

# Ópera en el Met



Latonia Moore en *Aida*  
Foto: Cory Weaver

## *Aida*

Noviembre 22. Una agradable sorpresa resultó la reposición de la taquillera *Aida* en la corriente temporada del Met, en la nunca suficientemente ponderada producción escénica de la talentosa **Sonja Frisell** y con un elenco vocal a la altura de los requerimientos de la partitura verdiana. Quien dejó la mejor impresión fue el Radamès del tenor italiano **Marco Berti**, quien desplegó una voz potente, viril y un fraseo italiano de ensueño. Si bien en su aria ‘Celeste Aida’ impregnó su canto de heroicos acentos y mostró su facilidad para alcanzar los agudos, lo mejor de su producción llegaría con el dúo del Nilo y la escena de la tumba donde lució unas exquisitas medias voces y unos matices de una elegancia y buen gusto poco usuales para los tiempos que corren. Una ensordecedora ovación coronó su desempeño una vez caído el telón.

Gustó mucho la autoritaria y atormentada Amneris de **Ekaterina Gubanova**, quien poco tardó en meterse al público en su bolsillo gracias en gran medida a su enorme personalidad escénica. Vocalmente cumplió con mucha dignidad su cometido, aunque en el repertorio italiano no se le vio muy cómoda a la hora de extraer de las frases su mayor poder expresivo.

**Latonia Moore** ha hecho de la parte de Aida unos de sus caballitos de batalla y más de una vez ha demostrado sobre este mismo escenario ser una de las más completas y rotundas esclavas etíopes de su generación. Sin embargo, en esta ocasión su Aida acusó ciertas inseguridades a la hora de sostener sus filados y algunos de sus agudos. De todos modos, su vocalidad opulenta, elegante y dúctil, así como su entrega en la composición de la parte, terminaron dándole el favor de un público que se mostró muy entusiasta y dispuesto a aplaudir a cualquier precio.

Dominando la parte de Amonasro como pocos, **Mark Delavan** lució una voz grande, generosa y ricamente esmaltada que desplegó con gran fuerza expresiva. Completaron el reparto vocal, el competente sumo sacerdote Ramfis de **Dmitry Belosselskiy** y el convincente —con lo justo— Rè de **Salomon Howard**.

Con su elocuencia canora, el coro contribuyó a redondear un espectáculo vocal de gran nivel de calidad. Desde el foso, **Marco Armiliato** dirigió a la orquesta de la con vigor, buena concertación y tiempos justos aunque un tanto avara de matices.

por **Daniel Lara**

## *Don Giovanni*

Octubre 19. Esta producción de **Michael Grandage** se estrenó en octubre de 2011 y desde entonces ha obtenido malas críticas y poca asistencia. La escenografía, diseñada por **Christopher Oram**, intenta ser de la época de las aventuras de Don Juan, aunque gran parte de la obra se desarrolla en el proscenio frente a un bloque que simula tres casas, a veces separadas, con tres pisos cada una. Oram diseñó un vestuario coherente con su escenografía. Esto llega a ser sofocante para el público, pues enfrenta una pared que no permite respiro escénico. Al retirarse este frente para las escenas de la boda de los campesinos, del cementerio y los dos finales, se aprecia un mejor desarrollo escénico de los intérpretes. No sé si la producción original, o bien modificaciones del director de la reposición, **Louisa Muller**, hizo que Donna Elvira cantara en el lugar más iluminado del proscenio ‘Sola, sola in buio loco’ —es decir, ‘Sola, sola en un lugar oscuro’—, lo cual es muestra de que el equipo creativo no entiende el texto, o bien confiaba que el público tampoco lo entienda o que simplemente no le importe, o aún que ni lo entienda ni le importe. Me inclino por la última opción. Si no hubo intención de los directores de escena de ubicar a Elvira en el lugar del escenario en cuestión, el culpable es **Paul Constable**, responsable de diseñar la iluminación. Tengo que reconocer que las escenas de la cena, la entrada del Commendatore y la condenación del libertino son muy poderosas y espectaculares, lo que puede hacer que la mayor parte del público olvide lo malo que fue la producción hasta la escena en la que Donna Anna canta su rondò ‘Non mi dir’, que tanto odió Berlioz.

La interpretación de los artistas en esta función no fue lo suficientemente buena como para perdonar la producción. El papel de Don Giovanni es central, pues toda la acción se desarrolla a su alrededor. Debe ser seductor física y psicológicamente. Atractivo para las mujeres y hacer que los hombres se identifiquen con su fuerza y potencia sexual, como la que demuestra al finalizar



Paul Appleby, Hibla Germava y Simon Keenlyside en *Don Giovanni*

Foto: Marty Sohl

‘Finch’han dal vino’, cantando ‘Ah, la mia lista doman mattina d’una decina devi aumentar!’ Es cierto también que su poder de seducción es nulo efectivamente el día en que sucede la ópera.

El barítono **Simon Keenlyside** no fue capaz de actuar el papel apropiadamente, y lo que es peor: ni de cantarlo apropiadamente. Su voz es normalmente muy afinada, lo cual no sucedió en esta ocasión, pues en varios momentos se escuchó *calante*. Es imposible que *Don Giovanni* sin un buen Don Giovanni sea al menos satisfactorio.

El Leporello interpretado por el bajo-barítono **Adam Plachetka** fue bien cantado y actuado; no obstante, prefiero oír a un *basso cantante* que a un bajo-barítono que es más barítono que bajo. El aria del catálogo es un instrumento con el que un buen Leporello puede hacerse grande; creo que Plachetka se quedará como uno bueno. **Kwangchul Youn** fue un Commendatore adecuado, nada más que eso. ¿Cuándo volveré a oír que un Commendatore me toma por la garganta al entrar cantando ‘Don Giovanni a cenar teco’? No lo sé. **Matthew Rose** fue un Masetto adecuado y creo, por su tesitura, que su voz sea más indicada para Leporello. Quien tuvo una muy buena actuación fue **Paul Appleby** como Don Ottavio. Lo hizo muy bien actoralmente y estuvo espléndido al cantar el retador ‘Il mio tesoro intanto’.

Las mujeres estuvieron vocalmente mejor que los hombres, en general. La que destacó fue **Serena Malfi** como Zerlina, aunque dejó ir oportunidades histriónicas en sus dos arias. **Hibla Germava** tiene una bella voz y logró una buena Anna; no tuvo dificultades al abordar la coloratura de ‘Non mi dir’. A la Donna Elvira de **Malyn Byström** le faltó un poco más de claridad en su actuación, aunque logró una buena interpretación de ‘Mi tradi quell’alma ingrata’.

**Fabio Luisi** tuvo una función brillante, lo que ya empieza a ser un lugar común. Sin su trabajo y el de la Orquesta del Met, la función hubiera sido muy triste. Cuando Don Ottavio se lleva las palmas de la noche en una función de *Don Giovanni*, puedo decir: ¡pobre *Don Giovanni*! Hoy no pudo seducir a nadie. Es una lástima.

por Luis Gutiérrez Ruvalcaba

## **Guillaume Tell**

Octubre 18. El Met estrenó una nueva producción de *Guillermo Tell* después de 85 años, y por primera vez en francés. Se trata de una coproducción con la Ópera Nacional de Holanda.

**Pierre Audi**, director de escena, optó por una versión abstracta, muy diferente a la del estreno absoluto en la Sala Le Peletier de

la Ópera de París en 1829. Ahí reinaba el espectáculo y el lujo y “realismo” de la escenografía y vestuario, lo que era una de las características distintivas de la llamada *grand opéra* francesa. *Guillaume Tell* se desarrolla en el lago Lucerna y sus costas, por lo que la naturaleza adquiere una gran importancia en la ópera, también característica del Romanticismo.

La producción de Audi se concentró en tratar de comunicar el conflicto entre ocupantes y ocupados en un ambiente totalmente abstracto. La escenografía, diseñada por **George Tsypin**, representa los villorios suizos con estructuras de madera muy simples, casi infantiles, y la fortaleza de los invasores con estructuras más sólidas y elaboradas. Un puente elevado de madera representa el lago y la barca de Tell cuando éste escapa de la fortaleza durante una tormenta para llegar al otro lado del lago. A lo alto del escenario se colocó una plataforma sobre la que se encontraba un ciervo, cabeza arriba en los actos de los invadidos y abajo durante los de los invasores, cuyo significado es claro aunque innecesario en mi opinión.

El vestuario, de **Andrea Schmidt-Futterer**, es aún más simple. Los suizos, los buenos, visten de blanco, y los invasores, los malos, de negro. Quien cambia vestuario a lo largo de la ópera es la princesa Mathilde, quien inicialmente viste un elegante conjunto negro, pasando por rojo en los actos intermedios y finalmente un sencillo vestido blanco en el acto final. Esto representa su transcurso de ser miembro del grupo opresor hasta convertirse, por amor y reacción a la injusticia, en protectora y parte del pueblo oprimido.

La iluminación de **Jean Kalman** fue brillante (*no pun intended*), aunque no faltó quien la criticase como plagio de la de Robert Wilson por la presencia de brillantes tubos en amarillo o rojo, usados muy adecuadamente a lo largo de la ópera. Un tubo rojo vertical representa el árbol junto al que Jemmy se para con la manzana sobre su cabeza, misma que el gran tirador de ballesta hace caer al suelo, como se lo había ordenado Gesler.

Otra de las características de la *grand opéra* es la presencia de un ballet, coreografiado en esta ocasión por **Kim Brandstrup**. En el ballet se hace bailar a los suizos prisioneros, mismos que son humillados por los invasores y, muy especialmente, por sus compañeras. Es al terminar el ballet que sucede la escena de la ballesta y la manzana. El ballet es esencialmente decorativo y, en mi opinión, no agrega nada al drama y alarga innecesariamente una ópera de por sí de larga duración. En resumen, la producción transmite fiel y claramente el drama. No obstante, una parte del público abucheó al equipo creativo al esperar más espectáculo que inteligencia.

El lado musical fue uniformemente brillante, casi. **Gerald Finley** conoce muy bien el papel de Guillaume Tell y lo cantó con su usual musicalidad, solidez, belleza y excelente comunicación del drama a través de la música. **Marina Rebeka** cantó una princesa Mathilde encantadora, con un manejo perfecto de las *roulades* y florituras características de Rossini, adornando con su belleza vocal, y personal, el escenario del Met, y también transmitiendo el drama con su actuación y a través de la música. El villano Gesler fue personificado ejemplarmente por el experimentado **John Relyea**, comunicando la maldad de su personaje a través de su voz.

Por otra parte, el tenor norteamericano **Bryan Hymel** interpretó a Arnold. Su voz nasal fue deteriorándose a lo largo de la ópera, lo

mismo que sucedió con su francés. Al llegar a su momento vocal culminante, 'Asile héréditaire', su francés era ya muy malo, el volumen de la voz era la mitad de la del inicio de la ópera y sus agudos, bastante deficientes. Lo siento por aquéllos cuyo interés radica en las notas agudas de los cantantes; esta vez los Do sobregudos brillaron por su opacidad (*pun intended*). Es una lástima que un gran Arnold se encontrara en la casa, pero sentado entre el público.

Del resto del reparto sobresalió la Jemmy de **Janai Brugger**. **Michele Angelini** (Ruodi), **Maria Zifchak** (Hedwige), **Kwangchul Youn** (Melchtal), **Michael Todd Simpson** (Leuthold), **Sean Pannikar** (Rodolphe), **Ross Benoliel** (Un cazador) y **Marco Spotti** (Walter Furst) lograron una actuación destacada.

El Coro del Met, preparado por su maestro titular **Donald Palumbo**, tuvo una actuación destacadísima, algo muy importante en la que la presencia del coro es fundamental en el desarrollo dramático y musical, y cuya importancia también es una característica de la *grand opéra* francesa.

Aunque los cantantes tuvieron una gran función, la estrella de la noche fue el director concertador. **Fabio Luisi** interpretó la obertura colosal de esta ópera, que no sólo da información sobre lo que pasará en la obra: malestar de los oprimidos comunicado formidablemente por el solo de violonchelo de **Jerry Grossman**, temporal ilustrado por metales y percusiones, indiferencia de la clase dominante que deja ver el hermosísimo diálogo entre flauta y oboe, para terminar con el triunfo de los oprimidos a quienes el clarín guerrero llama a combatir. La labor exquisita de Luisi y la orquesta del Met no terminó ahí, pues continuó a lo largo de toda la ópera. No me cabe duda que hoy día Luisi y la Orquesta y Coro del Met pertenecen al grupo de los grandes de la ópera en el mundo. Al final, el público ovacionó mercedamente a los artistas, a lo que me uní entusiastamente. Los abucheos al equipo creativo son parte habitual, unas veces por auténtico desacuerdo y otras por simple deporte. Esta ópera confirma mi creencia de que un Rossini al mes es garantía de buena salud y felicidad.

por Luis Gutiérrez Ruvalcaba

## *L'italiana in Algeri*

Octubre 20. La producción de **Jean-Pierre Ponnelle** es lo que yo llamaría un "clásico" de la ópera. Estrenada en 1973 con diseños de escenografía y vestuario del propio director, esta versión de *La italiana en Argel* de Gioachino Rossini tiene por objeto enmarcar la acción de una ópera cuyo mérito no reside precisamente en el valor literario de su libreto, sino en la música que demanda de los cantantes una flexibilidad asombrosa, además de poseer una habilidad extraordinaria para proyectar comicidad sin caer en ramplonería. Pese a que la producción ya tiene 43 años, el diseñador asociado, **David Reppa**, logró hacer que escenografía y vestuario lucieran como nuevos, y el director de la reposición, **David Kneuss**, tuvo el buen gusto de seguir a la letra las instrucciones dejadas por Ponnelle en el libro de producción.

La interpretación no le fue a la zaga a la producción. La mezzosoprano **Marianna Pizzolato** es la primera italiana que atestiguo personificando a Isabella, y vaya que lo hizo con una voz atractiva, sorteando con éxito la tremendamente difícil coloratura que le exige la partitura de Rossini. Su actuación fue de altísima calidad. Su canto fue excepcional en sus dos exigentes arias: 'Cruda sorte' y 'Pensa alla patria', y muy atractivo en el cuarteto en el que coquetea con Lindoro, Mustafà y Taddeo. Hoy si tuvimos italiana completa.

El joven **René Barbera** tiene una voz bella y muy bien entonada. Su actuación vocal como Lindoro fue destacada; en cuanto a lo histriónico, quedó a deber, probablemente por concentrarse de más en lo vocal. **Ildar Abdrazakov** fue algo especial como Mustafà. Su aportación musical fue excepcionalmente buena, sólo superada por su actuación, que estuvo hilarante. Es claro que él fue quien más se divirtió en esta función, lo que es síntoma de lo bien que se sintió. Manejó con maestría su espantosamente retardadora parte vocal y los gestos y movimientos que realizó fueron formidables. Los números con el Taddeo de **Nicola Alaimo**, que estuvo al mismo nivel del bey, fueron ejemplares. Como Abdrazakov, Alaimo es un cantante que domina el estilo rossiniano y que disfruta su trabajo, y dejó su sello regional al sustituir Palermo por Livorno. Creo que hoy vi a los más divertidos Kaimakan y miembro de los Pappataci, debido



Gerald Finley y Bryan Hymel en *Guillaume Tell*  
Foto: Marty Sohl



Ildar Abdrazakov y Marianna Pizzolato en *L'italiana in Algeri*  
Foto: Ken Howard



Oksana Dyka y Karita Mattila en *Jenůfa*

Foto: Ken Howard

esencialmente al placer que sentían los cantantes por el hecho de estar en el escenario.

**Dwayne Croft** fue un excelente Haly, brillando por su actuación y al cantar ‘Le femmine d’Italia’. **Ying Fang** como Elvira y **Rihab Chaieb** como Zulma también tuvieron una excelente función. El coro del Met, dirigido por **Donald Palumbo**, nos está acostumbrando a un alto nivel. Jamás olvidaré ‘È un boccon per Mustafà’. La orquesta nos regaló una interpretación de alta calidad. Puede ser que diga una herejía, pero en mi opinión, James Levine debería hacer algo a lo que no estaba acostumbrado, o sea, aceptar que hay otros directores concertadores capaces de tener una actuación tan buena o mejor que la suya.

Salí del teatro pensando en una frase de Stendhal: “... [*L’italiana*] es locura organizada y completa”. Y me sentí muy feliz por haber presenciado dos óperas de Rossini en una semana.

por **Luis Gutiérrez Ruvalcaba**

## **Jenůfa**

Octubre 28. Después de una ausencia de más de 10 años, volví a la escena del Met la siempre convocante ópera *Jenůfa* de Leoš Janáček con el atractivo de contar en su elenco con la soprano finlandesa **Karita Mattila**, quien fuera una década atrás la última gran protagonista de esta misma ópera sobre el mismo escenario,

encarnando en esta ocasión a Kostelnicka, la viuda del sacristán y madre de la protagonista.

En esta nueva incursión en territorio checo, la soprano finlandesa deslumbró por la fiereza, la vehemencia y la entrega con la que se lanzó a componer un personaje que le permitió dar rienda suelta a sus incuestionables dotes histriónicos y del que extrajo —gracias a un conocimiento minucioso de la parte y a una innumerable variedad de acentos a la hora de construir cada una de sus frases— el máximo de dramatismo imaginable. Su monólogo ‘Co chvila... co chvila...’, planeando la muerte de su nieto, o su maldición a Steva al final del segundo acto, fueron momentos escalofriantes que hicieron saltar a más de uno de la butaca.

En lo estrictamente vocal, la voz de Mattila destacó por su todavía rica y pastosa zona central y por unos agudos vigorosos, bien encauzados y brillantes. Inclusive su vibrato, cada vez más acentuado, ayudó a darle tintes más dramáticos a su composición. Fue sin embargo en los graves donde Mattila mostró sus mayores falencias, con un canto que tendió a perder color y volumen y que en no pocas ocasiones terminó cubierto por el volumen de la orquesta.

Profundamente implicada en su parte, **Oksana Dyka** se reveló como una cantante de sobrados, sutiles y sensibles medios que convinieron a la perfección a la parte de la huérfana Jenůfa. En la escena plasmó con gran exactitud la evolución psicológica de su personaje de la muchacha infantil y *naif* del primer acto a la mujer sufrida del último acto. Su plegaria del acto segundo fue uno de los momentos de mayor imparto tanto vocal como escénico de la noche. Con 72 años de cuesta y mucho oficio, la veterana **Hanna Schwarz** aportó a la abuela Buryja, cabeza de esta matriarcal familia, una voz todavía importante y una presencia escénica remarkable.

En cuanto a las voces masculinas, **Joseph Kaiser** compuso un engreído e irresponsable Steva, perfectamente plantado con una voz de fresca, brillante y de muy expresiva hechura pero de agudos titubeantes. Excelente, **Daniel Brenna** lució un timbre de rico y homogéneo esmalte y unos agudos luminosos, fáciles y bien proyectados en su composición de Laca. De los roles comprimarios destacó la prometedora **Ying Fang**, quien dotó a la parte de Jano de un encanto irresistible. El coro de la casa volvió a hacer gala de su sólida preparación.

Desde el foso, **David Robertson** hizo una lectura correcta, de sonido cuidado y plena de detalles que funcionó perfectamente para instalar el ambiente rural y folklórico del primer acto pero que resultó demasiado “light” para los momentos más dramáticos de la ópera. Convenció con lo justo. La minimalista puesta escena firmada **Olivier Tambosi** nunca se aventuró a nada que implicase ir más allá de lo tradicional. Con una enorme roca en medio del escenario, Tambosi simbolizó la opresión del medio rural en el cual se movieron los intérpretes, haciendo recaer finalmente en estos últimos —con unas marcaciones escénicas muy logradas— todo el peso y la responsabilidad de transmitir el dramatismo que emana de la trama y subraya la monumental partitura de Janáček.

por **Daniel Lara**

## **Manon Lescaut**

Noviembre 18 y 21. Estrenada con gran éxito la temporada pasada, esta obra de Puccini volvió a la cartelera del Met con un elenco de rutilantes figuras encabezado por la soprano **Anna Netrebko** y el

tenor **Marcelo Álvarez**, quienes debutando los roles protagónicos de la ópera en la casa le dieron a la reposición un aire de estreno. En su muy esperado debut como Manon, la Netrebko hizo una heroína de Puccini de más luces que sombras. Mucho más cómoda en los pasajes más dramáticos que en los líricos, la soprano rusa obtuvo sus mejores momentos en los dos últimos actos donde pudo relucir una voz oscura, aterciopelada, plena de dramatismo e intencionalidad y unas magníficas condiciones técnicas que convirtieron en oro cuanto nota canto. Su ‘Sola, perduta, abbandonata...’ resultó emocionante y su muerte fue directo al corazón. En los primeros actos convenció poco.

En un momento de transición hacia un repertorio más pesado, Netrebko exploró su zona grave, buscando sonar dramática y cargó innecesariamente las tintas en momentos en los cuales su voz debería tener más vuelo y sonar más ligera, a modo de poder mejor retratar la personalidad de la adolescente ingenua y ambiciosa a la que hace referencia el abate Prévost en la novela que da origen a la trama. En esta línea, su ‘In quelle trine morbide...’, modélico de vocalidad, terminó pareciéndose más al suicidio de Gioconda que a una añoranza por los momentos vividos con Des Grieux en tiempos de menos lujos.

Alternando la parte con la diva rusa, **Kristina Opolais** —con



Marcelo Álvarez y Anna Netrebko en *Manon Lescaut*  
Foto: Ken Howard

menos capital vocal que su colega — resultó una Manon mucho más adecuada, tanto por vocalidad como por caracterización. Evidentemente, su voz lírica encontró un terreno más fértil donde lucirse en los primeros actos, pero así y todo logró con mucha entrega, comunicación y honestidad vocal salir airosa a los momentos más dramáticos de la partitura. En su caracterización fue evidente un enorme crecimiento respecto de su prestación de este mismo rol y sobre este mismo escenario la temporada pasada.

Debutando la parte de Des Grieux, Marcelo Álvarez agregó a su repertorio un rol que seguramente le deparará muchos triunfos en el futuro. En espléndida forma, el tenor argentino concibió un caballero Des Grieux toda pasión, elegancia y buen gusto, con una voz de muy grato lirismo, con total dominio del registro y con una segura técnica que le permitió apianar con gran facilidad y alcanzar los agudos de modo brillante y bien proyectados. Su ‘Donna non vidi mai...’ fue una lección de virtuosismo y en ‘Ah pazzo son...’ se le escuchó entregado y muy bien intencionado. En su entrada a escena resultó un tanto estático, pero a medida que fue avanzando la ópera se lo vio más creíble y compenetrado con lo que estaba cantando.

En un momento vocal arrasador, **Christopher Maltman** sirvió un excepcionalmente cantado y escénicamente soberbio Lescaut. Su ‘Una casetta augusta...’ y su posterior dúo con la protagonista fueron para alquilar balcones. El tenor **Zach Borichevsky** defendió con buenas armas la parte del estudiante Edmondo y **Brindley Sherratt** fue un Geronte nada decrepito y aún en forma para intentar algunas conquistas más... Los demás personajes secundarios tuvieron un desempeño de mucha solvencia.

El coro una vez más mostró una sólida preparación y profesionalismo. Al frente de la orquesta de la casa, **Marco Armiliato** hizo una lectura correcta aunque un tanto avara de pasión y dramatismo y a la que se le escuchó condicionada a las necesidades vocales de los divos de turno. En el famoso *Intermezzo*, ya más suelto, obtuvo de sus músicos un rendimiento orquestal muy por encima de lo que se oyó en el resto de la ópera.

Difícil de digerir, el montaje escénico del británico **Richard Eyre** presentado la temporada pasada —con algunas leves pero afortunadas modificaciones desde el estreno— trasladó la acción de la segunda mitad del siglo XVIII a inicios de los años 40 en medio de la ocupación alemana de Francia, sin alterar esencialmente la acción pero agregando confusión con la inclusión de elementos políticos que no tienen nada que ver con la trama original. Embellece la escena el cuidado vestuario de **Fotini Dimou**, mientras que la escenografía de **Rob Howell**, fea por donde se la mire, es francamente para el olvido.

por Daniel Lara

### ***Tristan und Isolde***

Octubre 17. Sin lugar a dudas ésta es una de las obras que hacen que la forma artística que llamamos ópera tenga un lugar tan importante en las actividades creativas del ser humano. El concepto escénico de **Mariusz Trelński** ubica la acción de *Tristán e Isolda* —si es que esta ópera tiene acción— en nuestros días, durante una guerra entre Irlanda e Inglaterra. En mi muy humilde opinión, esta traslación temporal no aporta un ápice al entendimiento del drama de pasión y traición que se encuentran en el fondo de la leyenda. Los dos primeros actos se desarrollan en el puente de mando de un buque, en un caso visto desde la proa y en el otro desde la popa. El tercer acto se desarrolla en un cuarto de

Stuart Skelton y Nina Stemme en *Tristan und Isolde*  
Foto: Ken Howard



hospital y, me imagino, dentro del cerebro de Tristán en el que un niño —Tristán mismo, supongo— sugiere... no sé qué.

El escenógrafo **Boris Kudlička** logra un trabajo muy atractivo en el diseño del puente, en el que se encuentran instrumentos de navegación verosímiles, y en el del hospital. El vestuario diseñado por **Marek Adamski** combina adecuadamente los uniformes militares de los hombres con los sencillos vestidos de Isolde y Brangäne. La iluminación de **Marc Heinz** destaca con virtuosismo la transfiguración final de Isolde. Por cierto, pese a que su última pieza se conoce como *Liebestod* o “muerte de amor”, no creo que lo haga, entre otras cosas porque no se menciona “muerte” o “mortal” en el solo. Además, Wagner ya se encargó de redimir al mundo con la muerte de mujeres, por lo que es posible —sólo digo posible—, que el Maestro no haya tenido que matar a Isolde.

Treliński se apoyó en forma importantísima en proyecciones de videos diseñados por **Bartek Macias**. Uno de ellos permanece durante toda la obra, incluidos los tres preludios, y representa la pantalla de radar iluminada en verde. Debo decir que la vuelta continua del vector del radar mostrando diversos accidentes de la superficie estuvo cerca de provocarme una convulsión.

Mi conclusión es que el concepto del director de escena fue superado por sus diseñadores. Dada la intemporalidad y universalidad del tema. ¿por qué una guerra entre Irlanda e Inglaterra? ¿Por qué no una guerra interplanetaria o interestelar?

El desempeño musical y dramático de los cantantes fue más brillante que la producción. **Nina Stemme** es una fuerza de la naturaleza. Jamás perdió la entonación y su “Muerte de amor” fue una maravilla, comparable con justicia con cualquiera de las

grandes Isoldes de la historia. Su voz mantuvo la belleza con la que inició y su volumen fue tal que traspasó la música de la orquesta sin dificultad alguna. También estuvo magnífica actuando.

**Ekaterina Gubanova** cantó y actuó una estupenda Brangäne. Ciertamente que en esta producción no proporciona a Isolde la poción en un frasco, sino en una jeringa que la contiene. No he visto muchas veces esta ópera, pero creo que en esta ocasión presencié una mezzosoprano muy difícil de superar en este papel. Es una lástima que el rol del rey Marke sea tan breve cuando se tiene a un cantante como **René Pape**. Su voz es cada día más atractiva y firme, y tiene una calidad real en verdad. El tenor australiano **Stuart Skelton** tuvo una función destacada, pese a haber llegado al tercer acto herido, no sólo dramáticamente a manos de Melot, sino por haberse cansado vocalmente.

**Evgeny Nikitin** como Kurwenal, **Neal Cooper** como Melot, **Tony Stevenson** como La voz de un marinero, **Alex Richardson** como Un pastor y **David Crawford** como Un timonel, apoyaron con éxito una muy buena representación de esta obra.

**Sir Simon Rattle** dirigió espléndidamente la Orquesta y el Coro del Met, manteniendo contacto musical continuo con los cantantes. El acorde de Tristan, que oímos al inicio del Preludio al primer acto, recurre continuamente durante toda la obra, pero me deja frustrado continuamente hasta que se resuelve al lograr Isolde el clímax durante su transfiguración. Rattle logró la recurrencia frustrante pero también unió la orquesta a Isolde en uno de los momentos musicales más cruciales del siglo XIX, resolviendo el tema que oímos por primera vez cuatro horas antes. ●

por **Luis Gutiérrez Ruvalcaba**