

Mauricio García Lozano:

“El final de *Così fan tutte* puede ser un canto de libertad”

por Ingrid Haas

Mauricio García Lozano es uno de los directores de escena más completos que ha dado México, no sólo por su preparación dentro del campo del teatro, sino también en el ámbito de la ópera. Es un hombre que ve más allá de las obras que dirige, que le gusta transgredir y aportar nuevas ideas pero siempre bajo el respeto y admiración a los textos o partituras que dirige. Todo ello hecho con una sensibilidad a flor de piel y un amor a su trabajo que resulta evidente al apreciarlo.

Además de director de escena es actor, traductor y maestro. Es egresado del Centro Universitario de Teatro de la UNAM y estudió piano en el Conservatorio Nacional de Música. Ha dirigido obras de autores nacionales e internacionales como Albert Castillo, Jaime Chabaud, Flavio González Mello, Gerardo Mancebo del Castillo, Ximena Escalante, Harold Pinter, David Mamet, Carole Fréchette, Geneviève Billette, Roland Schimmelfennig, Víctor Hugo Rascón Banda y David Hare. Es fundador y director artístico de la compañía Teatro del Farfullero, para la cual ha dirigido diez proyectos desde 1998.

Su trabajo operístico comenzó en 2009 con *Don Giovanni* de Mozart en el Teatro de la Ciudad, producción que fue repuesta en 2015 en Bellas Artes, con gran éxito. Dirigió la escena de *The Fairy Queen* de Purcell con el New London Consort en el Queen Elizabeth Hall de Londres, La Cité de la Musique en París, el Palau de la Música Catalana en Barcelona, el Konzerthaus de Viena y el Palacio de Bellas Artes en México.

Su trabajo en ópera continuó con *Fidelio* de Beethoven en Bellas Artes, *Pagliacci* de Leoncavallo y *Cavalleria rusticana* de Mascagni en el Teatro del Bicentenario en León, Guanajuato y, recientemente, con una nueva producción de *Così fan tutte* de Mozart, también en Bellas Artes.

Fue precisamente durante los ensayos de este *Così* que tuvimos la oportunidad de platicar con García Lozano acerca de su visión de esta ópera. Compartió también con nosotros, en exclusiva, la aventura que ha sido montar cuatro obras de Shakespeare y su debut como director de escena en musicales con *El hombre de La Mancha*.

Respecto del *Così fan tutte* que te ha tocado dirigir en Bellas Artes, después de 20 años de que no se montaba esta ópera, ¿cómo llegó a ti este proyecto y cómo fue el proceso de creación de esta nueva producción?

Cuando llegó este proyecto yo ya tenía la fortuna de haber hecho las dos óperas anteriores de la mancuerna Mozart-Da Ponte: *Don Giovanni* en México y *Le nozze di Figaro* en Zagreb, en el Teatro Nacional de Croacia en años subsecuentes: 2015 y 2016. El poder



“La idea de que el cantante sólo debe preocuparse por su voz está ya pasando de moda”

Foto: Ana Lourdes Herrera

presentar *Così* en 2017 fue, sin duda, un sueño hecho realidad. Es la más compleja de las tres óperas en cuanto a interpretación. *Figaro* es difícil en términos de claridad anecdótica; hay que narrarla con gran transparencia. *Don Giovanni* tiene un juego de emociones y discursos ocultos increíbles. *Così fan tutte* es una ópera con un gran misterio; es una obra tremendamente engañosa.

Recibir la encomienda de dirigirla me dio mucha emoción porque nunca pensé que podría yo hacer las tres óperas de Mozart-DaPonte, pero también me dije a mí mismo: “*Così* hay que pensarla mucho”. Hay que llegar a una resolución escénica que tenga una interpretación. No es solamente contarla bien y ya; es dar un punto de vista. Eso es lo que exige esta ópera de su director de escena.

El equipo que formé para presentarla lo armé con base en una unidad que se asemejara o concordara con mi discusión creativa. Las tres óperas las he hecho con Jorge Ballina (escenografía) y dos de ellas con Víctor Zapatero (iluminación). Los vestuaristas fueron uno distinto para cada una de las obras; es un viaje donde hay constantes y variables.

Tuve el placer de que en la dirección orquestal de este *Così* y de la reposición de *Don Giovanni* estuviese el maestro Srba Dinić. Nos llevamos muy bien y el tener una mancuerna estrecha con quien está encargado de la dirección musical es muy importante.



Escena de *Così fan tutte* en Bellas Artes
Foto: Ana Lourdes Herrera

Esta mancuerna entre los directores de escena y de orquesta **debe ser muy importante, especialmente cuando se construye lo que se va a hacer en los recitativos.**

Exacto, porque es precisamente en los recitativos donde la acción se está llevando a cabo; muchas veces más que en las arias. Yo siento una gran responsabilidad con los recitativos. *Così* tiene un problema muy grande y es que los recitativos son tremendamente largos y reiterativos. Me permití, en esta ocasión, cortar algunos en atención a la fluidez y a no repetir cosas que ya se hubieran dicho o cosas que me retrasaran mucho la acción. Fueron muy pensados los cortes y con mucha discreción.

¿Cómo fue tu proceso de trabajo para diseñar la dirección escénica para *Così*? ¿Empezaste primero estudiando el libreto por sí solo?

Yo creo que en el caso de toda la ópera —pero especialmente en las hechas por Mozart y Da Ponte— la relación trama-universo humano — es decir, personaje y música— están extraordinariamente ligadas. Lo que no entiendes analizando la acción, lo entiendes profundizando en el personaje, y lo que no entiendes profundizando en el personaje, te lo explica la música. El análisis es indivisible.

Un director de escena no debe traicionar el espíritu de la música. Hubo un momento en el cual hubo alguien a quien se le ocurrió cómo debían entonarse esas palabras y ése no fue el director de escena, sino el compositor. Él ya te dijo mucho acerca de cómo son esas escenas; aunque tú pienses que son diferentes, ya no puedes cambiarlas porque ya traen una lectura, una interpretación. Sería atroz querer imponer tu visión en la obra. Está todo simbiotizado así que para mí es muy importante, a pesar de que pueda volar con mis interpretaciones, ser profundamente fiel a la palabra escrita y a la música de la partitura.

¿Influyó en tu visión el hecho de que contaste con un elenco joven, fresco y con buenas dotes histriónicas?

Creo que la ópera ya no admite a los cantantes reacios a arriesgarse en escena o a los que quieren concentrarse sólo en su voz. La ópera se está apartando ya más de la tiranía del instrumento para exigir más un cantante de ópera al estilo de un súperhombre o una súpermujer que tienen que hacerlo todo bien. Tienen que ser capaces de cantar muy bien y de poder actuar perfecto su personaje, estar abiertos a las propuestas de ambos directores, deben ser flexibles. La idea de que el cantante sólo debe preocuparse por su voz está ya pasando de moda. El público actual exige una totalidad, lo cual hace que los cantantes tengan un gran peso sobre sus hombros.

Me siento afortunado de contar en *Così* con un equipo muy abierto y dispuesto a trabajar, a arriesgarse. Son de distintas edades pero,



Christopher Maltman como Don Giovanni
Foto: Ana Lourdes Herrera



Benny Ibarra (Don Quijote/Cervantes) y Guadalupe Lancho (Aldonza) en *El hombre de La Mancha*

en conjunto, es un elenco joven. Están dispuestos a divertirse y a descubrir, junto conmigo y con Srba, el aliento de Mozart en toda su complejidad, porque no es nada fácil.

Un detalle que nos pareció muy interesante de tu puesta es que usaste en escena el segundo título de *Così fan tutte*: *ossia la Scuola degli amanti*. ¿Cómo usas esta idea para el concepto visual que ilustra de manera genial Jorge Ballina?

Yo pienso que, hoy en día, escuchas un título que se traduce como *Así hacen todas* y, de entrada, respinga uno porque se piensa como políticamente incorrecto. Además de que yo creo que la ópera no se trata de eso; no trata de la infidelidad femenina ni tampoco es la crítica a la vejeidad de una clase social específica. No es una obra sobre la identidad de la máscara o el disfraz. Habrá quien crea en esas lecturas y será su visión, porque sí creo que puede haber diversas lecturas de una obra.

Mi lectura tiene más que ver con la mutabilidad de la existencia. Si de algo habla *Così fan tutte* es de que nada se queda quieto; todo está en movimiento. Ésa me parece una gran lección y, si el subtítulo de la obra es *La escuela de los amantes*, a mí me gusta que la lección que viene uno a aprender a dicha escuela es justamente esa: una lección “heraclitiana”, una lección donde uno entiende que no se puede bañar uno en el mismo río dos veces porque todo se está moviendo. Las variables en el amor, en los afectos, en el discurrir de la vida o en la rotación de la Tierra son inevitables. Eso es lo que quise subrayar en *Così fan tutte* porque me parece que, cuando uno escucha la música, la brillantez y la amplitud de su estructura nos permite imaginar que el mensaje va por ahí.

Hay otra idea que me lleva a la de la escuela y, por lo tanto, al pizarrón: tiene que ver con la simetría. Es decir, es una ópera brutalmente simétrica en su estructura tanto dramática como musical. Tiene el mismo número de arias, el mismo número de ensambles, casi se hace un espejo, de un lado a otro, a partir del centro de la obra. Quise hacer una puesta en escena bidimensional,



José Manuel Chu como Turiddu en *Cavalleria rusticana*
Foto: Arturo Lavín

como plana, pero que, al mismo tiempo, contuviera toda la humanidad en los personajes, y que pudieran contenerse o en un pizarrón o en un *viewmaster*.

Quería establecer una convención en la cual la lección se diera, hoy en día, al público de Bellas Artes y que hubiese esta convención de maestros que llegan al teatro a dar una clase, ocupando la trama de *Così fan tutte* para dar esta lección de vida de que todo es movimiento, todo puede volverse su contrario en cualquier momento. Justamente para apartarme de la idea de un asunto genérico, porque me parece que va más allá de eso, me enfoqué en que todos podemos ser Ferrando, Fiordiligi, Dorabella o Guglielmo, aunque también podemos ser Despina o Alfonso. La variable de poder ser uno y después el otro es una de las cosas más bonitas que hace Mozart en la obra. ¡Por eso se me ocurrió lo de la gran escolota!

Decidiste situarla entre los años 50 y 60...

Sí, y el coro está vestido como en la época moderna y entra a escena como si estuviera viendo a estos personajes en un cómic de revista de los 50 o 60. El coro forma parte del alumnado que viene a tomar clases y por eso lo puse en el primer acto a cantar desde las butacas, entre el público.

La puesta también tiene algunos tintes mexicanos y recuerdan un poco a esas películas de Silvia Pinal donde salía con crepés o *ballerinas*. Los colores son muy brillantes y esto hace resaltar los arquetipos. Al final, creo que la convención temporal es muy abierta porque, aunque sintamos que esto pasa hace cuarenta o cincuenta años, la relación de los personajes con el público es muy inmediata.

¿Podrías decir que *Così fan tutte* es la más atemporal de las óperas de la trilogía Mozart-Da Ponte?

Sí, se presta más a que hagas una interpretación más abierta, más universal. Es la más temática, aunque la anécdota es muy simple. No es una obra anecdótica, como lo es *Le nozze di Figaro*. En *Così* lo que ocurre no es tan importante como lo que es, lo que trae de fondo. Tienes más libertad en cuanto a la época en que la pones, con qué vestuario, mientras que las otras dos óperas de Mozart-Da Ponte no son tan sencillas de poner en otra época.

Hablemos de cómo te planteaste hacer el final de la ópera, ya que es un final que puede ser abierto e interpretado de maneras muy diversas.

Si lo vemos como una lección de permisividad —es decir, entendamos que no es *Así hacen todas* sino *Así hacemos todos*, y así es—, nos abre la posibilidad de que no sea una fábula moral donde, al final, después de cierto desliz, las chicas quedan con sus chicos



Pagliacci en el Teatro Bicentenario de León
Foto: Arturo Lavín

originales y se reestablece el orden de las buenas costumbres. Me parece que Mozart en ningún momento de la partitura dice quién se queda con quién, una vez que se revelan las identidades. Cantan todos al mismo tiempo que “es afortunado aquél que no se toma en serio”. Creo que ésa es una enorme lección de vida: puede parecer ligera pero es muy profunda. El final de *Così* puede ser, en vez de un canto del regreso al orden original, un canto de libertad.

¿Crees que en la música está explícito que, al final, quienes en verdad se enamoraron fueron Fiordiligi y Ferrando? ¿Eres de la idea de que Dorabella y Guglielmo son más sexuales en su relación que los otros dos?

Me parece que esto es muy importante resaltarlo. Cuando tú puedes ver características diversas en un esquema que tendría que ser ejemplificador, lo que haces es abrir el abanico del aprendizaje. Tienes más oportunidad de que la gente vea el arcoiris, los matices. A mí sí me importaba que fueran diferentes entre sí.

Guglielmo está tiranizado por su ego, por su vanidad. Ferrando es ansioso, es tremendamente sensible, es impetuoso pero torpe; quizá porque siente demasiado. Fiordiligi es una mujer que tiene el “deber ser” muy montado en sí y, cuando tiene que tomar decisiones e iniciativas de transgresión, las toma mucho más a fondo que Dorabella, quien es una experimentadora. Me encanta la idea de que haya estos cuatro perfiles.

Ojo: también amo a Alfonso y Despina. Creo que Alfonso viene de la tradición del Conde Almaviva y de Don Giovanni. Yo siempre he creído que el mismo cantante podría hacer esos tres personajes, sin problema, mostrando que tienen un eje conductor.

Como director de teatro, ¿qué opinas de la dramaturgia de Lorenzo Da Ponte?

Es de una sabiduría impresionante y de una profundidad sorprendente. Lo que es impactante es su falta de vergüenza. Yo creo que ni él ni Mozart creían en el amor romántico. En *Così* se ve que ambos eran muy irónicos al hablar del apasionamiento; el planteamiento de la relación de las parejas en esta ópera y su amor es casi burlón. Te dicen que el tipo de amor idealizado y romántico no va a funcionar. Don Alfonso se los dice claro a Ferrando y a Guglielmo: “no sean inocentes, eso no existe”. *Così* es de una modernidad impresionante.

Beethoven reacciona fatal a la trama de *Così fan tutte* y él hace *Fidelio* para resaltar el amor puro y sacrificado, todo lo contrario a la ópera de Mozart.

¿Cómo fue tu trabajo con los cantantes en los recitativos?



Escena de *The Fairy Queen* en Londres

Foto: Robert Lisney

Hice trabajo de mesa, sobre todo en los recitativos. Tuve poco tiempo para ensayar la ópera; tuve mucho tiempo para diseñarla, conceptualizarla y aprendérmela, pero los ensayos han estado muy castigados. Mi trabajo ha sido muy sobre la marcha. Hay cosas que me gustan y cosas que no, pero me ha ayudado mucho que soy muy cercano al chembalista que me ha ayudado mucho en los recitativos. Durante los ensayos y las funciones ayuda mucho a los cantantes; es muy creativo en cómo toca y lo que toca durante las escenas recitadas. Me gusta clavarme en los recitativos porque siento que es ahí donde los cantantes entienden al personaje.

Platicanos un poco acerca de las otras dos óperas de Mozart que dirigiste en Zagreb. ¿Cómo surgió para ti esta gran oportunidad?

Me invitó Nikša Bareza, que fue el director de orquesta en el *Fidelio* que dirigí en Bellas Artes. Él se encargaba del área de ópera en el Teatro Nacional de Zagreb, un teatro de estilo muy austro-húngaro. Es un teatro pequeño, muy íntimo, como aquéllos en los que se hacían las óperas de Mozart en su época. Nikša me llamó para hacer *Le nozze di Figaro* y yo acepté encantado; de mi equipo logré llevarme a Jorge Ballina como escenógrafo y a Eloise Kazan como diseñadora de vestuario.

Fue una experiencia muy bonita. Me encantó que el teatro es de repertorio, tiene sus músicos y cantantes de planta; tiene una compañía de danza y otra de teatro. Tiene muchísima actividad durante el año. Lo impactante es que tuve que montar la ópera a tres elencos distintos porque tienen muchos cantantes en su compañía y todos salen a escena. Ensayamos a unas marchas brutales; de las 10 AM a las 8 PM.

Mi puesta de *Nozze* se puso dos veces: una en febrero y otra en mayo; tuvo mucho éxito y se volvió a poner este año. Hacía más de veinte años que no hacían una nueva producción de esa ópera y fue recibida con entusiasmo por el público que no la veía desde entonces.

Me encantaría volver a hacer *Le nozze di Figaro* y, seguramente, no la haría igual que en Zagreb. Creo que ahora la haría más profunda; me gustaría revisar las decisiones creativas y de producción que hice, por ejemplo.

Me gustaría platicar acerca de tres proyectos que hiciste recientemente de gran importancia en tu carrera: dirigiste tu primer musical, *El hombre de La Mancha*, y dos obras grandiosas de Shakespeare: *Ricardo III* y *Medida por medida*. El primero, basado en algunos episodios de *Don Quijote de La Mancha* de Cervantes, y las otras dos escritas por el bardo inglés. ¿Qué sentiste de hacer estas tres obras en el año 2016 que se



Escena final de *Fidelio* en Bellas Artes

conmemoraba la muerte de ambos autores tan importantes para la literatura universal?

He traído, desde hace mucho tiempo, un proyecto muy personal con Shakespeare. Tengo mi propia compañía que se llama Teatro del Farfullero y llevo un rato metido en sus obras. Quiero buscar la manera de hacer accesible para el público mexicano sus textos. No quiero volverlos locales o folclóricos pero sí hacerlos accesibles. Hay que recordar que sus obras son de carácter popular, no son teatro intelectual. Shakespeare no es un gran filósofo que vive en un pedestal; es un gran poeta que vive aquí abajo, en las tablas; es, sobre todo, un actor, un empresario, una gente de teatro. Le importaba mucho llenar sus teatros; hacía lo que a la gente le gustaba y esa inmediatez con su audiencia le da mucho de su valor. Yo veo a Shakespeare más como un colega que como un ícono intocable.

Hice *Ricardo III* hace varios años y luego surgió esta oportunidad de hacerlo de nuevo. La puse, la segunda vez, paralela a una nueva puesta de *Medida por medida*, y las di en programa doble con el mismo elenco haciendo las dos obras. Era importante que la gente las viera una después de otra pues comparten el tema de países que no pueden voltear a ver a sus gobernantes como símbolos de virtud.

Por cierto, haré otras dos obras de Shakespeare muy pronto: *Romeo y Julieta* en el Helénico y *Macbeth* en el Teatro Milán.

Lo importante de este proyecto fue mandar hacer nuevas traducciones de estas cuatro obras que escogí de Shakespeare. No puedo decir que quiero hacer un Shakespeare para hoy y para México si no encargo un texto acorde. La persona ideal para hacer una traducción renovada y fiel es el maestro Alfredo Michel Modenessi.

¿Por qué escogiste estas cuatro obras de Shakespeare específicamente?

Llevo trabajando mucho con *Romeo y Julieta* en mis clases. Hace algunos años la monté con los alumnos de Casa Azul para su examen de titulación. Es una obra que conozco a la perfección; se puede decir que la traigo ya bajo la piel.

Llegó la propuesta de unas amigas más productoras que me convencieron de hacerla en teatro. Acepté dirigirla pero con la condición de hacerla con una traducción nueva. Fue un viaje revitalizante el adentrarme en la obra con otros ojos y el enfoque de dirigirla con una traducción nueva y con actores profesionales, no alumnos.

Con *Macbeth* pasó más o menos lo mismo; ésa fue propuesta de otro productor y volví a poner la condición de que Alfredo Michel hiciera una nueva traducción a usar en esa puesta. Estos dos textos



Le nozze di Figaro en Zagreb



Romeo y Julieta en el Teatro Helénico
Foto: Alberto Clavijo



Carlos Aragón como Ricardo III

los conocí cuando estudiaba en la Escuela Moderna Americana, donde Alfredo me los enseñó en sus clases de literatura inglesa, y ahora colaboro con él como director de escena de estas obras que él traduce. Hacerlas es y será un homenaje al Shakespeare que conocí en mi adolescencia y que me enseñó Alfredo.

Ricardo III y *Medida por medida* fueron una necesidad mía de hablar de la situación que está viviendo el país actualmente, de poner el dedo en la llaga sobre la relación de los ciudadanos con sus gobernantes.

Hablemos ahora de tu debut como director de musicales con *El hombre de La Mancha* en el Teatro Insurgentes, en una puesta en escena preciosa, muy exitosa y con un elenco encabezado por Benny Ibarra como un tierno y carismático Don Quijote/ Cervantes, Ana Brenda y luego Guadalupe Lanchu haciendo una magnífica Aldonza, y Carlos Corona interpretando un maravilloso Sancho. ¿Cómo surge esta oportunidad y qué relación habías tenido antes con los musicales?

Yo crecí escuchando el LP de este musical con el elenco encabezado por Claudio Brook y Nati Mistral; lo escuchaba en casa de mi padre y mis abuelos me platicaban de la obra. Me tocó ver *El hombre de la Mancha* en la Reposición que hicieron con Enrique Álvarez Félix y Mónica Miguel y me pareció sublime. Me sabía muy bien la historia y las canciones. Hay una relación muy personal con este musical porque me recuerda a mi padre, me encantó el mensaje de la obra, su discurso...

Cuando me llamó Morris Gilbert para proponerme hacer una nueva puesta en escena de este musical, me llamó la atención que pensara en mí porque yo nunca había dirigido un musical. Acepté inmediatamente pero le expliqué muy claro cuál era mi idea de *El hombre de La Mancha* y que para mí es una obra que es un homenaje al teatro. Le comenté que no la quería hacer de un modo realista; en este musical, gracias al teatro, la gente ve magia.

Hay dos niveles de puntos de vista: el de los presos viendo lo que Cervantes les representa, y el del público viendo a los presos viendo a su vez lo que Cervantes les actúa. Es una obra a la que le tienes que ver el cierre al monstruo para dejarse vender, para que realmente puedas acceder a la magia que implica crearte una convención teatral. Yo jamás haría algo como lo que hicieron en la puesta del 2000, que fue completamente realista.

El drama que nos cuenta el libretista Dale Wasserman en *El hombre de La Mancha* es sobre Cervantes creando una historia a través de objetos rústicos y personas que tiene al alcance en la cárcel. Con

estos elementos genera la ilusión, gracias a la fe, de ser capaz de soñar lo imposible. Cervantes, a través de esta representación actuada por los presos, los libera por un momento, gracias al teatro. Hay momentos en la trama en los cuales ya no sabes si está pasando a los personajes que les monta Cervantes a los presos o si son escenas que se salieron de control y en verdad les está pasando a ellos; por ejemplo, en la escena de la violación de Aldonza. ¿Le sucede a la presa que la está interpretando o al personaje? No sabes dónde está la realidad y dónde la ficción. Acceden a una locura que les da un instante de libertad aunque están metidos en la más profunda miseria. Me parece que es un tema que necesita mucho México.

¿Fue igual tu proceso de ensayos en *El hombre de La Mancha* que cuando haces ópera?

Debo decir que han sido las mejores condiciones de ensayos que he tenido, y mira que he dirigido en muchas partes del mundo. Eso fue muy bueno porque es una obra complicada y está pesada de montar. El trazo escénico es muy preciso, está todo fríamente calculado, aunque sí tiene que dar la impresión de que está todo improvisado. Fue un trabajo de ensamble muy grande porque están todo el tiempo en escena. El proceso de ensayos requirió de un taller previo con el ensamble para ver cómo íbamos a hacer las resoluciones.

Sabíamos que no queríamos hacer un molino de viento clásico, por ejemplo. Queríamos ocupar a la gente y usar la utilería, el vestuario y la escenografía para crear las distintas ilusiones. Tuve siete semanas de ensayos diarios de lunes a sábado en el lobby del Teatro de los Insurgentes. La orquesta estuvo en vivo conmigo en los ensayos desde la tercera semana. Mandé hacer los arreglos musicales de varias canciones y de algunos enlaces con un amigo que me ayudó musicalizando *Antígona*, que hice en Extremadura, España.

Sirvió mucho que colaboré, de nuevo, con mi equipo de confianza: Jorge Ballina en la escenografía y la iluminación de Víctor Zapatero. Fue increíble trabajar también con Violeta Rojas en el vestuario y el movimiento escénico lo hizo Marco Antonio Silva. Son mis grandes cómplices desde hace 25 años.

¿Qué planes futuros tienes que puedas compartir con nuestros lectores?

Haré *Carmen* en el Teatro del Bicentenario en León. En octubre-noviembre se estrenará *Macbeth* en el Teatro Milán. Tengo un sueño ahora de hacer un musical, pero no diré nombres. Y haré una obra de Juan Villoro para la UNAM. 📍