

PLACIDO DOMINGO

"El gran paso está por dar"

Cuando no se han disipado todavía los ecos de su actuación en La Scala interpretando el "Otelo", de Verdi, nos llegan nuevas noticias sobre Plácido Domingo. Por sus interpretaciones de "Otelo" y por haber establecido un auténtico record al grabar, sólo en 1976, nueve óperas completas, ha sido proclamado músico del año en Estados Unidos. No cantante del año, sino músico del año: un título que habrá llenado de alegría a un artista que se considera músico tanto como cantante; un título que el año pasado correspondió a Horowitz, el anterior a Rubinstein y más años atrás a Ormandy, Boulez y otros músicos de similar categoría.

En Alemania, los periódicos de Hamburgo le han proclamado también músico del año, al tiempo que, por ejemplo, nombraban como mejor película "La flauta mágica", de Bergman; también en Munich ha sido votado artista del año por los periódicos, y, por tercer año consecutivo, ha sido reconocido como el cantante más popular del año en Alemania en la encuesta de la revista "Orfeo". Por su constante actividad, Plácido Domingo es difícil de entrevistar; gracias a la ayuda de su mujer conseguimos localizarle telefónicamente en París, y mantener con él una larga conversación.

El espíritu es importante

PROBABLEMENTE, a los lectores de TRIUNFO les interesará que Plácido Domingo cuente algo de su carrera...

—Creo que se ha escrito ya bastante sobre mis comienzos. Todo el mundo sabe que mis padres han sido cantantes de zarzuela; yo en un principio me inicié en la zarzuela también, pero después me interesé por la ópera, dedicándome de lleno a ella. Mi carrera comenzó al irme a Méjico con mis padres, con la compañía de Moreno Torroba; tras Méjico, donde estudié música y empecé a cantar, tuve un contrato para cantar en la ópera de Tel-Aviv, una oportunidad fabulosa, en un teatro que apoyaba a elementos jóvenes, sin mucha experiencia pero con fe y ganas. Mi contrato inicial fue por seis meses, pero estuve dos años y medio cantando óperas de repertorio; durante esos dos años di doscientas ochenta funciones. De teatros así se puede decir que sales ya hecho, y yo, al terminar aquella estancia, creo que ya estaba preparado para afrontar una carrera en otros lugares. Mi primer paso fue ir a los Estados Unidos para cantar en teatros, aunque no de mucha importancia, sí de responsabilidad, como, por ejemplo, en Washington, donde canté *Carmen*. Después de esto, la Ópera de Nueva York se interesó en mí y, tras hacer *Carmen*, me ofrecieron inaugurar el nuevo teatro, el New York State Theatre, con la famosa ópera de Ginastera *Don Rodrigo*, una ópera dodecafónica bastante difícil. Después de esto se puede decir que, de la noche a la mañana, todos los teatros de los Estados Unidos empezaron a llamarme... claro, todavía no el Metropolitan ni San Francisco, que son los grandes; entonces, actué por todos esos teatros; esto era por los años sesenta y cinco y sesenta y seis. Después, Europa también se mostró interesada; en el sesenta y siete hice mi debut europeo, actuando en un solo mes en las óperas de Hamburgo—donde acabo de

celebrar un concierto conmemorativo de mis diez años de actuaciones—, Viena y Berlín. Este fue mi gran paso al campo internacional; después ya llegaron el Metropolitan—donde debuté en el sesenta y ocho con *Adriana Lecouvreur*—, San Francisco y Chicago. El año subsecuente debuté en Italia: Verona, después La Scala...; también actué en el Covent Garden, la Ópera de París, el Colón de Buenos Aires; Tokio, Moscú, Munich, Stuttgart...; en fin, todo; me ha supuesto un no cesar de actuar en estos teatros, y trato ahora de volver con regularidad a todos ellos. Yo creo que esta es, en síntesis, la trayectoria de mi carrera.

—Al parecer, España ha tenido poco que ver con ella. ¿No?

—Hay que llegar ahora a ese punto, y esto creo que es muy importante; pienso que el paso mayor que hay que dar con la música en España está por darse todavía. Después de debutar en todos los teatros del mundo, por fin llegué a España...; vamos, que se puede decir que se me conoció en España después de que se me conociera en todo el mundo. Mi primera actuación fue en el Liceo, y después en Madrid. Creo que uno de los días más emocionantes de mi vida fue el de mi debut en Madrid, con *La Gioconda*, creo que en mil novecientos setenta y uno; tenía yo una ilusión enorme por cantar en la ciudad en que había nacido, Madrid. Desde entonces he cantado con regularidad en el teatro de la Zarzuela y también en el Liceo, en Zaragoza, en Valencia, en Elda...; en fin, trato de estar en todo lo poco que se puede decir que tenemos de música; pero es tan poco...

—Tenemos que trabajar, que luchar por que la música ocupe en España el lugar que le corresponde, porque estamos bastante atrasados en comparación con cualquier otra nación europea. Yo también tengo que luchar, y a veces he tenido que hacer sacrificios enormes para ir a España entre otras funciones, entre producciones nuevas que tenía en Viena o La Scala; ir a España a hacer una función la ma-



"Me doy cuenta de que en este momento hay que solucionar muchas cosas en España, pero creo que la música ayuda también a solucionarlas".

yoría de las veces con medio ensayo mal ensayado, sin producción, me cuesta mucho; pero creo que es mi obligación el hacerlo y que, si todos pensamos y obramos así, un día podremos levantar la ópera y el ambiente operístico en España. Un ambiente que fue grande en el pasado, en tiempos de Gayarre y Fleta, cuando el teatro Real estaba en su apogeo y se podía hablar de un tiempo de oro para la ópera en España. Ahora el tiempo de oro lo es vocalmente, porque hay una enormidad de cantantes nuevos; hay tantos cantantes españoles como jamás hubo italianos, ni aun en la gran época de la ópera italiana; los cantantes españoles ocupan en la actualidad los cartelones de todos los teatros del mundo, así que es una verdadera pena que no estemos en condiciones mejores en todo lo demás. Y hay que luchar, que

buscar ayuda...; en fin, yo me doy cuenta de que en el momento en que estamos hay muchas cosas que solucionar en España, pero creo que la música, el espíritu es importante para la gente, y ayuda también a solucionar otras cosas. Espero que entre todos lo podamos hacer.

¿Destructor de mitos?

—Existe, muy extendida, la imagen de un Plácido Domingo revolucionario, que ha destruido grandes mitos, como por ejemplo el de que el "Otelo" sólo lo podían cantar tenores mayores de cuarenta años. ¿Qué ocurre con esto? ¿Son esos mitos simples fantasías, equívocos que hay que desarraigar?

—Se puede decir que *Otelo* es la

ópera más difícil del repertorio para tenor, tanto por la dificultad vocal como por la dificultad histriónica. Y ocurre que la gente siempre tiene miedo de que uno cante el *Otelo* demasiado pronto, pero mi respuesta ha sido que cantarlo demasiado pronto es mejor, porque demasiado tarde no hay manera de cantarlo. Si se llega al *Otelo* al final de la carrera no se podrá cantar, porque es una obra de tal dificultad que no habrá manera de poderlo hacer; sin embargo, si se canta demasiado pronto, siempre hay la oportunidad de echarse atrás, de decir: "Bueno, señores, la obra no era para mí, la dejo por el momento y ya lo intentaré más tarde". Afortunadamente, en mi caso no ha sido así, para mí el *Otelo* ha sido el éxito de mi carrera, el sueño dorado que esperaba y más todavía. Lo he cantado en Hamburgo, París y La Scala en producción especial

mientras que el *Otelo* es una obra totalmente dramática, lo que quiere decir que sigo combinando el repertorio; ahora en París estoy cantando *La Bohème*, que es una obra también del género lírico, y quiero que esto —alternar un repertorio dramático con un repertorio lírico y casi ligero— sea la base y la defensa de mi garganta. Abordar todas las tesituras creo que mantiene mi garganta en buenas condiciones.

"Este *Otelo* ha sido un éxito, y fue una pena, porque con esta obra había la misma idea que luego se ha llevado a cabo con *Norma*, transmitirla en directo por televisión a toda Europa; pero desgraciadamente, por motivos de contrato de Mirella Freni, que tenía la película hecha con Karajan, no se autorizó la transmisión para otros lugares que no fueran Italia. Una pena, le digo, porque fue un éxito arrollador, y ya tienen la representación como ejemplo no sólo en lo



"Se me conoció en España después de que se me conociera en todo el mundo".

para mí; también lo hice en Madrid, el año pasado, y ahora lo tengo que hacer en Barcelona el mes que viene. Tengo, eso sí, que ser prudente, porque no es una obra que se pueda interpretar mucho; pero puedo decir que un máximo de diez funciones al año sí es posible de alcanzar, y será la meta que me trace para seguir con los *Otelos*. Naturalmente, el mito existe y tiene fundamento, porque el *Otelo* es una obra monstruosa; pero también es una obra cumbre y yo, con juventud, pero también con años de experiencia, me sentí capaz de hacerla, y los hechos han demostrado que en realidad estaba preparado para ello. Para que vea que el *Otelo* me ha hecho bien, le diré que inmediatamente de hacerlo en La Scala grabé *El elixir de amor*, que es una obra completamente diferente, de repertorio casi ligero,

que afecta al resultado vocal, sino también en lo que se puede concebir como teatro moderno, como una ópera verdaderamente moderna donde el elemento vocal es importantísimo, pero también lo es que el público se crea la obra. Esto es trascendental de cara a la juventud. La gente que ha visto ópera siempre la acepta de cualquier manera, sin que los intérpretes se muevan... es decir, la acepta de una manera muy convencional. Pero la gente joven, que es la que está haciendo falta para mantener la ópera y la que en todo el mundo está empezando a pujar por la ópera con un entusiasmo arrollador, increíble, debe ver espectáculos de esta clase. Yo no pierdo la esperanza de que sea emitido en España; estoy haciendo gestiones y creo que lo lograré, aunque ya, desgraciadamente, no se podrá ver en directo.

Un espectáculo muy caro

—A propósito de esta representación en La Scala: parece que fue sonada en todos los aspectos, no sólo en lo que ocurrió dentro del teatro, sino también en los acontecimientos del exterior, donde tuvo lugar un escándalo considerable. ¿No es así?

—Lo que pasa es esto: la ópera es un espectáculo muy caro y que, si no tiene la ayuda del Estado —como ocurre en los teatros de Alemania, Austria...—, incurre en el exceso: el gasto es tremendo, terriblemente alto, y el público no puede ver la ópera. Los precios de aquella *première* eran elevadísimos, pero elevadísimos hasta unas alturas increíbles: la butaca costaba diez mil pesetas. Verdaderamente, escapa a todo cálculo: no ha habido jamás un espectáculo de ópera que se haya cobrado a ese precio. Claro, el superintendente de La Scala se defendía diciendo que ese precio era sólo para la *première*, que las siguientes funciones tendrían precios más lógicos —como así fue—, y que el espectáculo iba a ser televisado en directo para toda Italia. Pero ante esto reaccionaron algunos grupos que, luchando quizá por una causa justa, como se lucha en todo el mundo, por razones económicas o políticas, aprovecharon la circunstancia. No por especial afición a la ópera: la mayoría de personas que luchaban en la calle no estaban interesadas en la representación en sí, sino en protestar en una noche tan significativa; usted sabe, y es normal, que la gente que tiene causas por las que luchar aprovecha todas las ocasiones, y cuanto más importantes, mejor. Verdaderamente, los acontecimientos fuera del teatro fueron terribles; nosotros no sabemos nada, porque había un despliegue policial tremendo, que mantuvo la batalla a cuatro o cinco calles de la ópera. Pero la lucha fue tremenda, hubo incendios de autobuses...; en fin, algo muy triste.

—¿No se podría también entender esto como una indignación concreta al comprobar que, una vez más, la disponibilidad de los bienes culturales no alcanza a quienes debería alcanzar?

—Naturalmente. Por desgracia, esta es la base de la lucha. Mire: el año pasado, en Madrid, cuando canté los dos *Otelos*, al ver que el teatro estaba abarrotado y fuera se quedaban muchas más personas porque ya no había más localidades, propuse hacer una tercera representación por nada; yo quería hacer la función sin cobrar en absoluto, con la condición de que a ella viniera gente que no hubiera visto el *Otelo* con anterioridad, y que hubiera un precio razonable. No quiero decir que no sea razonable el precio que se pone en España; yo sé que, aunque sea elevado —mil doscientas, mil quinientas pesetas—, desgraciadamente no se puede hacer a menos cuando se tienen los gastos que se tienen. Digo que propuse una tercera función

a precios que pudieran pagar los estudiantes y la gente que verdaderamente quisiera ver el *Otelo* y no pudiera gastarse más de trescientas o cuatrocientas pesetas; pero no tuvo eco, aunque estamos luchando por que lo tenga este año. Desafortunadamente, respecto a este año estoy en un momento de indecisión terrible ahora, porque como usted sabe, el Festival de la Ópera de Madrid en principio se había cancelado, y yo, que tenía fechas para actuar —iba a cantar *Aida*—, cuando me dijeron que se cancelaba tuve que aceptar otros compromisos. Y ahora resulta que el Festival nuevamente —gracias a Dios— parece haber cobrado vida y creo que anoche han confirmado que se va a hacer. Entonces ocurre que la idea mía de hacer una tercera función ha tenido eco, pero con los compromisos que ya he aceptado resulta que puedo hacer sólo dos funciones, y me dicen que tengo que hacer las tres, porque no pueden dar a Plácido Domingo en dos funciones en las que el público pague los precios habituales y dar la más conómica con otro tenor; entonces, mi proposición para el Festival es que, si no lo podemos arreglar de otra manera, yo haré una función de las caras y la otra a precios populares, sin cobrar yo nada; se puede decir que es una solución dentro de un problema que existe, ¿no le parece?

Ayuda estatal y ópera de compañía

—¿No cree que la solución definitiva sería una mayor preocupación estatal por los fenómenos musicales?

—La ópera, desde luego, es cara. Lo que necesitaríamos, más bien, es una mayor constancia. Yo no digo que se le dé al público menos calidad, sino que, dentro de la calidad, muchas veces se puede dar ese espectáculo a precio mejor; es decir, yo ya sé que, si se hacen seis funciones, en ellas se trata de conjuntar lo mejor del mundo, y lo mejor del mundo cuesta y, al costar, los precios tienen que ser altos; ahora bien, si tuviéramos más ópera, el problema sería menor, porque se podría hacer eventualmente toda clase de espectáculos para que la gente se fuera educando y fuera demandando más ópera. Al verse ópera con regularidad —aunque no siempre fuera con grandes nombres— se podría barajar un repertorio y unos artistas de forma que la gente que no puede pagar y está hambrienta de arte pudiera ver unas buenas funciones. Y para esto la ayuda del Estado se quiere, se requiere, y es absolutamente esencial en este caso.

—A la vista de las últimas tendencias del público, de esa aceptación que nos contaba de los aspectos dramáticos del "Otelo" de La Scala. ¿No cree que el futuro de la ópera va a estar más en el trabajo de equipo que en un trabajo de divos?

—Sí, pero déjeme hacerle la aclaración de que el *Otelo* fue he-

EN EL NUMERO DE FEBRERO DE

TIEMPO de HISTORIA



LA MUJER BAJO EL FRANQUISMO

La manera en que se ha contemplado el papel de la mujer española durante el período franquista, así como las conquistas del feminismo en los últimos años, conforman el principal bloque temático del número 27 de TIEMPO DE HISTORIA. Geraldine M. Scanlon y el Colectivo Feminista de Madrid analizan esta situación por medio de trabajos complementarios, valorando todo un conjunto de hechos que van desde la creación de la Sección Femenina hasta las muy recientes manifestaciones contra la tipificación penal del adulterio, pasando por el estudio de disposiciones legales y textos significativos.

El número de febrero de TIEMPO DE HISTORIA ofrece también estos temas:

INDALECIO PRIETO: EL PACTO DE SAN SEBASTIAN. ● ASTURIAS, 1936-1937: LA FRAGIL UNIDAD DEL FRENTE POPULAR, por Alberto Fernández. ● ESPAÑA 1914: LA DIFÍCIL NEUTRALIDAD, por Jesús Longares Alonso. ● LAS CARTAS ENTRE UNAMUNO Y VALLE-INCLAN, por Emilio Salcedo. ● VEINTE AÑOS DESDE SU MUERTE. BOGART, EL HEROE SIN ENFASIS, por Fernando Savater. ● TOREROS: UN SALARIO DEL MIEDO. DE 50 LIBRAS EN 1385 A 10.000.000 DE PESETAS EN 1974, por Francisco López Izquierdo. ● ESPAÑA 1947. Selección de textos y gráficos, por Diego Galán y Fernando Lara. ● BUJARIN Y LA REVOLUCION BOLCHEVIQUE, por Manuel Pérez Ledesma. ● LIBROS: Una importante reedición; La fundación de la CNT; Las luchas obreras en el País Valenciano; Morote, prototipo republicano; Marxismo y sociología. ● INDICE DE "TIEMPO DE HISTORIA" (NUMEROS 1 AL 25). Realizado por Fernando Tafalla Cartagena y José Antonio Santiago.

EN EL NUMERO DE FEBRERO DE

TIEMPO de HISTORIA

FLACIDO DOMINGO
"El gran paso está por dar"

cho por una compañía de divos —aparte de mí estaban Mirella Freni, Cappucilli, Carlos Kleiber dirigiendo la orquesta, Zeffirelli de director escénico...—, una compañía que no se puede encontrar en el mundo, con disciplina, queriendo hacer teatro verdadero, que creo que es la respuesta. Ahora, sí, estoy de acuerdo, y anteriormente le he dicho que se pueden conjuntar compañías buenas —aunque no sean de esa calidad— con el elemento teatro como base. Ahora, esto exige un presupuesto, un presupuesto y una ayuda, porque, claro, si se hace ópera en dos días nada de esto se puede hacer. En dos días, con dos malos ensayos y una producción inexistente, con "tú entras por la derecha y sales por la izquierda" y "tú ponte un traje de esta época y tú otro de aquella" sale una ópera montada con alfileres, sin disciplina, que no tiene nada que ver con lo que debe ser el espectáculo de la ópera, que es teatro puro, la expresión mayor del arte.

—¿No podría ocurrir que al fomentarse la ópera de compañía se beneficiara no sólo el teatro, sino también las voces?

—Sí, claro que sí, y entonces también se podría pensar en la posibilidad de hacer combinaciones, porque, al haber más ópera, existirían más posibilidades. Por ejemplo, si en España se hiciera eso y salieran una soprano y un barítono de calidad que están empezando, yo podría ir a cantar con ellos, y ya tendríamos una combinación; si salieran un tenor y una soprano, pues podría ir Cappucilli a hacer una función con ellos. Esto es lo que se debe de lograr, y por lo que hay que luchar. Pero, desgraciadamente, hay una cierta dejadez...; la verdad es que en España el público de ópera todavía se conforma con poco: si oyen unas voces buenas, ya tienen bastante. Y hay que evitar ese conformismo, trabajar por que cada día se exija más y paulatinamente se llegue a esa realidad que proponemos como modelo.

"Por el momento, el único teatro con que contamos de verdad es el Liceo, cuya temporada es amplísima —y fabulosa, si pensamos en la ayuda mínima que recibe—; se tendría que revisar esto también, se tendría a lo mejor que hacer menos óperas y más ensayos..., pero entonces viene el problema de los propietarios —hay mil localidades del Liceo que tienen dueño—, que demandarían más títulos: preferirían ver veinticinco óperas que ver sólo diez, pero mejor montadas. Con esto quiero decir que el paso grande está todavía por dar hasta en el teatro que reúne mejores condiciones. E incluso dado ese paso, cuando todos puedan ensayar más, y hasta se pueda pensar en hacer cada año una o dos producciones nuevas, no se habrán acabado los problemas. Porque habrá que ver si en realidad el público

responde. Cuando en Alemania se hace una producción nueva, se sabe que las ocho o diez funciones van a estar llenas. Yo me pregunto: ¿Pasaría esto en España? ¿Cómo se puede arriesgar alguien a hacer una producción que cubra absolutamente todo para después a lo mejor dar sólo dos o tres representaciones? Antes habría que ver, a precios populares, cuánto público se interesa por la ópera, y toda una serie de interrogantes abiertas que tenemos que ir contestando poco a poco.

"Hay una causa por la que aboga toda España: un teatro de ópera en Madrid. Y yo me pregunto: un teatro de ópera en Madrid supone una plantilla de seiscientas personas —entre empleados, tramoyistas, ballet, coros, orquesta, etcétera— trabajando diariamente. ¿De verdad la ópera en España da para que un teatro cuyo funcionamiento implica seiscientas personas pueda vivir día a día? No lo sé. Yo preferiría antes experimentar haciendo poco a poco más funciones; es decir, si ahora se hacen tres de la misma ópera, el año que viene hacer cuatro o cinco, para ver cuánto público de ópera tenemos en España antes de dar el paso de hacer un teatro el cual después se tuviera que cerrar.

Todos estamos obligados a cambiar

—La ópera, con el elemento teatro como base, ¿no obligará a unos determinados cantantes a cambiar su mentalidad, sus conceptos de lo que debe ser la ópera?

—Creo que estamos todos obligados a cambiar. Hoy día puede verse que un porcentaje enorme de artistas están cambiando. Hay algunos que todavía se apegan a viejos conceptos, están acostumbrados a hacerlo así, pero creo que también es falta de dirección a veces. Yo he visto artistas, en una función improvisada, escénicamente perdidos, limitándose a cantar; y he trabajado después con ellos en producciones donde había un director de escena, donde existía un Zeffirelli, un Ronconi, un Visconti, y los convertía en verdaderos actores, no meros cantantes de ópera. Y aunque creo que la gente no vendrá nunca sólo por el espectáculo, porque existirá siempre el tirón de las voces —la ópera es canto, de esto no cabe duda: el artista, bueno o malo, tendrá que tener voz, porque si no es mejor que se dedique a hacer drama—, hoy no sólo cuenta la voz, sino también la presencia, la personalidad, el modo como te desenvuelves, ser creíble escénicamente...; en fin, un conjunto de cosas que hacen el teatro de ópera de hoy mucho más difícil y mucho más bonito. ■ Entrevista realizada y transcrita por JOSE RAMON RUBIO.