

Ópera en Europa



Escena de *El amor de las tres naranjas*
Foto: Monika Rittershaus

Ópera en Alemania

por Eduardo Benarroch

El amor de las tres naranjas en Berlín

Octubre 20. Concluida la Primera Guerra Mundial, hubo óperas que reflejaron el vacío moral e intelectual que había resultado de tal cruenta guerra. Obras como *Die Tote Stadt* (1920), *Die Gezeichneten* (1918), e incluso *Die Frau ohne Schatten* (1919) habían nacido de tal desesperación.

Sin embargo, Sergei Prokófiev eligió un tema que parece frívolo y que deja tal desesperación ausente de su obra. El estreno tampoco tuvo lugar en Europa. Compuesta en 1920, *El amor de las tres naranjas* fue estrenada en Chicago el año siguiente. La historia se basa en una obra de estilo *Commedia dell'arte* de Carlo Gozzi, y necesita cantantes-actores de primera clase que sepan cómo hacer el ridículo sin tener vergüenza.

La producción de **Andreas Homoki** no es nueva, pero habiendo visto la frescura y la abundancia de ideas, nadie pensaría que data de 1997. La Komische Oper es la compañía de ópera más joven de Berlín y siempre concentra su labor en presentar espectáculos en forma muy teatral, algo también muy berlinés que refleja la tradición del *vaudeville* alemán de la República de Weimar. Homoki presenta un espectáculo archicoreografiado al más mínimo detalle, los personajes exageran (algo también muy alemán). Pero como son personajes que el público reconoce por ser *Commedia dell'arte*, hacen que el espectáculo resulte divertido.

La obra también contiene elementos políticos presentados en forma intelectual: el Rey y su triste hijo representan el poder absoluto,

mientras que los diferentes grupos divididos del coro son visto como La Tragedia, La Comedia, El Drama Lírico y La Farsa. Cada uno de ellos ayuda la acción y la encamina hacia un final feliz.

Es un elenco muy grande y todos los personajes tienen mucho que hacer. **Jens Larsen** fue el bamboleante Rey; **Svetlana Sozdateleva** mostró una voz importante como Fata Morgana; **Johannes Dunz** fue el melancólico Príncipe de voz expresiva; **Maria Fiselier** fue la sensual y villanesca Princesa Clarice, que llevaba de la nariz a su cómplice el Primer Ministro de **Günter Papendell**; **Philipp Meierhöfer** fue el mago Celio, cuya magia no era de confiar, y también fue el temible Cocinero; **Karolina Gumos** destacó como Smeraldina, la sirvienta de Fata Morgana, y **Mirka Wagner** fue la deliciosa Princesa Ninetta, salida de la última naranja.

Como es de esperar en una farsa ensayada al milímetro, nada falló y todo contribuyó a una noche de ópera muy feliz, bajo la excelente dirección musical de **Ainars Rubikis**. El teatro lleno, el público entusiasta y una representación visualmente muy atractiva, con decorados de **Frank Philipp Schlobmann**, hicieron desear que esta producción siga en este teatro por muchos años más.

Die Frau ohne Schatten en Berlín

Octubre 5. Para muchos, ésta es la ópera más importante de Richard Strauss. Es cierto que en ella el compositor llegó casi a la disolución tonal y la música es muy atractiva. A pesar de estar orquestada para más de 100 instrumentistas, la partitura es más bien camerística y pocas veces se usa en todo su poder, pero cuando lo hace es realmente impresionante, como en el final del segundo acto.



Escena de *Die Frau ohne Schatten*

Die Frau ohne Schatten nació durante la Primera Guerra Mundial y nunca tuvo el éxito que Strauss y su libretista Hugo von Hofmannstahl esperaban. El libreto está lleno de símbolos complicados, pero si se pone en un contexto histórico, los símbolos son más fáciles de descifrar.

Esta ópera debería haber sido similar a *Die Zauberflöte*, y hasta cierto punto lo es. Pamina y Tamino deben pasar pruebas y El Emperador y su esposa también, pero hay otra pareja: la del Tintorero y su esposa, y ellos también deben pasar pruebas. Es como psicoterapia de grupo, donde los pacientes se ven y reaccionan y aprenden a vivir los unos con los otros.

La Primera Guerra Mundial, cuyo 100 aniversario se recuerda ahora, dejó heridas muy profundas, una generación perdida que nunca encontró una salida apropiada, y cuando encontró a alguien, resultó ser un falso profeta que trajo aún más destrucción. El final de la ópera anuncia que las parejas pueden ir ahora a crear bebés. Pocos años después, esos bebés nacidos de esa guerra crearían un infierno en casi todo el mundo. Así vista, ésta es una obra que hace preguntas, pero no da respuestas: sólo esboza una idea de fraternidad.

La producción de **Claus Guth** la ubica en una habitación con paneles de madera; allí duerme la Emperatriz y allí sueña. Es una idea muy mediocre y que no resuelve ninguno de los enigmas que la obra presenta. Que al final se despierte y vea que lo que ha soñado puede ser la realidad es una idea interesante, pero no en esta obra, donde hay muchos personajes a desarrollar. A pesar de ser una producción bien ensayada, no hubo forma de reconciliar el *Konzept* con la obra.

El elenco fue más que aceptable. **Camilla Nylund** fue una Emperatriz con voz cristalina, cantando los agudos en forma nítida, pero como todas las cantantes que se han escuchado hasta la fecha (excepto Heather Harper en Covent Garden en 1976) no cantó el trino y melisma de la primera escena. **Michaela Schuster** repitió su maligna Nodriz con voz llena de espinas, amenazante, premonitoria y siempre al acecho.

Michael Volle fue un Barak a todo volumen, una característica muy alemana, pero cuando se calmó un poco sonó muy bien, aunque sus gestos tienden a ser repetitivos. **Simon O'Neill** lidió con buen ataque un Emperador que contiene un registro cruel y expuesto, pero su voz también tiende a perder color y a sonar metálica. **Elena Pankratova** resultó lo mejor de la noche como la resuelta Mujer del Tintorero, mostrando una voz dramática y plena,

sin perder color en el agudo o a todo volumen, y mostrando que es una actriz completa.

Simone Young dirigió la estupenda orquesta Berlin Staatskapelle con total dominio de la compleja partitura, que conoce bien y a fondo. Young es una directora minuciosa que sabe infundir a lo que dirige con significado dramático y es a ella a quien se debe que esta obra triunfara pese a la escena.

Médée en Berlín

Octubre 17. Es cansador tener que repetir la frase: “No hay forma de detener alteraciones de la historia original”, y el espectador debe también estar cansado de presenciarlas. No es cuestión de decir no a producciones modernas bien pensadas, pero *ego trips* de directores de escena y así llamados “dramaturgos” (“verdugos” sería un apelativo más apropiado) deben ser sometidos a un escrutinio muy severo antes de ser aceptados.

Claro, en Alemania esto no es posible porque quienes deberían escrutinizar son los mismos que han dado aliento a esta corriente nefasta llamada *Konzept*. ¿Toleraría un director de orquesta que alguien le modificara la partitura? En este caso la nueva producción de **Andrea Breth** ubica la acción en un depósito lleno de cajas de madera que contienen los tesoros robados con la complicidad de la esposa de uno de los *mafiosi* encabezados por el Capomafioso Creon. La figura de Médée es reducida a una complice que ha traicionado a su país, una refugiada más, de color oscuro, de ropas árabes, contrastando con el resto del elenco, vestido a la usanza occidental.

Es un espectáculo lamentable, además de desagradable, con cortinas de metal que suben y bajan y llamaradas que salen por dentro del depósito... Es demasiado por tolerar. En un momento de horrible *Personenregie*, Créon discute con Médée, se retira del depósito para luego abrir la puerta y buscar sus anteojos negros que había olvidado sobre un cajón... ¿Eso es caracterización? ¿Qué puede entender de esta tragedia un público joven y nuevo que aplaude a rabiar? ¿Que Médée es una refugiada traidora que se merece lo que le hacen y hay que mandarla de regreso a su país? Todo esto arruina —por no decir destruye— el poder dramático de la obra, y la figura de Médée se vuelve una caricatura deambulante en su vestimenta y cara pintada.



Sonya Yoncheva como Médée
Foto: Bernd Uhlig

Ópera en Austria

Elektra en Viena

Es la tercera vez que veo esta ópera, ahora con un reparto cambiado en el que brilla la ausencia de Nina Stemme. Pero **Lise Lindstrom**, que me había causado mala impresión en *Salome*, aquí sale con la cabeza en alto (evitando comparaciones innecesarias, claro), ya que el rol es abrumador y alguna nota descontrolada en el agudo o sin suficiente fuerza en el grave es absolutamente justificable. Y se lanzó en cuerpo y alma en la personificación, pese a la producción de **Uwe Eric Laufenberg**, que me sigue pareciendo fallida. Me cito: "Su gran despropósito es arruinar el final con un baile colectivo y la 'evaporación' de Elektra. Antes ha habido algún otro dislate que tal vez se podría perdonar, pero no esto".

Del resto, nuevo, destacaron un sonoro Orest de

René Pape, aplaudido con delirio, lo mismo que la muy "tradicional" (o sea con voz y con desgarro) Clitemnestra de **Iris Vermillion**, una buena Chrysothemis de **Anna Gabler** (a veces cubierta sin misericordia por la orquesta), el muy interesante Egisto de **Wolfgang Ablinger-Sperrhake**, que debutaba en el papel en la casa y, como siempre, aunque con algunos cambios, vuelvo a citarme: "Las partes secundarias femeninas estuvieron muy bien, en especial la quinta doncella de **Ildikó Raimondi**. De los otros personajes masculinos, nadie destacó particularmente. La orquesta estuvo soberbia; algo menos la dirección, por momentos demasiado ruda, de **Michael Boder**, que, al menos, está mejor en este repertorio que en otros". Esta vez, salvo el desborde orquestal, tan previsible aquí, Boder estuvo mejor y fue recibido como si se hubiera tratado de un gran maestro. ●

por Jorge Binaghi



Anna Gabler (Chrysothemis)



Lise Lindstrom (Elektra)



René Pape (Orest)

Que **Sonya Yoncheva** hizo algo con esto es ya decir mucho, aunque se esperaba mejor actuación. Por momentos llegó a esbozar un personaje, pero había demasiado contra ella. La voz es importante pero también algo fría y monótona. Además, usar la versión original en francés no le hizo ningún favor a ninguno de los intérpretes que exhibieron un francés de menú de restaurante. **Charles Castronovo** no llegó siquiera a esbozar un personaje y su voz nunca llegó a calzar con un rol demasiado complejo para él. **Iain Paterson** tampoco logró trascender, a pesar de que es un artista capaz. Pero ni el rol ni el lenguaje lo encontraron cómodo, deambulando por el escenario sin meta.

Elsa Dreisig, sin embargo, pudo hacer algo más como Dircé con su canto brillante y una actuación más que aceptable. El único personaje que logró convencer del todo fue el de Néris, con la excelente **Marina Prudenskaya**, soprano de voz resonante, bella y comunicativa. Lo que la producción no comunicaba, lo comunicaba ella con su voz.

Daniel Barenboim dirigió con su acostumbrada energía, quizás demasiada durante la obertura, que trató como si fuera de Beethoven, pero los momentos más íntimos los dirigió con sutileza y un fraseo memorable al frente de su gran orquesta, la Berlin Staatskapelle. ●