿Qué ópera te gustaría especialmente hacer desde el punto de vista del vestuario?

J.J.G.: Los anhelos son una cosa, pero de cualquier ópera se puede hacer una lectura y desarrollar algo fascinante. Es muy importante el equipo, ya que éste es un trabajo colectivo. Yo no impongo nada, debemos encontrar un lenguaje común, el director, el escenógrafo, el iluminador, el coreógrafo, los cantantes.... Cada uno tiene una idea y todos deben encontrar un lenguaje común, defendiendo cada cual, con ardua paciencia, el punto de vista propio. Ahí podría aparecer una realización bien lograda.

S.A.C.: Deben haber terribles conflictos en este nivel, ya que uno puede estar en total desacuerdo con otro.

J.J.G.: Por eso hay que conversar esa ardua paciencia, que decía, ya que el equipo artístico debe mantenerse muy unido.

S.A.C.: Pero qué eres tú, originalmente.

J.J.G.: Mira, yo soy originalmente arquitecto de profesión, de la Escuela de la Universidad Católica de Valparaíso, en la que me recibí el año 1974.