

# Marcelo Lombarbero: “*Bromas y lamentos* nació como una necesidad expresiva”

Por Gamaliel Ruiz

Una mañana del pasado mes de noviembre tuvimos la oportunidad de charlar con el prestigiado cantante y director argentino Marcelo Lombarbero con motivo del montaje de *Bromas y lamentos* en el Conjunto de Artes Escénicas en Zapopan, Jalisco.

Este artista posee una gran carrera en el mundo de la ópera internacional y ha sido elogiado por sus excelentes puestas teatrales, que van desde la inventiva barroca hasta propuestas más contemporáneas en distintos escenarios del orbe. Un privilegio, poder charlar con él especialmente sobre su acercamiento a la obra de Claudio Monteverdi, en el año del 450 aniversario del nacimiento de este genio italiano.

**Tenemos la suerte de que usted haya dirigido en nuestro país anteriormente. ¿Podría platicarnos de esos montajes?**

En Guadalajara dirigí *La vida breve* de Manuel de Falla en 2006. En la Ciudad de México dirigí *Dialogues de Carmélites* de Francis Poulenc en 2007, *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini en 2008 y *Carmen* de Georges Bizet en 2012.

Además, con la Ópera de Cámara del Teatro Colón en la edición 2016 del Festival Cervantino aporté las obras *La tempestad* de Kaija Saariaho, *El retablo de las maravillas* de Hans Werner Henze (con texto de Cervantes) y *Mahagonny Songspiel* de Kurt Weill. O sea que he tenido la suerte de estar en este país varias veces, una nación que me encanta. Me siento como en casa, tengo maravillosos amigos, casi hermanos, y me siento muy a gusto, no me siento extranjero.

**Recientemente dirigió *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi en el Teatro Coliseo de Buenos Aires por lo que recibió el premio de la Asociación de Críticos de su país. ¿Puede platicarnos sobre este montaje y de su acercamiento a las óperas de este genio?**

Monteverdi pertenece al primer barroco, un periodo que me interesa mucho, sobre todo por su forma experimental. En realidad el montaje de *Poppea* es una consecuencia del espectáculo *Bromas y lamentos*, que es una especie de “café barroco”, una ópera imaginaria, montada alrededor de fragmentos de óperas y madrigales de Claudio Monteverdi y de algunos de sus contemporáneos, como Tarquinio Merula y Francesco Cavalli, con ese espíritu de laboratorio con el que muchos participaban en aquella época: el pastiche como forma de representación dramática.

Monteverdi es el padre de la ópera. Claramente es el que inventó sin darse cuenta este espectáculo —que sigue vigente después de más de 400 años—, con la idea de contar historias a través de canciones. Monteverdi lo que hizo fue agregar canciones y danzas al recitado



“Todas las obras de arte dicen mucho de su época. Mi tarea es revelar su esencia”

que ya existía, un hecho quizá normal en la actualidad pero toda una novedad en aquel tiempo, y eso sucedió con la obra *L'Orfeo*, que se estrenó en un pequeño salón donde asistieron muy pocas personas. A partir de ese momento se abrió un mundo increíble que aún hoy en día nos conmueve: el de contar historias con música.

La idea de hacer *Bromas y lamentos* nació como una necesidad expresiva. Yo estaba dejando la función pública: había dejado de dirigir el Teatro Argentino de La Plata y quería volver a mis raíces, realizar algo pequeño, sencillo, y reuní un grupo de cantantes jóvenes, la mayoría formados al lado mío. Les propuse esta aventura junto a un excelente grupo de músicos dirigidos por un artista excelente, Jorge

Lavista, un clavecinista especializado en el barroco. Les planteé esto hace seis años.

Quise rescatar el espíritu de esa época y mis *Bromas y lamentos* son los *scherzi musicali* de aquella época: los *scherzi* eran como las canciones “comerciales”, mientras que los lamentos expresaban las cuitas de amor. En aquella época los compositores escribían para su momento y no para la posteridad.

A Monteverdi no se le puede considerar un compositor antiguo, sino como un genio moderno, pues él odiaba lo antiguo y fue un revolucionario: miró hacia adelante y creó algo nuevo. Cuando se interpreta a Monteverdi a la antigua uno se equivoca: se debe interpretar como compositor moderno pues él tenía esa visión. La ópera se hacía para un momento determinado, una boda, un festejo y no se tenía la idea de repetirse. *Poppea*, por ejemplo, fue de las primeras óperas compuesta para un teatro público. La ópera fue un viaje del norte de Italia a Roma y Nápoles, luego regresó a Venecia pero siempre como un hecho puntual para una festividad específica. No hay ediciones de partituras de esa época. Milagrosamente se editó la partitura de *L'Orfeo* por el éxito de su momento, pero *Poppea* nunca fue editada y por eso hay tantas obras de Monteverdi perdidas, como es el caso de *Arianna*, obra que tuvo tal éxito que el ‘Lamento’ se editó como un madrigal para que la gente pudiera cantarlo. Los madrigales sí se editaban pero las óperas no.

De *Poppea* se encontraron dos manuscritos que fueron utilizados para las representaciones, el de Venecia —tal vez para el estreno— y el de Nápoles, para alguna representación posterior a la muerte de Monteverdi, supuestamente encargada por Cavalli. En estos dos manuscritos distintos entre sí sólo están escritos la línea de canto y el bajo cifrado, o sea que si uno va a montar la ópera tiene que tomar muchas decisiones de orquestación, dinámicas, etcétera. Los músicos sabían lo que tenían que hacer con el cifrado: era un tipo de espectáculo y música en constante modificación, pues todo era más libre. No hay nada más parecido al jazz que esta música, y a ese espíritu es al que quiero volver.

L'Arpeggiata y La Venexiana son grupos que han interpretado a Monteverdi en estilo jazzístico con resultados felices. Nosotros no vamos por ese camino, no agregamos un saxofón ni una batería o un bajo, pero nuestra interpretación es absolutamente moderna, partiendo de un claro conocimiento histórico de cómo se interpretaba. Curiosamente, esta música nos resuena más cercana que otras, y yo tengo una teoría sobre la razón: las progresiones armónicas y las formas musicales de la balada *pop* de los 60 para acá están tomadas de las chaconas, passacaglias, y otros giros armónicos del periodo barroco o renacentista.

“A Whiter Shade of Pale” (“Una pálida sombra”) de Procul Harum es un bajo de chacona. Canciones como “Let It Be” o “Yesterday” de The Beatles están compuestas de esa forma: por eso dichas canciones nos resuenan tan cercanas; en gran parte también por su simpleza. Nunca en la historia de la música la palabra y el sonido estuvieron tan unidos: un sonido específico para una palabra en particular, las tensiones y distensiones, las disonancias para el dolor o el placer. El hecho es que esa disonancia escrita para subrayar el dolor nos resuena tan real aún hoy en día.

**“A Monteverdi no se le puede considerar un compositor antiguo, sino como un genio moderno, pues él odiaba lo antiguo y fue un revolucionario: miró hacia adelante y creó algo nuevo”**



“Da mucha pena ver el poco nivel de riesgo y de imaginación que tienen los programadores de los teatros en principio para atraer público”

### **¿Por qué eligió a un tenor (Santiago Burgi) para el rol de Nerón?**

El tema de los registros vocales es una invención del romanticismo. Los compositores no se preocupaban mucho al respecto en la época de Monteverdi. Mi decisión responde a una necesidad dramática, pero también creo que la parte de Nerón siempre es difícil para un contratenor o sopránista: casi siempre le queda muy tirante y la idea de una mujer en el rol me hace ruido. En el caso de Nerón se requiere potencia masculina, además de que todo lo que hace y dice precisa una identidad viril. Y otra razón es en los dúos, por ejemplo en ‘Pur ti miro’, siempre se plantea el hecho de que si la cantan dos voces femeninas, dos voces blancas, están en la misma altura, mientras que si es cantado por un tenor y una soprano hay una octava de distancia en que se marca la diferencia de los dos personajes.

Asimismo, yo no deseaba condicionar toda la obra por este dúo, un dúo que no es siquiera de Monteverdi ni estaba escrito para esta ópera. Al principio había decidido sacar el dúo, pero después lo dejé porque al público le gusta, quiere escuchar ese dúo y además porque en el manuscrito de Nápoles aparece, probablemente agregado por Cavalli para esas representaciones. Hay quien dice que ni siquiera para esas funciones fue incluido y que fue agregado posteriormente, pero creo que es una genialidad concluir la ópera con ese pasaje. Ese final cambió la historia de la concepción musical. No sé si *Tristan und Isolde* hubiera existido sin ese dúo.

A mí me interesaba realizar un espectáculo absolutamente teatral porque así como Monteverdi, el libretista Giovanni Francesco Busenello era también un genio. El libreto de *Poppea* es tan genial como su música. Por eso decidí eliminar los roles travestidos, como Arnalta, que suele ser interpretada por un tenor, y la sustituí por una contralto; Valletto a veces es una soprano y otras un tenor. Mi idea era respetar los géneros de una época en que los géneros estaban tan divididos.

El caso es que, para contar esta historia de sexo y poder, donde el deseo sexual está por delante de cualquier otra cosa (del bien común, del sentido común, de la amistad y la lealtad) y el amor planteado como pasión desenfadada, no como amor romántico, no como el amor de Werther... Este amor es un



“Monteverdi es el padre de la ópera. Claramente es el que inventó sin darse cuenta este espectáculo —que sigue vigente después de más de 400 años—, con la idea de contar historias a través de canciones”

deseo liso, llano, sin concesión ni razonamiento, de eso habla la ópera, y ese deseo tenía que tener la tensión de masculinidad en el rol de Nerón.

No por nada también Nikolaus Harnoncourt, en su grabación de los años 70, eligió al tenor Éric Tappy. También en el más reciente montaje en la Scala, Rinaldo Alessandrini eligió un tenor. Nerón es un hombre con toda la potencia sexual al pleno y absolutamente obnubilado. El deseo de un hombre por una mujer es así.

#### ¿Utilizó usted las alegorías en su montaje?

Eso tiene que ver más bien con una cuestión de forma, una respuesta al clasicismo. Siempre previo al drama en el teatro griego había una discusión de los dioses, seres sobrenaturales, de las alegorías, en el caso de *Poppea* la presencia de las alegorías tiene un perfil político: la ópera nace en el norte de Italia, Mantua, Florencia y de allí viaja a Roma, ciudad en la que se le agrega la maquinaria teatral, empiezan a aparecer los *castrati*, la Iglesia pone sus cantantes al servicio del teatro, luego regresa a Venecia, a los carnavales, en 1635 más o menos, cuando comienzan a construirse los primeros teatros públicos en viejos palacios en que gente rica venida a menos cede sus edificios a empresarios teatrales. Claramente en esta ópera hay una crítica. Pensemos que esta ópera se escribió para Venecia.

Esta ópera es una crítica a los valores morales de esa Roma Clásica. Es interesante pensarlo políticamente: la aristocracia del norte de Italia no tiene un pasado al cual glorificar, no son descendientes de emperadores ni reyes, sino comerciantes, mercaderes y necesitan recrear una identidad propia y negar la identidad anterior. La crítica de esta obra es también hacia la idea burguesa de una aristocracia sin pasado, sobre la decadencia de la vieja aristocracia representada por Roma.

Ésta es la primera ópera con personajes que realmente existieron, no son dioses ni ninfas: los personajes son humanos que actúan como humanos y no como personajes mitológicos o deidades que actúan como humanos. Es la Venecia republicana criticando a la Roma decadente. La ópera como el teatro nunca estuvo deslindada

“Creo que la única manera de que la ópera siga viva es que se sigan escribiendo nuevas óperas, obras que hablen de nosotros, de nuestra actualidad, de nuestra verdad”

del contexto cultural, político y social. Como todo espectáculo, como toda obra de arte; creo que no se puede mirar una obra de arte sin ese contexto. Todas las obras de arte dicen algo de su época. Y la única manera de interpretar esas obras del pasado, para nosotros, es entender qué es lo que significaban en esa época y traducirlo para que nosotros lo podamos entender. Mi tarea es revelar su esencia.

#### Se ha hecho poco Monteverdi en su año de aniversario.

Estamos pasando por un momento muy complejo en todo el mundo, sobre todo por falta de ideas y de criterios, por una crisis por supuesto económica y también de público, donde se están repitiendo fórmulas que ya no dan abasto. Creo que uno de los grandes problemas es que los artistas han dejado de tener una importante opinión sobre la programación, que se entendió mal la idea de que hay que repetir repertorios rutinarios que supuestamente todo mundo conoce pero que realmente ya no interesan.

Da mucha pena ver el poco nivel de riesgo y de imaginación que tienen los programadores de los teatros en principio para atraer público. Yo tengo una frase que en algunos sectores cae mal: a mí no me interesa el público melómano. Yo no trabajo para el público melómano: no me molesta y no soy su enemigo, pero no pienso en el público conocedor cuando hago un trabajo. Planteo un proyecto o programa un espectáculo. Pienso en el otro público, en el que no viene, y pienso en las razones por las que vendría a ver un espectáculo. Yo creo que el mayor desafío es tratar de entender cómo es el futuro, como son las generaciones que vienen y qué les interesa, cuáles son los puntos de interés de las generaciones que vienen, por qué una persona habría de pasarse dos o tres horas contemplando un espectáculo en un mundo totalmente interactivo. ¿Por qué voy a perder varias horas de mi tiempo en concentrarme en una música, un texto, una obra que requiere mi entendimiento, si puedo estar en casa viendo YouTube, Instagram, Facebook, WhatsApp, etcétera?

Tengo una postura muy clara al respecto del *streaming* (retransmisión) de las óperas. Creo que esto es una de las principales razones del alejamiento del público al teatro. Ya se ha demostrado: el Metropolitan Opera House es una muestra de que fracasó la idea original de que la retransmisión en cines sería la manera de atraer más público. Lo que ocurrió es que la gente mejor va al cine y no al teatro. Si el público tiene la alternativa de ver una ópera en vivo aquí o ir al cine a ver la retransmisión del Met, seguro preferirá ésta última. Una producción local no puede competir con la del citado teatro; un tenor local no puede competir con Jonas Kaufmann; la orquesta local no puede competir con la agrupación del Covent Garden o del citado teatro neoyorkino o de la Ópera de Viena.

Pasa inclusive en Nueva York: la gente que iba al teatro opta por el cine, se ha comprobado que las transmisiones no han atraído nuevo público, sino que es el mismo público que antes iba al teatro. Hay poca gente joven en el teatro y el cine viendo las óperas. Las funciones exhibidas en alta definición encarecen la producción también. La ópera tiene mucho que decir de nosotros, pero seguimos apostando a fórmulas que ya se sabe que no funcionan, no tienen beneficio y han fracasado, como querer contar con grandes figuras: no existe más una figura que te llene un teatro.

**María Callas celebra este año 40 años de su muerte y tampoco tuvo homenajes importantes...**

María Callas es una de las grandes confusiones de hoy en día. Se habla más de su vida privada, de sus supuestos desplantes y caprichos, de su amorío con Onassis... que de lo que realmente significaba como artista inmortal. María Callas era un artista exigente consigo misma, que dobló su cuerpo para transformarse en otra persona, para crear de este arte una verdad teatral que hasta ese momento no existía. Perteneció a uno de esos momentos mágicos en que se unen los talentos de dos o tres artistas inauditos y pasa esto: Callas se encuentra con Visconti y revolucionan el mundo de la ópera. Se empieza a hablar de puestas escénicas, de puntos de vista, de interpretación, algo que es increíble.

Además, la importancia musical de María no está tan puesta en relieve: ella es culpable del rescate de un repertorio perdido tanto del romanticismo como del clasicismo: Cherubini, Spontini, Gluck, Rossini, sin hablar de los títulos olvidados de Verdi, como *Macbeth*, que ella resucitó. O la idea de interpretar *Lucia di Lammermoor* con una voz de soprano lírico-spinto, cercano a lo que Donizetti imaginó: una artista con una capacidad sin límites y gran magnetismo, poseedora de una verdad teatral y musical inaudita, una persona que cambió la manera de pensar este espectáculo. Hay un antes y un después de ella.

**¿Tiene alguna ópera favorita? ¿Alguna que le gustaría dirigir especialmente?**

*“La ópera tiene mucho que decir de nosotros, pero seguimos apostando a fórmulas que no funcionan, como querer contar con grandes figuras: no existe más una figura que te llene un teatro”*

Hay varias que anhelo dirigir: por lo pronto, quiero realizar *Boris Godunov*, pero me interesan también algunas óperas de Cavalli.

**¿Cuáles son sus proyectos futuros?**

En Bogotá realizaré mi *Mahagonny* de Weill; luego, en Argentina, *Powder Her Face* de Thomas Adés; luego una ópera de Franco Alfano titulada *Resurrezione (Resurrección)*, la cual es un gran desafío.

Pero creo que la única manera de que la ópera siga viva es que se sigan escribiendo nuevas óperas, obras que hablen de nosotros, de nuestra actualidad, de nuestra verdad.

**¿Qué le pareció el Conjunto de Artes Escénicas de la Universidad de Guadalajara, recientemente inaugurado?**

Felicidades por la creación de este estupendo lugar que posee admirables escenarios. Les auguro éxito increíble y ha sido un privilegio enorme estar aquí. Como dije a algunos de sus representantes, es un gran compromiso este nuevo espacio que con seguridad albergará la magia necesaria e indispensable en su futura programación. Ha iniciado con el pie derecho y el público de México merece esta distinción. ●