

Ópera en Sudamérica



Escena de *Il barbiere di Siviglia* en Montevideo
Foto: Santiago Bouzas

Il barbiere di Siviglia en Montevideo

Es redundante a esta altura de los acontecimientos decir que la obra maestra de Rossini es una de las cumbres del teatro lírico y una de las favoritas del público. Prueba de ello es que a pesar de que en los últimos tiempos se ha abusado de la frecuencia con que se representa, en relación con otras obras valiosas del repertorio que permanecen olvidadas, el *Barbero* rara vez falla en producir un lleno total como el que ostentaba la Sala del Teatro Solís y nunca deja de cautivar al público con su incomparable belleza sonora.

En esta oportunidad tuvo una muy buena versión musical, comenzando por la excelente dirección de **Ligia Amadio**. La excelente (y bonita) directora brasileña se ha ganado con justicia el afecto y el respeto del público uruguayo por su labor al frente de la Filarmónica, ratificando aquí que posee esa virtud rara en los directores que frecuentan primordialmente el repertorio sinfónico, que es comprender a la perfección cuál es el papel del director y de la orquesta en una representación operística. Amadio da apoyo a los cantantes, está siempre atenta a lo que ocurre en escena y además tiene la virtud de tornar más fáciles escollos que se les presentan a los solistas como en este difícil *Barbero*, donde muchas veces sus *tempi* amables facilitaron la labor de algún cantante muy exigido por la difícil ornamentación de Rossini.

Triunfo vocal absoluto de **Jaquelina Livieri**, que impactó en los dos extremos de la partitura, luciendo un registro agudo de impacto, pero sin ir en desmedro de las notas graves de la partitura. Por una vez tuvimos una soprano que nos permitió disfrutar de las variaciones agudas de los finales de aria sin añorar los graves de las mezzos. Jaquelina fue además la única de todo el elenco que consiguió entrar en el juego de la puesta y divertirse con ella.

Homero Velho lució una voz de barítono presente con un impactante registro agudo y una coloratura correcta, sin destacar. **Aníbal Mancini** sacó a buen puerto su conde de Almaviva, con base en un esplendoroso registro agudo y una buena técnica de coloratura. Remató su actuación, ayudado por Amadio, cantando la difícil aria y *caballetta* finales 'Cessa di più resistere' que muchos tenores esquivan cantar.

Enrique Gibert estaba con una fuerte faringitis que hizo temer que tuviera que cancelar la función (y no sé si el Solís tenía un *cover* a la altura). A puro oficio teatral y técnica vocal sacó adelante la función sin que se notara su indisposición más que por su resistencia a cantar a viva voz, como si estuviera marcando.

Mariella Nocetti estuvo estupenda en el aria de Bertha y **Enzo Romano** lució como Don Basilio una voz importante a la cual le falta aún trabajar ambos extremos del registro que suenan menos potentes (graves) o que lo llevan a simplificar algunos pasajes para evadir agudos comprometedores. **Fabian Milkewitz** fue un excelente Fiorello cantado con una bella voz de barítono agudo y buena desenvoltura escénica, mientras que **Iaron Brehar** fue un logrado Oficial de la Guardia.

A mí no me gustó para nada la puesta en escena. No voy a discutir el talento del director y su ingenio para crear los dibujos animados que son los verdaderos protagonistas de la escena, coordinando muy inteligentemente los movimientos con los de los cantantes. Pero, a mi modo de ver, trabajó contra el texto de Rossini y se esfumó la gracia y el romanticismo de la obra. Nunca vi a un público que en una función del *Barbero* se riera tan poco con la obra. Las pocas risas que se oyeron fueron en general originadas por los dibujos animados, independientemente de la acción, como los buitres que esperan cubiertos en mano que Bertha termine el aria y se saque el gusto de crear, o por actitudes o apariencias ridículas de los personajes.

Lo peor fue la decisión de simular que todos los papeles son interpretados por el propio Rossini, exigiendo entonces a todos los cantantes que deformen sus cuerpos para exhibir la gordura y el voluminoso abdomen de Rossini. Con esto fue imposible vivir la comedia romántica que en el fondo es el Barbero.

por **Luis Baietti**

El castillo de Barbazul en Montevideo

Es la única ópera que compuso Béla Bartók y tuvo un nacimiento bastante perturbado. Escrita en 1911, consiguió ser estrenada en 1918 en Budapest, luego de ser sometida a revisiones por el autor en 1912 y 1917. No obtuvo éxito sino hasta haber sido reescrita y reestrenada en 1938 en el Maggio Musicale Fiorentino.



Hernán Iturralde y Adriana Mastrangelo en *El castillo de Barbazul*
Foto: Santiago Bouzas

Pese a su reducida duración (poco más de una hora) no es una ópera fácil de montar. Es muy exigente con la orquesta y con sus dos solistas y requiere una puesta en escena compleja que presente el castillo del protagonista y el carácter fantasmal que es descrito en la partitura, con los sucesivos universos que se abren junto a cada una de sus siete puertas.

Es una favorita de muchos cantantes y ha sido grabada entre otros por Christa Ludwig, Tatiana Troyanos, Julia Varady, Elena Obraztsova, Eva Marton y Jessye Norman del lado de las mujeres; y por Walter Berry, Dietrich Fisher-Dieskau, Samuel Ramey y László Polgár del lado de los hombres.

El Teatro Solís presentó una versión fantástica en lo auditivo y pobre en lo visual. La Orquesta Filarmónica, bajo la dirección precisa e intensa de **Ligia Amadio**, que se ha ganado en buena ley el corazón y el respeto de los melómanos de esta ciudad, tuvo una noche excepcional, dando con gran fuerza el clima enrarecido del castillo y el *crescendo* dramático, a medida que se van abriendo las sucesivas puertas, hasta el final.

Hubo dos interpretaciones de lujo: **Hernán Iturralde** y **Adriana Mastrangelo**, ambos en estado de gracia vocal, favorecidos además por su ubicación en el prosenio con la orquesta detrás de ellos, ocupando lo que normalmente es el escenario, exhibieron no sólo bellísimos timbres vocales y un volumen rotundo, sino también una gran fuerza dramática que fue acompañada por un desempeño actoral intenso.

Marianella Morena acertó en la conducción de los actores, de los cuales obtuvo dos magistrales creaciones plenas de intensidad y en un todo adecuado al texto que se está cantando, cada inflexión, cada sílaba. Sólo una gran directora teatral, trabajando con dos grandes actores, podía obtener semejante resultado. Pero fracasó en el intento de encontrar una sustitución para la escenografía inexistente en esta versión anunciada como “semimontada” (quizás debió optar por utilizar proyecciones, que dieran el clima).

En un escenario desnudo, con únicamente una cama y una mesita de luz no consiguió dar la imagen del castillo y —lo que es peor— no consiguió crear un sustituto a las puertas que se abren y la observación de lo que hay en el interior de ellas. Esto le hizo un flaco favor a la ópera en cuanto a su divulgación, porque quien

no la haya visto antes (yo recuerdo una bellísima puesta del Met con la gran Jessye Norman) simplemente se quedará sin entender de qué se trata. Para colmo, hubo algunos trechos en los que los subtítulos brillaron por su ausencia.

por **Luis G. Baietti**

Lulu en Santiago

Es curioso cómo —al tiempo que recientes producciones de óperas tan populares en el repertorio como *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Tosca* no han conseguido el consenso y entusiasmo del público y la crítica en lo ofrecido últimamente en el Teatro Municipal de Santiago— son los estrenos en Chile de títulos del siglo pasado, menos “clásicos” y masivos y en buena medida más complejos y demandantes, los que han obtenido resultados más contundentes y memorables.

Así ha ocurrido, por ejemplo, en las temporadas líricas de la última década, con partituras como *Ariadna auf Naxos* en 2011, *Billy Budd* en 2013, *The Rake's Progress* en 2015 y *Auge y caída de la ciudad de Mahagonny* en 2016. Y así acaba de pasar con *Lulú*, de Alban Berg, uno de los trabajos fundamentales en el repertorio operístico del siglo XX, que al fin tuvo su debut en ese país durante los últimos días de agosto, como cuarto título de la temporada lírica 2018 del Municipal.

Y no es un mérito menor: por sus demandas musicales y escénicas, a pesar de su importancia, esta pieza no es fácilmente “digerible” para el espectador tradicional —para el cual la experiencia puede no sólo ser ardua y agotadora, sino además casi una tortura— y no se representa tan a menudo como se podría esperar; sin ir más lejos, en Sudamérica sólo se ha ofrecido en Argentina, en el Colón de Buenos Aires (en 1965 y 1993) y hace apenas seis años en Brasil, en el Teatro Amazonas de Manaus.

A 18 años del debut en ese mismo escenario de *Wozzeck*, la otra ópera del compositor austriaco, *Lulu* llegó al Municipal precedida por muchas expectativas. Y este montaje del Municipal no sólo la superó, sino que además, a mi juicio, en lo musical y escénico, y considerando las enormes dificultades de montar un título como éste, es una de las producciones de ópera más atractivas y elaboradas que se han ofrecido ahí en mucho tiempo.

Lo escénico corrió por cuenta de la *régisseeur* francesa **Mariame Clément**, quien desde 2004 ha estado dirigiendo producciones en escenarios tan reconocidos como la Ópera de París, el Festival de Glyndebourne y la Royal Opera House. Debutando en una obra tan difícil y compleja como *Lulu*, que además de tener distintas capas, matices y detalles para ser interpretada, tiene una considerable extensión, una dramaturgia intermitente y a menudo confusa y diversos cambios de escena, el trabajo de la directora fue muy atractivo, si bien hubo críticos que opinaron que la puesta fue “convencional” y que le faltó “intensidad teatral”.

Los movimientos escénicos fueron fluidos, con buen trabajo actoral de los cantantes. Los cambios de escenografía, dinámicos;

y el concepto mismo resaltó con su tránsito entre la estética de circo, lo sórdido y patético, la comedia de situaciones, la parodia en la fiesta en París donde los invitados parecen simios, la no inclusión de una película en el interludio de la “música de cine” y la idea de reemplazar el retrato de Lulu por la célebre y controvertida pintura de Courbet “El origen del mundo”, a modo de símbolo de cómo la protagonista es vista y representada por los hombres que la rodean.

Fue muy valioso que una obra como ésta, con una protagonista que puede encarnar tantos aspectos del universo femenino que justo en estos tiempos actuales se están revisando, revisitando y reinterpretando, haya tenido un montaje precisamente a cargo de una mujer. En la entrega de Clément, con la complicidad del chileno **Ricardo Castro** en la iluminación, destacó especialmente el talento de la diseñadora alemana **Julia Hansen**, quien además de un logrado y variado vestuario, desarrolló una escenografía efectiva que contribuyó a los distintos ambientes, desde los interiores en habitaciones amuebladas hasta la desoladora escena final, pasando por una gigantografía de la sala del propio Municipal, casi a modo de “teatro en el teatro”, o una suerte de espejo que involucraba al público en lo que estaba aconteciendo en el escenario.

Y por supuesto, los elementos circenses y de pantomima, muy bien apoyados por los actores figurantes y comparsas a través de movimientos coreográficos a cargo del director del Ballet Nacional Chileno, BANCH, el francés **Mathieu Guilhaumon**.

Por otro lado, uno de los grandes atractivos que tendría originalmente el estreno local de esta ópera era el regreso al foso orquestal del Municipal del Premio Nacional de Música de Chile 2012 Juan Pablo Izquierdo, quien aunque en los últimos años ha vuelto a dirigir a la orquesta de la que fuera titular en los años 80 y en la que actualmente es director emérito, la Filarmónica de Santiago, no había dirigido una ópera en ese escenario desde 1984. Considerando además la destacada labor que ha cumplido en su carrera difundiendo la música contemporánea, que volviera a dirigir un título lírico ahí y se tratara de la primera *Lulu* de su ilustre trayectoria, parecía indudablemente prometedor.

Pero por problemas de salud el ya octogenario maestro debió abandonar el proyecto luego de un intenso periodo de preparación y ensayos, y por eso no queda más que elogiar el logro del director residente de la Filarmónica, el maestro chileno **Pedro-Pablo Prudencio**, quien asumió el inmenso desafío de abordar la partitura a menos de tres semanas del estreno. Si bien Izquierdo pudo preparar a los músicos en el tiempo previo, no dejó de ser casi titánico el desafío de Prudencio; abordando una partitura de tremenda exigencia, extensa, con contrastes sonoros y abruptos giros armónicos, el director y la Filarmónica obtuvieron uno de sus más completos desempeños del último tiempo.

En lo que respecta al elenco, éste estuvo encabezado por la soprano estadounidense **Lauren Snouffer**, quien debutaba en el rol titular, donde además de su físico atractivo muy adecuado al papel y buenas dotes escénicas, lució una voz atractiva y bien dispuesta a las enormes demandas de Lulú, que incluyen



Escena de *Lulu* en Santiago

repentinos ascensos al agudo, variedad de estilos y la transición entre el canto y el diálogo hablado. Quizás fue más cándida y menos expresiva que lo habitual en este papel, y por supuesto que al ser su debut, aún hay detalles que la cantante deberá ir desarrollando y perfeccionando, pero para ser su primer abordaje en este título, su desempeño fue totalmente digno de aplausos.

El resto del reparto internacional estuvo muy bien cubierto por la mezzosoprano **Michaela Selinger** como la condesa Geschwitz, el tenor alemán **Benjamin Bruns** como Alwa, la mezzosoprano estadounidense **Rebecca Jo Loeb** (como la Camarinera, el Estudiante y un Criado), el tenor coreano **Robin Yujoong Kim** como el Pintor y el “Negro” de la última escena.

Destacaron especialmente el bajo germano **Jens Larsen**, de imponente presencia y buena expresión vocal, en el muy particular papel del anciano Schigolch, y el bajo-barítono argentino **Hernán Iturralde**, quien como en anteriores actuaciones en el Municipal, casi siempre en roles en óperas del siglo XX, se confirmó como un excelente cantante y dúctil actor, asumiendo ahora los roles del Domador de animales que abre la partitura, y además el Atleta.

Al barítono alemán **Stefan Heidemann** le faltó mayor potencia vocal pero estuvo correcto en lo actoral en dos personajes tan determinantes como el doctor Schön y la breve intervención de Jack “el Destripador”, pero lamentablemente tuvo problemas de salud en dos de las cinco funciones, y si bien por deferencia al público igual actuó en ambas, en la penúltima velada prácticamente se limitó a realizar mímica en escena. Al menos logró recuperarse para la última...

En los restantes personajes, muy sólidos estuvieron ocho cantantes chilenos: el bajo-barítono **Arturo Espinosa**, el tenor **Gonzalo Araya**, la soprano **Carolina Grammelstorff**, la mezzosoprano **Evelyn Ramírez**, el bajo-barítono **Francisco Salgado**, el bajo **Jaime Mondaca**, la soprano **Cecilia Barrientos** y el barítono **Javier Weibel**.

por **Joel Poblete**

Anna Netrebko y Yusif Eyvazov en Buenos Aires

Agosto 15. Dentro de una gira sudamericana que incluyó presentaciones en Santiago de Chile, São Paulo (Brasil) y Lima (Perú), la soprano **Anna Netrebko** acompañada por su marido el tenor **Yusif Eyvazov**, y bajo la dirección del maestro **Jader Bignamini**, ofreció dos conciertos con idéntico programa en el Teatro Colón de Buenos Aires que marcaron el debut de los tres artistas en esa sala.

No es fácil decir algo novedoso sobre Netrebko; lo único que se puede hacer es repetir lo que todos los medios del mundo han escrito de la soprano nacida en Krasnodar, Rusia, en 1971: volumen exuberante, dicción sin mácula, seguridad musical, agudos brillantes, armónicos perfectos, graves apabullantes, pianísimos de sueño y fraseo admirable. A su lado, no defrauda Eyvazov, un tenor de razonable técnica, muy buen volumen, registro amplio y agudo seguro y poderoso. Se le puede achacar seguramente falta de matices, alguna desprolijidad en la emisión y un color poco atractivo, pero cumple con su cometido con algo más que dignidad.

La Orquesta Estable fue un adecuado soporte para los solistas y resultó razonable en los momentos puramente orquestales. Bignamini dirigió con mano segura a la orquesta y fue el puntal requerido por la estrella y su marido para sus intervenciones. Las ovaciones del público trajeron los bis: primero un clásico en los recitales de Netrebko: 'Heia, heia in den Bergen', primera escena del personaje Silva Varescu de la opereta *Die Csárdásfürstin* (*La princesa de las csárdás*) de Emmerich Kálmán, con baile de la diva incluido.



Anna Netrebko, Yusif Eyvazov y Jader Bignamini

Luego, un infaltable de este tipo de veladas: 'Nessun dorma', de *Turandot* de Puccini, por Eyvazov, cantado a toda potencia, con alguna entrada fuera de tiempo y con espectaculares agudos. Y como final una versión a dúo de 'O sole mio' de Eduardo di Capua que, como en muchas partes del concierto, incluyó un pequeño juego escénico.

Noche sin dudas inolvidable, pero que nos lleva a preguntarnos: ¿volverán a presentarse en el Colón o pasará como con casi todas las estrellas contemporáneas, que sólo vienen una vez en su carrera?

por **Gustavo Gabriel Otero**

Pelléas et Mélisande en Buenos Aires

Agosto 31. Con el objetivo de celebrar el centenario de Claude Debussy, volvió al escenario del Teatro Colón después de siete años y en nueva puesta en escena, su única ópera, *Pelléas et Mélisande*, en una versión correcta.

El maestro **Enrique Arturo Diemecke** logró una versión refinada de la obra sin perjuicio de algunos momentos menos afortunados o alguna falta de sincronización. Quizás el punto más alto fue la faz visual por la creatividad de los distintos marcos escénicos ideados por **Nicolás Boni** con el aporte de la iluminación de **José Luis Fiorruccio**. La idea original del fallecido **Gustavo Tambascio** se enfocó en dos aspectos principales que fueron respetados por la que resultó la directora escénica: el paso del tiempo y el acento sobre la figura de Golaud. El vestuario de **Jesús Ruiz** fue funcional a la idea rectora de la puesta y los movimientos escénicos de **Susana Gómez** no parecieron un aporte fundamental, si bien nada resultó fuera de lugar o transgresor.

Veronica Cangemi en su primer acercamiento a *Mélisande* mostró profesionalidad y buena preparación, mientras que **Giuseppe Filianoti** compuso en *Pelléas* de esmerada corrección. El Golaud de **David Maze** fue centro de la acción conforme



Escena de *Pelléas et Mélisande* en Buenos Aires

Foto: Máximo Parnagnoli

la puesta y el artista se destacó tanto por su canto como por su involucramiento escénico. Con muy buen volumen, pero con emisión afectada y no natural el rey Arkel de **Lucas Debevec Mayer**.

Muy en estilo, **Marianella Nervi Fadol** como Yniold; un lujo **Adriana Mastrángelo** como Geneviève. Adecuado, el médico de **Alejo Laclau** y con perfecta emisión, **Cristian De Marco** en las pocas frases del Pastor. Correcto, el Coro Estable en sus breves intervenciones.

por **Gustavo Gabriel Otero**