Ansiando amar

Posted on 3 de marzo de 2015 by Laura Furones

De vuelta en Granada tras pasar un año al otro lado del Atlántico, primero en Nueva York y después en Cuba, Lorca escribiría a Salvador Dalí en el verano de 1930:

> En enero yo tendré mucho dinero y desde ahora te invito para que te vengas conmigo a New York […]. Yo he trabajado mucho, y con gran trabajo y alegría. Deseo que conozcas mis cosas nuevas […]Salvador Dalí y Federico García Lorca, *Querido Salvador, Querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*, Barcelona, Elba, 2013..

La tan anticipada fuente de riqueza que Lorca había traído orgullosamente embalada en su equipaje eran, entre otras obras, los textos de *El público* y de *Poeta en Nueva York*. Antes de zarpar hacia el continente americano el año anterior, Lorca ya se había ganado una rotunda admiración como poeta: el éxito popular de su *Romancero gitano*, escrito en 1928, llegó a aturdirle hasta lo indecible, y posiblemente, junto con el hecho de encontrarse atravesando un momento personal de gran vulnerabilidad, desencadenó su éxodo hacia América y, a la postre, desembocó en nuevas maneras de escribir y expresarse. Compuso el grueso de *El público* durante los tres meses que pasó en Cuba. Su reputación como dramaturgo aún estaba por llegar, y lo haría con la grandeza que la historia ya conoce.

El público es una obra con muchas más sombras que luces, compleja hasta lo vertiginoso y con un feroz mensaje reivindicativo: de la homosexualidad explícita, como tanto se ha mencionado, aunque también del poder arrollador del amor, y no menos de su imposibilidad. Lorca aboga, además, por el deber de ofrecer un nuevo tipo de teatro alejado de los manidos convencionalismos burgueses y, ya de paso, del realismo escénico. Un teatro, en definitiva, que impulse una muy necesaria renovación. De Europa llegaban sonoros ecos en esta misma línea, que no dejaron de resonar profundamente en el dramaturgo. Poco importaba que *El público* resultara, en palabras de su propio autor, «irrepresentable».

La intrépida idea de llevar esta obra a un escenario de ópera, convenientemente musicalizada, nació de Gerard Mortier, y fue a recaer sobre los hombros del compositor Mauricio Sotelo y del escritor Andrés Ibáñez, que ya habían colaborado previamente en la ópera infantil *Dulcinea*. Ibáñez ofrece un trabajo impecable de destilación del texto original, quedándose con lo que vertebra la trama a su nivel más fundamental. Su libreto conserva las

palabras de Lorca, pero las reduce sustancialmente para que se ajusten al nuevo contexto lingüístico y musical. Allana de este modo significativamente el camino al compositor, ofreciéndole la esencia del argumento, si así puede llamarse a lo que son en realidad un conjunto de escenas deliberadamente alejadas de la linealidad, fragmentadas como el propio ser humano. Sí se dan en algunos casos reestructuraciones con respecto a la obra madre, como sucede con la ubicación al inicio del libreto del *Solo del pastor bobo*, que tanto deja entrever, en lugar de hacerlo al final del cuadro quinto (seis tiene la obra de Lorca, frente a los cinco de la ópera). Y con estos versos se inicia ahora *El público*:

> El pastor bobo guarda las caretas
> de los pordioseros y de los poetas
> que matan a las gipaetas
> cuando vuelan por las aguas quietas.
> ¡Balad, balad, balad, caretas!
> Europa se arranca las tetas
> y América es un cocodrilo
> que no necesita careta.

Sotelo apunta ya en este solo, y en el preludio que lo antecede y abre la obra, algunas de las ideas centrales de una partitura elaborada con meticulosidad que, por lo general, logra adaptarse como anillo al dedo al libreto. Conviven de forma natural las seguiriyas y bulerías con la música atonal o modal, poniéndose de manifiesto los puentes que unen unas y otras. Resulta nattural dar cabida a aires flamencos para traducir en música un texto de quien fue uno de los más fervientes defensores del cante jondo: en junio de 1922 Lorca fue uno de los impulsores del primer Concurso de Cante Jondo celebrado en nuestro país, detrás del cual estaría también Manuel de Falla. Pocos meses antes había publicado, asimismo, su *Poema del cante jondo*, todo un canto de amor a esta música.

Granadino como Lorca, Pablo Heras-Casado fue el elegido para dirigir esta última apuesta de Gerard Mortier, quien ya lo había puesto al frente en 2010 de la que sería la primera producción del belga como director artístico del Teatro Real, *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, de Kurt Weill, ópera contemporánea al texto dramático de Lorca. Tuvo claro ya entonces que Heras-Casado era su hombre para dar vida a la partitura de Sotelo, y acaba de comprobarse que la elección no estaba errada: como omnívoro musical que es –no rehúye ningún tipo de repertorio de ningún siglo–, aceptó el reto y ofreció una dirección enérgica y precisa, que le devolvió magníficos resultados musicales. Frente a él, un conjunto que conoce muy bien, el Klangforum Wien, una de las agrupaciones de música contemporánea de referencia en el panorama musical actual, con quien Heras-Casado lleva ya más de un lustro colaborando de manera regular y que, por cerrar el círculo, tiene en Sotelo a uno de sus

padres intelectuales. Encomiable fue la actuación del grupo austríaco en su interpretación de una obra a la que supieron exprimir el jugo desde ese principio que evoca lejanamente la obertura de *Las bodas de Fígaro* de Mozart, con sus semitonos iniciales que se liberan en semicorcheas fugaces. La partitura ofrece también oportunidades para el lucimiento solista, destacando en este sentido la exquisita interpretación de Annette Bik en el cierre de la ópera, acaso honrando la memoria del violín *obbligato* que compuso Johann Sebastian Bach en su *Erbarme dich* de la *Pasión según san Mateo*. Un más que efectivo complejo electroacústico que amplificaba y transformaba el sonido en directo arropó e incluso cohesionó más aún al conjunto.

Sobre los cimientos instrumentales, el universo de personajes: hasta treinta y nueve en la obra de Lorca, que Ibáñez reduce por debajo de la treintena y Sotelo comprime aún más. El primer papel a destacar fue la Julieta que compuso Isabella Gaudí, un personaje al que la partitura reserva sus mejores momentos, y también los más exigentes vocalmente. Un rol, en definitiva, destinado a formar parte de lo más memorable de la representación. Gaudí supo captar con lucidez las dimensiones tanto musicales como dramáticas de la doncella de Shakespeare, y gracias a ello brindó una escena que puede calificarse de genuinamente operística. Remarcable fue también la labor de Thomas Tatzl, propietario de un instrumento rico en armónicos con el que labró una a una sus frases, tanto las cantadas como las habladas. Su intervención más notoria fue tal vez la de un Desnudo Rojo abstracto y herido, que cantó casi al completo crucificado de pie sobre una silla. Por su parte, la sólida base técnica de José Antonio López le permitió encarnar a un Director presente, aunque algo anónimo dramáticamente. En el universo flamenco, los cantaores Arcángel y Jesús Méndez, en sus sendos roles de caballos (que encarnan en Lorca lo irracional), hicieron alardes de un *fiato* que ya quisieran para sí muchos cantantes clásicos; y se escucharon ágiles los dedos sobre las cuerdas de la guitarra de Juan Manuel Cañizares, esa guitarra que, ya advirtió Lorca, «llora por cosas lejanas»«La guitarra», del *Poema del cante jondo*., y que apareció en casi todo momento acompañada por la precisa percusión de Agustín Diassera.

Una de las conclusiones claras ante una producción con tantos ingredientes a cohesionar es que se necesita una dirección de escena capaz de lograr una cierta congruencia dentro de la abstracción formal y temática de la obra. Robert Castro concibió una producción en la que tendieron a ser más efectivos los momentos de mayor sencillez: el escenario con que se encontró el espectador al levantarse el telón, inclinado y habitado por cuerpos tumbados con una mano en alto, funcionó por cuanto tenía de sugerente; el acoso de los bravucones sementales blancos a Julieta acabó por resultar angustioso. La puesta en escena se resintió, sin embargo, de dos problemas: el primero fue desaprovechar un potencial que, explorado más a fondo, podría haber dado frutos mucho más jugosos. Un ejemplo de ello fue el empleo

de biombos y espejos, ambos con una obvia capacidad de incitación: aquellos por lo que ocultan, estos por lo que exponen. Y, no obstante, sobre el escenario, los biombos subían y bajaban sin demasiado raciocinio, descentrando más que apoyando la acción, y sólo en contadas ocasiones funcionando como el agente de la transformación para la que fueron concebidos. Mejor fortuna corrieron los espejos, que, además de mostrar al público que ocupaba las butacas su propio reflejo, hicieron de multiplicadores de un coro que por momentos se acercaba al coro griego, dedicado más a comentar la acción que a implicarse en ella. El segundo problema, manifiestamente relacionado con el anterior, fue la confusión escénica, que no permitía al ojo posarse y darle el reposo necesario para absorber un texto tan denso. Sirva como muestra la escena en que Figura de Cascabeles y Figura de Pámpanos discuten. Ambos cantantes se presentan desdoblados en bailarines, algo que concuerda perfectamente con una obra que plantea tantas cuestiones sobre la identidad y donde el cambio de forma está a la orden del día. Los bailarines, además, ofrecen una hermosa coreografía de amor y desprecio. Pero esta coreografía se vio en parte perturbada por el desmedido vestuario de los dos personajes cantados. El resultado fue un escenario incierto que, de alguna manera, parecía estar demasiado vacío y demasiado lleno a la vez. Daba la impresión de que coreografía y vestuario eran dos piezas inconexas de un puzle inexistente.

Son estos algunos de los desatinos a nivel escénico que no consiguieron, sin embargo, enrarecer una atmósfera de calurosa acogida a esta producción rica en aciertos y llevada adelante por un equipo que aprueba el examen con nota. Como no podía ser de otra forma, no faltó quien, tal vez al reclamo del poeta, compró entradas anticipando ver algo distinto, o algo más, o algo menos. «¿A qué hora salimos entonces mañana por la mañana?», preguntaba una señora a su acompañante mientras Julieta clamaba: «Yo lo que quiero es amar». Estas ausencias mentales se hicieron físicas durante la segunda parte, en la que se evidenciaron algunas (pocas) butacas vacías, posiblemente de quienes esperaban precisamente, por retomar los términos lorquianos, un teatro al aire libre –o, en palabras de Luigi Pirandello, un «pasatiempo elegante»– en lugar de un teatro bajo la arena: el que revela lo oculto. Tal vez el poeta hubiera sonreído ante tan traviesa paradoja. «¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro! ¡No vale silbar desde las ventanas!», lanza el Director. A tenor de los comentarios que se escuchaban a la salida, quienes se quedaron no se arrepintieron de hacerlo.

Aún parece pronto para profetizar sobre el futuro de esta partitura. Parece plausible –y resulta, desde luego, deseable– que despierte interés dentro y fuera de nuestras fronteras. No en vano, todos estamos sujetos al devenir de los caprichos de la psique, y de todos se apodera a menudo el mortal veneno del amor y el fantasma de las dudas más íntimas sobre quiénes somos y para qué hemos venido a este mundo. «Una vez rota mi cadena de

estupidez, cuando me meto en la cama me siento más fuerte que nunca y más poeta que nadie», confesaba Lorca en su carta a Dalí como última reflexión, bajo su firma, *post scriptum*, casi susurrado.