

Enric Palomar

La cabeza del Bautista



Índice

- Presentación	3
- Argumento	4
- Comentario musical	6
- Voz y vocalidad	9
- Enric Palomar. La búsqueda de la autenticidad creativa	11
- Biografía Enric Palomar	14

La cabeza del Bautista

Ópera en un acto. Libreto basado en la obra homónima de **Ramón María del Valle-Inclán**, adaptado por Carlos Wagner. Música de Enric Palomar. Estreno absoluto.

Enric Palomar, nacido en Badalona en 1964, discípulo de Benet Casablanca y Joan Albert Amargós, ha llevado a cabo una enorme tarea de compositor y arreglista en campos musicales tan diversos como la música de cámara, el flamenco (es colaborador de Miguel Poveda), el jazz, la música popular y, naturalmente, la ópera.

Palomar ha escrito una nueva ópera sobre la obra teatral *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán, siguiendo muy literalmente el texto del escritor. En 1924, Valle-Inclán publicó en «La Novela Semanal» dos «melodramas para marionetas», *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*, subtitulados «novelas macabras». En 1927 los integró en un conjunto bajo el título de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Este retablo quiere plasmar el mundo de las relaciones humanas regido por dos de los pecados capitales –la avaricia y la lujuria– con la presencia macabra de la muerte.

El título de *La cabeza del Bautista* es una referencia explícita a la obra teatral decadentista *Salome* de Oscar Wilde (1891) –llevada después a la ópera por Richard Strauss (1905) –, que había conmovido y escandalizado Europa, en la cual la protagonista, hija de Herodías, siente un obsesivo deseo sexual por Juan el Bautista que la lleva, una vez decapitado el profeta, a besar con pasión su boca. Valle-Inclán evoca algunos aspectos de estas figuras y crea un *grand-guignol* expresionista, sitúa la escena en un ambiente sórdido y convierte la tragedia en un melodrama malicioso y esperpéntico.

En un miserable ambiente de la Galicia rural y arcaica, poblado por personajes que intentan sobrevivir sin valores ni convicciones, Don Igi, amo del café y del billar del pueblo, recibe la visita de un viajero inquietante y elegante, el Jándalo, procedente de Argentina. Éste se presenta para hacerle chantaje de un crimen que Igi cometió durante su estancia en Toluca, en la persona de la madre del Jándalo, y que le llevó a la cárcel sin impedirle, sin embargo, volver como rico “indiano”. Igi se siente acabado, pero la guapa y ambiciosa Pepona, que no quiere que se pierda ni una moneda de su protector, le convence de que le mate mientras ella le seduce. Efectivamente, Igi le clava con precisión un puñal mientras Pepona continúa besando y reclamando besos al cadáver que tiene abrazado.

Síntesis argumental y libreto

La cabeza del Bautista, ópera en un acto y ocho escenas de Enric Palomar sobre el texto homónimo del «melodrama para marionetas» de Ramón María del Valle-Inclán, adaptado por Carlos Wagner, se estrena en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona el 20 de abril de 2009 bajo la dirección escénica del propio Carlos Wagner y la dirección musical de Josep Caballé. La ópera sigue básicamente la obra de Valle-Inclán incluida en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, con leves supresiones, pero integra en la escena una serie de canciones y tonadas populares, sólo esbozadas en el original, que suponen la incorporación, además de la rondalla de mozos ya señalada por Valle, de un coro mixto entre los parroquianos y de la figura del Ciego y su mozo, personajes de *El embrujado*, otra pieza del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. La introducción se basa en el poema *Rosa de llamas* de Valle-Inclán.

Introducción

A manera de obertura, la ópera se inicia con un canto coral, que anuncia una cruenta tragedia provocada por el afán de venganza y de dinero de la víctima.

Escena primera

En el café de billares, propiedad de Don Igi el Indiano o Gachupín –así llamado por amasar fortuna en las Américas–, una noche estrellada algunos parroquianos juegan al billar, mientras los mozos templan guitarras y ensayan cánticos para la ronda nocturna.

Escena segunda

Entra el Ciego de Gondar, que los presentes consideran unánimemente un personaje maligno y desvergonzado, que canta una copla, «En Quintán de Castro Lés», coreada por el mozo que lo acompaña y guía. Don Igi lo trata con dureza y el ciego canta ahora una melopeya sobre la desgracia de ser pobre de solemnidad, que el coro acompaña. Así, el monólogo del ciego teje una especie de profecía-oráculo respecto a los futuros acontecimientos. Don Igi, la Pepona (su amante) y los parroquianos del bar le obligan a marcharse de malos modos.

Escena tercera

Aparece el Jándalo, joven y apuesto, que llega montado a caballo y afirma ser forastero, llamarse Alberto Saco y haber recorrido toda América. El Jándalo pronto inicia un maniífico coqueteo con la Pepona mientras afirma que tiene que hablar con Don Igi de una cuenta pendiente. Mientras, los clientes cantan burlonamente.

Don Igi, que inicialmente se muestra pretencioso y seguro de sí mismo, inicia –con los primeros signos de pavor y angustia– su irrefrenable proceso hacia la locura. El Jándalo le asegura, que ha venido a pedirle dinero y que si no lo obtiene, está dispuesto a dar a conocer públicamente las causas de su relación, ya que está libre de la última condena. Bromea sobre los atractivos de la Pepona, invita a los presentes a una copa y se va con los parroquianos que alborotan y cantan una

mazurca.

Escena cuarta

Quedan solos la Pepona y Don Igi, que está muerto de miedo. Empujado por la inesperada presencia del forastero, Don Igi se confiesa ante la Pepona con una versión exculpatoria de unos tremendos hechos de su pasado: el asesinato de la Baldomerita, su primera mujer. Don Igi acusa del crimen al Jándalo, según él hijo del primer matrimonio de la Baldomerita: “La mató para heredarla”. Al descubrir éste que los bienes de la difunta estaban hipotecados por Don Igi, su segundo marido, para obtener mayores rendimientos, lo denunció por el crimen cometido a la Justicia mejicana, enemiga desde siempre de los españoles adinerados. Don Igi fue condenado y además de cumplir la condena se vio obligado a liquidar el negocio que tenía en la ciudad de Toluca.

La reacción de la Pepona es clara, no quiere que Don Igi –que se siente viejo y aterrorizado, y está dispuesto a pagar para no perder su prestigio en el pueblo– suelte un céntimo. Hace beber a Don Igi para darle valor y hacerle olvidar a la difunta, de la que el Jándalo tiene sus ojos. Le propone que ella distraerá al joven, que la busca, y, mientras tanto, él podrá clavarle el puñal por la espalda, tal y como hizo con la vieja. Don Igi, agradecido por la idea y por el coraje que le inspira la Pepona, decide llevar a término la propuesta y enterrarlo bajo los limoneros.

Escena quinta

En el silencio de la noche, se oyen los golpes del azadón que maneja la Pepona para cavar la futura tumba del Jándalo. Se escucha desde fuera el coro que canta una copla amenazadora y la proximidad de la rondalla de mozos, entre los cuales se encuentra el Jándalo. La Pepona aparece en la puerta con el apero en las manos. Don Igi le pide silencio con un dedo en la boca y los de la rondalla vuelven a cantar, borrachos. La mujer le recuerda que tenga a punto la daga.

Escena sexta

A la luz de la luna, la Pepona se presenta provocativa y el Jándalo se le acerca, seductor. Don Igi observa la conversación, horrorizado, y ella una vez más se muestra segura y dominando la situación, contenta de ser objeto del deseo del macho. La Pepona le dice que vuelva cuando no haya público.

Escena séptima

Don Igi está celoso de las maniobras seductoras de la Pepona y el Jándalo. Ella, efectivamente, sigue adelante con su idea: lo camelará esta noche, el viejo tiene que simular no verlo y no moverse hasta el momento preciso de clavarle en su espalda el puñal que tiene escondido en la manga.

Escena octava

Don Igi ofrece una copa al Jándalo cuando llega. Éste continúa con las insinuaciones de antes, a pesar de la irritación de Don Igi, e insiste en la cuestión del dinero, exigiendo tres mil pesos y también llevarse con él a la mujer.

El Jándalo abraza apasionadamente a la Pepona, que responde a su deseo y al mismo tiempo muestra al viejo con su dedo al aire la espalda del Jándalo. La Pepona pierde la conciencia en sus brazos y pronto nota como se enfría sobre su boca la boca del Jándalo muerto.

La Pepona entona entonces un apasionado canto repleto de erotismo al cadáver, «Flor de mozo», al cual pide insistentemente que la vuelva a besar, «¡Bésame otra vez, boca de piedra!», mostrando un gran sentimiento de culpabilidad por haberle dado la muerte e ignorando completamente a Don Igi, que queda estupefacto ante la escena. Irrumpe en la escena desde fuera una canción que canta el coro sobre las campanas que tocan a muertos. Don Igi insiste en cavar el agujero y quemar la ropa del difunto hasta que, horrorizado ante la actitud insistente de la mujer, la insulta: «Vil ramera», y afirma que más le habría valido ceder al chantaje.

Don Ramón María del Valle-Inclán –de nombre real, Ramón Valle Peña– representa uno de los exponentes más importantes de las letras españolas del primer tercio del siglo XX. Confrontado a la línea marcada por la Generación del 98 –Azorín, Machado y Unamuno, entre otros–, Valle-Inclán posee una tendencia más esteticista, con efectos de lenguaje muy luminosos y una preocupación formal detallista denominada, en literatura, Modernismo y que tiene a Rubén Darío –principal precursor de lo que, mucho después, acabaría siendo la eclosión literaria iberoamericana– como figura galvanizadora.

La extensísima producción de Valle-Inclán abarca todos los géneros literarios: la poesía, tan olvidada como genial; la prosa del ciclo de las *Sonatas*, y las novelas *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico*, lo demuestran claramente. Pero donde Valle-Inclán supo marcar una línea divisoria fue en su producción teatral: *Divinas palabras*, *Luces de Bohemia* y un sinfín de obras de diferente longitud y ambición estética. Muchas de estas obras convergen en una palabra que define su naturaleza poliédrica: el esperpento.

De forma genérica, los esperpentos son piezas teatrales de aroma agrio, de acción violenta o incluso macabra, cuyos personajes son a menudo máscaras de un concepto o figuras construidas con un trazo rápido y fulgurante, sin permitir, en el personaje, una cierta polifonía que incluya al mismo tiempo la normalidad.

En cualquier arte, es realmente difícil que un concepto estético nazca de la nada; en este caso, le conduce inexorablemente a la creación de un género literario. Vale la pena considerar la influencia de Goya y de sus apuntes macabros sobre la realidad española y, como indica Díaz-Plaja, la influencia que el pintor ejerció en el mundo literario de Baudelaire, Rubén Darío y Gautier, entre otros. Pero es importante remarcar que el esperpento está directamente relacionado con la convulsión que supuso para Valle el conocimiento –in situ– de la realidad iberoamericana, y más en concreto, de determinados autores mejicanos –siendo Díaz Mirón el más destacado–, una literatura fresca y novedosa en recursos, pero sobre todo una apuesta estética por los mundos oscuros, la abyección, el oscurantismo de las pasiones y la infrarealidad.

La cabeza del Bautista es una recreación esperpéntica de la muerte de Juan el Bautista. Está ambientada en la España de principios del siglo XX, en medio del torrente devastador, a escala social, debido a la pérdida de las últimas colonias. Herodes Antipas es, en manos de Valle-Inclán, un anciano indiano enriquecido en las Américas que ahora regenta un bar con billares, donde los parroquianos entonan cánticos y rondan por los alrededores. Herodías –la perversa mujer de Herodes que conduce al Bautista a la condena fatal– es la Pepona, una mujer *bon-vivant*, exagerada en sus rasgos eróticos, que en las escenas inicial y final presenta coincidencias de comportamiento con el personaje de Salomé. Juan el Bautista es el Jándalo –nombre derivado de su forma de hablar–, un viejo conocido de las Indias que proporciona más un ademán chulesco que dinero. Con la codicia más absoluta, provoca a Don Igi con un chantaje feroz: morirá en la última escena en las manos de la Pepona, momento en el que ella entona un canto de añoranza macabro debido a que su pulsión sexual iba dirigida a él y no a Don Igi.

Con Carlos Wagner –director escénico de la ópera– acordamos realizar algunos ajustes en el texto para acercarlo a una realidad escénica distinta, a la de una ópera. La cuestión más básica consistió en eliminar algunas repeticiones, de frases o de conceptos, que en un texto cantado serían superfluas, pero, sobre todo, en apuntalar dos estrategias que consideramos esenciales: la

incorporación de un ciego en la escena inicial del bar y, si se me permite el término, la de un coro “a la griega”.

El ciego y sus concomitancias folklóricas representan casi un arquetipo en Valle-Inclán, además de ser un tema recurrente del mundo galaico, del que es originario el escritor. La figura del ciego que nosotros hemos incorporado proviene de la obra *El embrujado* –del retablo al que pertenece, también, *La cabeza del Bautista*. Teniendo en cuenta el carácter tenebroso de la obra, el ciego tiene aquí el comportamiento de un oráculo que malvadamente predice los acontecimientos posteriores. Así pues, el ciego aparece como un elemento fundamental en el cierre conceptual de la acción desde su inicio. Terminará expulsado y vejado por los parroquianos y los rondadores, pero ya habrá soltado la “predicción”.

En el ámbito escénico, el coro no es protagonista: permanece siempre en un segundo plano –incluso visual– y tiene como misión recrear determinadas connotaciones escénicas mediante poemas de Valle-Inclán. Se nos ocurrió porque siempre descubríamos en la obra una enigmática “doble capa”: por debajo de una linealidad simple, de un lenguaje castizo, popular e incluso irreverente, aparecía siempre un sustrato poético de altos vuelos. Una especie de tragedia viva disfrazada de un falso humor costumbrista. Así pues, nos pareció una buena idea superponer este contrapunto a la escena y buscar, en momentos puntuales, una cierta idea de contrarios.

Llegados a este punto de la presentación de la obra, valdría la pena afirmar que *La cabeza del Bautista* no es un libreto con elementos estándares. No hay, en ningún momento, una “quietud” que permita arias en el sentido histórico del término. Todo tiene un ritmo muy trabado, *scherzandi*, si se me permite el paralelismo musical. Además, desde el clímax de la obra –la preparación de la tumba–, Valle-Inclán se lanza a una especie de *precipitato* donde sería ineficaz cualquier síntoma de estatismo. Será al final cuando la Pepona, asumiendo su error estratégico, entonará su añoranza macabra: “¡Flor de mozo...! ¡Bésame otra vez, boca de piedra! ¡Yo te maté cuando la vida me dabas! ¡La boca te muerdo!...”. A su lado y junto al cadáver, la perversa y atónita locura de Don Igi.

Aspectos musicales de tipo genérico

Fui convocado al Gran Teatre del Liceu para hablar sobre la posibilidad de hacer una ópera sobre el texto de Valle-Inclán y recuerdo perfectamente las palabras de su director artístico, Joan Matabosch: “Creemos que esta obra es muy adecuada a tu forma de componer música”.

Afirmo mi comodidad al basarme y al explorar la tradición y la gran variedad de nuestro legado músico-cultural, proponiendo siempre, sin embargo, un discurso actual y contemporáneo. A lo largo de mi vida se han presentado situaciones de convergencia que me han llevado a una inmersión en la variadísima y rica paleta de ritmos en los aspectos melismáticos y en las armonías, propias de este mundo riquísimo. Más comodidad, aún, si la obra teatral –y los aspectos concomitantes a la trama– se mueve también en esta dirección. Para mí, Valle-Inclán no dibuja el lugar y los personajes inducido por una convención escénica, sino que resalta y dirige parte de la historia hacia parámetros inequívocamente hispánicos. Paralelamente, pues, intento dotar mi música de señas de identidad, de “*maison connue*” –por utilizar las palabras de Lutoslawski–, que permitan identificar un tipo de arraigamiento.

Sin embargo, y por la misma razón estética, utilizo frecuentemente ritmos de nuestra tradición peninsular –fandangos, soleás, tientos, bulerías– que a menudo quedan estilizados o incluso difuminados en una presencia sólo sostenedora.

La ópera es un género muy especial, en el que entran en juego infinidad de elementos que la música aglutina y a los que da revuelo. Como compositor, me declaro “a favor de la voz”, más allá de concepciones musicales y de adscripciones estéticas. La voz merece ser tenida en cuenta y debe

procurársele un contorno favorable: ser consciente de la naturalidad, de diseños memorizables, de ayudas orquestales; no considerarla un instrumento en el vacío y forzarla a estrategias inabarcables. Lo que se canta tiene un compromiso musical y escénico: es la ópera.

Así pues, puede deducirse que mis opiniones estéticas intentan referirse siempre a parámetros de “comunicabilidad”: es en esas aguas donde se mueven los compositores a los que admiro y que son para mí estímulo permanente. En mis obras evito grandes añadidos explicativos que supuestamente intenten defenderlas o dotarlas de un rigor extra musical. Una obra tiene la obligación de defenderse sola, desnuda, desprovista de explicaciones alícuotas.

Somos el resultado de nuestras afinidades y de nuestros desembarazamientos. Todo queda almacenado en una especie de síntesis de fortuna varia y una de las pocas cosas que nos quedan es ser fieles a la construcción artística de uno mismo. “La realidad es inmensamente generosa”, dice el extraordinario pintor Antonio López, afirmación que suscribo como músico.

Enric Palomar
Compositor

Voz y vocalidad

Enric Palomar

El paralelismo existente entre la *Salomé* de Oscar Wilde y *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán nos hizo decidarnos por una similitud también de voces en el triángulo de personajes que soportan el peso de la obra. Así: Don Igi, tenor; la Pepona, soprano; el Jándalo, barítono. A continuación enumero al resto de *Dramatis Personae* que conforman la obra: Valerio el Pajarito, tenor; el Barbero, barítono; el Sastre, barítono; el Enano de Salnés (Merengue), tenor; la Rondalla de Mozos, dos tenores y dos barítonos; el Ciego, barítono-bajo; el Mozo de Ciego, mezzo caracterizada como niño; el Coro mixto (poemas alusivos en determinadas escenas).

La ópera se inicia con una introducción en la que el coro canta el poema de Valle titulado *Rosa de llamas* –de su libro *El pasajero*–, una metáfora sobre el ocaso de una niebla lírica muy característica del autor.

Excepto el coro, el resto de personajes anteriores sólo aparecen en las escenas 1, 2 y 3, con una fugaz aparición de la Rondalla de Mozos en la escena 5 (recuerdo aquí que la ópera se desarrolla en un solo acto sin interrupciones). Son escenas más de tipo introductorio, en las que Valle presenta la acomodación del espacio, el habla popular y los primeros indicios de la decadencia social. El acto se presenta bajo el denominador escénico de una preparación para una ronda nocturna. He aprovechado esta coordenada para incorporar una estrofa de una vieja canción que había oído cuando era pequeño en Aragón: “*Madre, cuando voy a leña / se me olvidan los ramales. / No se me olvida una niña / que habita en los arrabales.*” En esta escena inicial todo tiene un *continuum* a medias entre la burla y la crítica social, incluso con algún comentario de tipo político. He considerado aquí unas voces, ágiles, muy fluidas en el ritmo y en la prosodia, casi sin contorno de lirismo.

El final de la escena 1 es un punto ideal –por el jaleo y el ruido de los parroquianos– para incorporar una canción de tipo popular. Hay diferentes lugares donde Valle-Inclán designa que sucede esto. Por lo tanto, consideré oportuno incluir una canción, que he titulado *Golondrongo* –por su reiteración en el *ritornello*–, que proviene de la tonadilla a tres de *El cordero perdido*, de Blas Leserna. Data de 1781 y la extraje del *Cancionero musical* popular español de Felip Pedrell. Es una tonada muy válida para esta situación escénica y nos remite a las representaciones que se hacían en corrales y plazas públicas durante los siglos XVII y XVIII. He rearmonizado por completo la canción y he añadido algunos interludios instrumentales cuando los parroquianos ejecutan algunos diálogos hablados de inequívoca vis cómica. Esta canción es el epílogo de la preparación de la ronda que se ha ido planificando durante toda la escena.

La aparición del ciego (escena 2), con su aire entre tenebroso y burlesco, rompe una supuesta paz en el establecimiento. El ciego es un personaje de voz potente y dramática. Su aparición está sustentada por dos monólogos casi seguidos. El primero tiene forma de copla popular –escrita y versificada por el mismo Valle-Inclán–, de perfil costumbrista pero envuelta en un aura canalla, de absoluta irreverencia. Cada estrofa del ciego se contrapone a una respuesta del mozo, de talante más bucólico. El segundo monólogo del ciego funciona como profecía obscurantista, con un fuerte aroma de especulación sobre traiciones, muerte y desolación. Aquí he incorporado al coro, en diálogo musical con el ciego (recuerdo aquí que el coro no tiene presencia escénica) y he dotado las frases de una fuerte carga simbólica, ayudando, además, a guardar la profecía en una “retina musical” que después se cerrará. Este segundo monólogo del ciego está planteado en un ritmo de tientos, antiguo ritmo español pausado, un poco ceremonial y angustioso, en compás de 4 y que

sigue siempre el esquema, que procede de la danza, “cuerpo de letra- cierre rítmico voluminoso” en el tercer tiempo. Es la variante lenta de los llamados tangos flamencos que proceden de la mezcla entre los ritmos autóctonos ibéricos y los ritmos del Caribe.

Después de la expulsión del ciego, la obra inaugura ya el triángulo de personajes que la sustenta (escena 3): el Jándalo aparece lleno de contornos chulescos, altivos, como un arquetipo rioplatense. Se presenta como caballero que ha visitado todos los rincones del mundo posibles y conoce a la Pepona a la que, ya de entrada, intentará seducir. Valle-Inclán presenta al Jándalo así: “*Sobre un caballo tordillo, con jaeces gauchos (...), altas botas con sonoras espuelas. Se apea con fantasía de valentón.*” Esta descripción me animó a presentar al Jándalo a ritmo de farruca, pulsación binaria de acentos muy característicos (cada 8 corcheas). La efervescencia erótica entre el Jándalo y la Pepona es inmediata y no pasa desapercibida a los parroquianos, que les cantan los versos finales del poema *Rosa de Túrbulos*, un abanico lírico sobre la feminidad.

Así, al final de la escena 3, la obra entra *in media res*. El Jándalo y Don Igi se encuentran cara a cara en un diálogo muy crudo que explicita el porqué de la llegada: un chantaje cruel a propósito de un episodio oscuro de Don Igi en las Américas. Los parroquianos y el Jándalo (ante un histriónico Don Igi) se van “*entonando una mazurca de aldea*”. Valle hace esta anotación y esto me permitió utilizar de nuevo el folklore y adecuar una antigua canción castellana, cuya letra glosa de forma especial lo que está sucediendo:

*A los árboles altos / los lleva el viento
Y a los enamorados / el pensamiento.
El pensamiento, ay vida mía, el pensamiento.*

*Corazón que no quiere / sufrir dolores
Pase la vida entera / libre de amores.
Libre de amores, ay vida mía, libre de amores.*

Al irse el Jándalo y los parroquianos, Don Igi –solo con la Pepona– ya puede exteriorizar su creciente angustia (escena 4). Es una escena de una relativa extensión –unos 20 minutos, aproximadamente– y sólo con dos personajes. A escala melódica, oscila entre la ira creciente de Don Igi y la frialdad del cálculo resolutivo de la Pepona. Una vez aprobado el plan, ambos entran en un estado de salvaje erotismo (*Dáme un besito / Eres muy rica / No seas renuente, niña. / Luego tendremos la fiesta*), pero la Pepona sigue con una implacable distancia (*No quiero / Luego / No estás poco gallo*).

La aprobación de la estrategia da paso al clímax escénico de la obra (escena 5), un auténtico rompecabezas de perversiones distintas: en el centro, la Pepona excava en el suelo la tumba del futuro cadáver. El Jándalo y los rondadores se acercan al local y, en *off*, cantan coplas populares del mismo Valle. Superpuesto a todo ello, el coro aparece puntualmente cantando versos del poema *La rosa del reloj*, de una tenebrosa irrealidad lírica.

En este preciso momento Valle-Inclán provoca un *precipitato* (escenas 6, 7 y 8). Son escenas de ritmo fulgurante, de *crescendo* en la locura de Don Igi y en la actitud socarrona del Jándalo. El final de la ópera (escena 9) es un solo de la Pepona –por encima del coro que, en pianísimo, canta los versos del poema *Vista madrileña*– y en el que entona una especie de nostalgia macabra, puesto que su pulsión sexual iba dirigida al Jándalo y nunca a Don Igi. La ópera se cierra con frases de Don Igi totalmente rodeadas de locura y soledad.

La búsqueda de la autenticidad creativa

Agustí Charles

En un mundo como el actual, donde la diversidad de culturas y de procedimientos de trabajo de los artistas es tan variada y ecléctica, la propia idea de lo que significa componer se hace difícil de determinar con claridad. Más aún debido a que, desde los años cincuenta del siglo XX, ha existido una obstinación en la creación de mitos musicales que, más que nunca, han ocupado un lugar privilegiado, cercano al del gurú o el profeta.

Así pues, la búsqueda de autenticidad se ha convertido, en muchas ocasiones, en una tarea ardua para aquellos que no se han encontrado dentro de un marco creativo con unas normas y unos modelos de comportamiento que les obligaran a componer de un modo determinado y a dejar de lado otros considerados menores. El desarrollo de los acontecimientos a partir de la segunda mitad del siglo XX, y en el caso de la música, a partir de la influencia de los compositores vinculados a los cursos de composición musical de Darmstadt, convirtieron a A. Webern en el primer mito musical contemporáneo y establecieron el camino para la nueva música en una dirección prácticamente unívoca, con tal fuerza que aquellos que no siguen sus principios no son considerados ni compositores. Encontramos implicaciones de ello en muchos otros campos, además del de la música, pero será en este arte donde se acusará una mayor inmovilidad, que en muchos casos aún perdura. El aislamiento que implica encontrarse fuera de este mundo tendrá una influencia muy negativa en los compositores que no comulgan con esos dictados y que, en caso de querer participar en los mismos, se verán obligados a adoptar caminos que no les son familiares. Ahora bien, ¿se puede ser un auténtico creador si lo que se hace no es, en realidad, lo que se quiere sino lo que se quiere aparentar? Es cierto que tomar decisiones sinceras –sin la obstaculización de lo que nos rodea– ha sido, desde el inicio de los tiempos, una labor difícil y pesada porque a menudo supone ir en contra de una parte de la sociedad que ya ha marcado un camino determinado. Pero no hacerlo es aún peor porque, inexorablemente, nos conducirá a la inanición creativa.

El lector se preguntará el porqué de estas palabras, pero en el caso de nuestro compositor son, en nuestra opinión, pertinentes. Y lo son porque su trayectoria se perfila de una forma distinta de la del estándar de la llamada “música contemporánea”. Palomar pertenece al grupo de compositores –pocos– que surgen de la experiencia del contacto con otras músicas fuera del ámbito de la música clásica (J.A. Amargós, M. Camp, F. Gasull, etc.), lo que no significa en ningún caso que no tenga una buena formación musical. Pertenecen a su generación en lo que en el ámbito catalán se refiere, compositores como A. Llanas, E.M. Izquierdo, A. Charles, R. Humet, y en el ámbito español, D. del Puerto, J. Rueda, M. Sotelo y C. Camarero, entre otros. Es un rasgo común en la mayoría de ellos tener un discurso musical propio, principalmente dentro del ámbito de la música clásica contemporánea.

La música de Palomar está en un marco diferente, influenciada por su entorno y vinculada a las raíces de la música hispana y, sobre todo, a los compositores nacionalistas de la primera mitad del siglo XX: Falla, Albéniz, Granados y Turina, además del Gerhard

de los años cuarenta. La presencia de esta vinculación se ha visto reforzada por sus trabajos y colaboraciones con maestros del cante jondo –de la mano de cantaores como M. Poveda, J. Menese y G. Ortega, entre otros– y es determinante porque dibuja un discurso fresco, con connotaciones rítmicas y expresivas, donde resulta difícil, por no decir imposible, saber dónde se encuentra la línea divisoria entre lo que es popular y lo que es culto. Y, más aún, por como lo trata el compositor: sin la carga de intelectualidad que a menudo se sobrepone, capa a capa, en gran parte de la música actual. El objetivo del compositor es hacerse entender porque piensa que sólo de este modo puede llegar a ser inteligible.

Esta necesidad de comunicar gracias a un discurso clarificador y, sobre todo, nacido de las raíces de nuestro lenguaje, es presente en toda su música escrita para concierto: obras como *Introducción y bailete* para fagote y piano, inspirada en la danza denominada *bailete* que incluye F. Pedrell en su libro de folclore español, utilizada en las *Comedias del Retiro* (ss. XVI y XVII); y *Thamar y Amnón*, fantasía coreográfica para soprano, mezzosoprano, bajo, 4 pianos y 2 percusiones, con texto de F.G. Lorca, son un buen ejemplo de ello. Otras obras, con títulos como *Locus Amoenus*, para dos pianos y percusión; *Tres canciones de Yerma*, para violín, violonchelo y piano; *Homenaje a Pablo Neruda: “Me peina el viento los cabellos”* y los *Poemas del exilio* para cantautor y orquesta, además del *Homenaje a Manuel de Falla*, para violín, contrabajo y piano, son títulos suficientemente elocuentes de la afiliación del autor a un lenguaje hispánico, reivindicado como propuesta creativa personal.

De todos modos, el género en el que el autor ha destacado claramente en los últimos años ha sido la ópera. La primera, *Ruleta (ópera para un fin de siglo)*, de 1998, con libreto de Anna Maria Moix y Rafael Sender, fue estrenada en el Mercat de les Flors –en el marco del Festival d’Òpera de Butxaca del mismo año– y, posteriormente, en el Teatro de la Abadía de Madrid. La segunda, *Juana* (2005), con libreto de Rebecca Simpson, también era un encargo del Festival d’Òpera de Butxaca y fue representada en la Ópera de Halle (Alemania) y en el Teatre Romea de Barcelona en 2005. Ambas desarrollan un discurso musical de raíz hispana, con una gran carga expresiva que guía al oyente a lo largo del trayecto musical. Una tercera ópera, *La cabeza del Bautista*, nacida de la adaptación de Carlos Wagner de la obra homónima de Ramón del Valle-Inclán, se estrenará en el Gran Teatre del Liceu. Esta nueva ópera –cuyo texto, de Valle-Inclán, está influenciado por la *Salome* de Wilde, convertida a su vez en ópera por Richard Strauss–, está ambientada en la Galicia rural y desarrolla, en muchos momentos, un lenguaje expresivo, cercano al romanticismo y al nacionalismo de la primera mitad del siglo XX, pese a las raíces rítmicas, melódicas y armónicas próximas al hispanismo que tanto cautivan al autor.

A nadie se le escapa que escribir ópera hoy en día no es una tarea fácil; nunca lo ha sido, pero además actualmente existe un claro divorcio entre la música de concierto contemporánea y la tradicional, distancia que, en el caso de la ópera, se amplifica aún más, debido a la mayor fidelidad de su público por la tradición, mayor que la del público propio de la música sinfónica: escuchar hoy la *Consagración de la Primavera* de Stravinski es algo “normal”, pero no es lo mismo cuando se trata de *The Rake’s Progress*, que aún se acepta con dificultad. Y no estamos hablando de ópera contemporánea que, fuera de los circuitos de los grandes festivales de música contemporánea es, a menudo, recibida con

escepticismo y rechazo. La ópera se mueve en un mundo intermedio entre la escena y la música –ambas de una importancia equivalente– y su lenguaje debe tener capacidad de comunicación, más allá de la planificación puramente musical y sin renunciar nunca a un lenguaje actual. Aparte quedan los aspectos relacionados con los cantantes, la orquesta, etc., que a menudo pueden llegar a capitalizar una representación, problema inhabitual en una ópera nueva. Una excesiva intelectualización del discurso puede conducir una ópera al fracaso debido a su falta de inteligibilidad, lo mismo que pasa con la música sinfónica.

Una ópera es, por lo tanto, un espectáculo integral para el público que se sienta en la butaca para presenciar un viaje en el que texto, música y representación son herramientas fundamentales e indisolubles, elementos enlazados por la música, que ocupa el primer puesto en importancia porque conduce al oyente por distintos estados de ánimo, estímulos y sensaciones, que tienen la capacidad de emocionarle. La música de Palomar resulta idónea en un arte en el que la comunicación con el oyente es imprescindible, gobernada por contraste, expresividad, color y timbre, además de un lenguaje musical de raíz hispana cercano y sin adornos superfluos que para algunos podrían representar un defecto, pero que en el caso de Palomar son su sello personal más destacado, que impregna su producción musical con naturalidad y abarca toda su obra y la desnuda de los obstáculos que a menudo estropean el mensaje de la música.



Enric Palomar

Enric Palomar (Badalona, 1964). Estudió en el conservatorio de Barcelona y amplió su formación con Benet Casablanca y Joan Albert Amargós. Accésit en el X Concurso de Composición de la Generalitat de Catalunya por *Interludio Alegórico* (homenaje a Claude Debussy). Ha escrito numerosas obras de cámara para diversas formaciones y solistas, entre las cuales destacan las óperas *Ruleta*, con libreto de Anna Maria Moix y Rafael Sender, estrenada al Mercat de les Flors, Barcelona, en el 1998, y *Juana*, basada en la vida de Juana I de Castilla, con libreto de Rebecca Simpson, estrenada en la Oper Halle, Alemania, en el 2005, con actuaciones posteriores en el Teatre Romea, Barcelona, y en el Staatstheater Darmstadt, Alemania.

El Gran Teatre del Liceu le encargó la composición de la ópera *La cabeza del Bautista*, basada en la obra homónima de Valle-Inclán con la que debuta en el coliseo barcelonés el 20 de abril de 2009. Es un creador también cercano al mundo del jazz y la música popular, en especial el flamenco, ámbitos en los que ha desarrollado una gran actividad como compositor, arreglista y director musical. Pueden reseñarse, entre otras, sus obras *Lorca al piano*, suite gitana para cuatro pianos, percusión, voces (líricas y flamencas) y baile, así como su composición *Poemas del exilio* sobre textos de Rafael Alberti, interpretado por el *cantaor* Miguel Poveda, galardonada con el **Premi Ciutat de Barcelona 2004**.

Actualmente, es Director Artístico del *Taller de Músics* de Barcelona.



Editorial
MONDIGROMAX
Carne 3, at - 1
08001 Barcelona
tel 93 4541819
fax 93 4521440
info@mondigromax.com