

## Ópera en Sudamérica



Riccardo Massi (Radamès) y Latonia Moore (Aida)  
Foto: Máximo Parpagnoli

### **Aida en Buenos Aires**

Mayo 29. En celebración de los 110 años de la inauguración de la sala del Teatro Colón, retornó a su escenario la primera ópera aquí representada: *Aida* de Verdi, con la suntuosa puesta en escena firmada por **Roberto Oswald** en 1996.

El planteamiento escenográfico de Oswald es sencillo y monumental a la vez: en el fondo, la cabeza de una esfinge con presencia en toda la acción; por otro lado, columnas y escalinatas que van cambiando de lugares y formatos dan marco a cada escena. **Aníbal Lápiz**, a la par de diseñar el lujoso vestuario, volvió a ocupar el lugar de repositor de las ideas de Oswald. En este sentido fue fiel a la concepción original, con movimientos de masas muy bien realizados e incorporando algún detalle de actuación más acorde a los tiempos actuales. Bien pensadas y ejecutadas, las coreografías de **Alejandro Cervera** y adecuada la iluminación de **Rubén Conde**.

Con nervio y estilo perfecto se desarrolló la versión musical a cargo de **Carlos Vieu**, mientras que el Coro Estable que dirige **Miguel Martínez** fue uno de los triunfadores de la velada.

**Latonia Moore** fue, por su notable potencia, su registro homogéneo, su bello color y su sutileza interpretativa, una

protagonista de lujo como Aida. El tenor italiano **Riccardo Massi** fue un adecuado Radamès que pudo interpretar el rol sin forzar la emisión en ningún momento, aunque se necesita en algún momento un tinte más heroico. **Nadia Krasteva** como Amneris fue una intérprete de fuste tanto por su seguridad vocal como por su temperamento escénico.

El bajo **Roberto Scandiuzzi** compuso un Ramfis de voz pareja y potente en todo el registro, denotando toda la autoridad que el rol requiere. Con emisión irregular y algunos problemas de fraseo, el Amonasro del estadounidense **Mark Rucker**. **Lucas Debevec Mayer**, en el breve rol del Rey de Egipto se desempeñó con problemas de emisión y registro oscilante. Con esmerada corrección fueron servidos los roles menores por **Raúl Iriarte** (Mensajero) y **Marisú Pavón** (Sacerdotisa).  
**por Gustavo Gabriel Otero**

### **El Cristo de Elqui en Santiago**

Sin duda había muchas expectativas en el ambiente musical chileno frente al debut de *El Cristo de Elqui*, una de las grandes apuestas culturales de este 2018 en ese país. De partida, se trataba de una ópera basada en dos novelas de uno de los escritores más populares y exitosos de Chile, Hernán Rivera Letelier, escrita por uno de los compositores más reconocidos ahí en los últimos años, **Miguel Farías**, con guion del sociólogo y ex precandidato presidencial **Alberto Mayol** e interpretada por una docena de cantantes nacionales.

Pero, además, era la primera partitura chilena en más de cuatro décadas que tendría su estreno mundial como parte de la temporada lírica del Teatro Municipal de Santiago, escenario que si bien en los últimos 20 años ha ofrecido otros títulos locales de este género, como *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, de Sergio Ortega (en 1998 y 2003) y *Viento blanco* de Sebastián Errázuriz (en 2008 y 2009), no los presentó como estrenos mundiales en la temporada lírica oficial.

*El Cristo de Elqui*, en cambio, era la segunda obra del actual ciclo operístico del Municipal, presentada en cinco funciones entre el 9 y el 16 de junio. Y a juzgar por la buena recepción del público que tuvo su estreno, la pieza cumplió en buena medida con las expectativas, como lo demostraron los efusivos aplausos de los espectadores.

Aunque en otros escenarios sí ha sido posible ver óperas chilenas, en los casi 161 años del Municipal no han sido estrenadas más de 12 en su temporada lírica oficial; la primera fue en 1895, y la última databa de 1972. Y el principal responsable del éxito de este nuevo título es su compositor: nacido en Venezuela en 1983, Farías se formó musicalmente en Chile, Suiza y Francia, y ya tuvo su primera y comentada experiencia en ópera hace justo seis años, en 2012, cuando estrenó en el Teatro Escuela de Carabineros de Santiago su *Renca, París y liendres*, muy bien recibida por los expertos e incluso ganó el premio del Círculo de Críticos de Arte de Chile de ese año.

Adaptando dos novelas de Rivera Letelier, *La reina Isabel cantaba rancheras*, de 1994, y *El arte de la resurrección*, de 2010, Farías desarrolló una partitura que se extiende a lo largo de una hora y 40 minutos, dividida en un prólogo y cuatro actos, separados por un intermedio. Ambientada en el desierto nortino chileno, sólo abandona esa zona en el prólogo y el último acto, que transcurren en la capital chilena, Santiago, y su protagonista está inspirado en una figura de contornos místicos que ha trascendido en el tiempo: Domingo Zárate, nacido a fines del siglo XIX y quien en los años 20 del siglo pasado se convirtió en un predicador que decía ser la reencarnación de Cristo y deambuló por las pampas predicando a mineros y prostitutas, e incluso viajó a Santiago a extender su mensaje en 1931, ocasión en la que fue enviado al manicomio, para caer en el olvido en los años posteriores y finalmente morir cuatro décadas después.

Como historia *El Cristo de Elqui* es una obra quizás difícil de clasificar a nivel conceptual. El argumento es atractivo y podría dar para mucho, aunque en la adaptación operística de Farías-Mayol su ritmo es un poco irregular y se echa de menos otro acto o una escena más para permitir mayor desarrollo al protagonista y su impacto colectivo, o que sirviera a modo de transición dramática, pues el último acto se siente un poco abrupto y precipitado como conclusión, lo que de todos modos no es grave ni afecta la buena impresión que deja la obra.

Y esa percepción positiva descansa fundamentalmente en la labor del compositor, quien creó una partitura dinámica, sugestiva y capaz de ser transversal e interesar tanto a los académicos como a quienes tuvieran alguna reticencia frente a la ópera contemporánea. Como ya hizo en *Renca, París y liendres*, los personajes deben cantar pero también declamar y en algunos momentos conversar en medio de la partitura, y también la música es ecléctica y no teme entremezclar lo tradicional con las raíces populares; así, en un instante se canta una ranchera y hay elementos de música popular, aunque también es posible percibir a otros autores: en entrevistas previas al estreno, Farías mencionó a maestros aún vivos como el húngaro Péter Eötvös y el argentino-francés Oscar Strasnoy, pero también a otros más legendarios que el auditor atento pudo reconocer en más de un momento, como Ígor Stravinski, Sergúei Prokófiev y Dmitri Shostakóvich.

Farías desarrolló momentos muy interesantes en lo musical, como por ejemplo el intento de resurrección en el primer acto, el interludio entre los dos últimos actos o el desenlace de la obra, u otros tan efectivos como el inicio del segundo acto, que transcurre en el burdel de la Reina Isabel. La partitura puede ser calificada de impresionista en su atmosférico discurso sonoro, por la variedad timbrística, los colores y los recursos que emplea Farías, incluyendo toques originales y tan creativos como las mangueras plásticas que desde el foso de la orquesta producen un particular sonido casi como si fueran un viento que silba, al ser movidas rápidamente en distintos momentos de la obra que parecen reflejar o describir el ambiente del desierto, con su inmensidad y soledad. Y también es digna de resaltar su capacidad para alternar los momentos más serios o graves con la frecuente aparición de elementos de humor o sátira que incluso provocan risas en el público.

Primordial en la posibilidad de apreciar la partitura fue la notable y muy comprometida labor de la Filarmónica de Santiago bajo la batuta de su director residente el maestro chileno **Pedro-Pablo Prudencio** en una lectura vibrante, atenta, detallista y



Escena de *El Cristo de Elqui* en Santiago  
Foto: Marcela González Guillén

vital. Y, como es habitual, el Coro del teatro, dirigido por **Jorge Klastornik**, tuvo un excelente desempeño, tanto sus voces femeninas interpretando a las prostitutas en los actos segundo y tercero, como en el desenlace encarnando al pueblo que espera la llegada del protagonista a Santiago.

Uno de los puntos que llamaban la atención previamente en esta propuesta del Municipal fue el haber convocado para encargarse de la puesta en escena a una eminencia internacional como el prestigioso director teatral argentino **Jorge Lavelli**, radicado hace más de medio siglo en Francia y referente en teatro y ópera desde hace décadas. El octogenario maestro debutó en Chile el año pasado con el montaje de la ópera *Jenùfa*, que en general fue bien recibido por la crítica especializada, a pesar de algunos detalles que no convencieron por completo. Ahora, en su regreso, tenía el gran desafío de escenificar una obra totalmente nueva.

El resultado fue muy inteligente y tuvo varios aciertos. Lavelli contó con al menos dos de los artistas que ya lo apoyaron el año pasado: él mismo volvió a encargarse de la iluminación junto a **Roberto Traferri**, que se complementó muy acertadamente con la austera pero eficaz escenografía, que en esta ocasión fue responsabilidad de **Ricardo Sánchez Cuerta**, mientras que **Graciela Galán** elaboró un atractivo vestuario atemporal que representaba muy bien las personalidades de los personajes, quienes además aparecían muy maquillados de blanco, con una apariencia que les dio algo casi fantasmal pero también recordaba un poco al cine mudo. Al igual que en la *Jenùfa* del año pasado, Lavelli optó por una producción minimalista, con pocos elementos, que sugiere más que denota de manera naturalista y fidedigna, y eso contribuyó al misterio de la obra.

Hubo quienes no quedaron conformes por la ausencia de más elementos que evocaran al desierto, al sol, a la luminosidad y la geografía nortina —sólo en el tercer acto una imagen de la pampa dominaba el fondo de la escena—, pero de todos modos la concepción visual y teatral de Lavelli fue interesante y funcionó de manera fluida, consiguiendo un impacto visual con elementos sencillos pero muy efectivos, como en el simbólico final de la primera parte —con el protagonista elevándose a las alturas— o en casi todo el último acto.

El Municipal convocó un sólido elenco de solistas para este estreno mundial, incluyendo a algunas de las voces más destacadas del medio local en estos momentos. Conociendo el siempre notable desempeño del barítono **Patricio Sabaté**, capaz de lucirse desde roles barrocos como el Orfeo de Monteverdi hasta sus logradas participaciones en óperas chilenas contemporáneas, no es de extrañar que en el personaje titular de la ópera ofreciera otra excelente interpretación: cantado con calidez, expresividad y seguridad a lo largo del registro, en lo escénico su *Cristo de Elqui* fue muy humano y convincente, sorprendiendo en un personaje con más inseguridades que certezas, más débil y menos grandilocuente y mesiánico de lo que uno podría haberse imaginado antes de conocer la obra.

También es bastante conocido y apreciado el talento de la mezzosoprano **Evelyn Ramírez**, quien en esta oportunidad interpretaba a la Reina Isabel, que encabeza el prostíbulo y es un gran apoyo para el Cristo de Elqui; desenvuelta y seductora en lo escénico, destacó tanto en lo musical como acostumbra, agregando en esta ocasión además otra destreza, tocando la guitarra al entonar una atractiva ranchera. Y una de las voces chilenas jóvenes más prometedoras y ascendentes del último tiempo, la soprano **Yaritzza Véliz**, se lució en sus intervenciones como Magalena, la prostituta que se convierte en el objeto de afecto del protagonista; su bella voz ha ido ganando volumen y color.

Los restantes roles desarrollaron mayores matices cómicos, como la prostituta Ambulancia, con su muy particular y alocado comportamiento, quien estuvo muy bien lograda vocal y escénicamente por la soprano **Paola Rodríguez**, o los dos policías a los que dieron vida el tenor **Rony Ancavil** y el barítono **Javier Weibel**. Este último fue además parte del muy logrado trío de trabajadores, junto al tenor **Francisco Huerta** y el bajo **Jaime Mondaca**, que tanto por sus juguetones movimientos escénicos como por la forma en que complementaban su canto, fueron una curiosa mezcla entre una suerte de variante de “los tres chiflados” y los ministros Ping, Pang y Pong de *Turandot* de Puccini.

También estuvo bien en su intervención en el segundo acto el tenor **Pedro Espinoza**, como un cliente del prostíbulo. Y especial relevancia tuvieron las apariciones de los personajes que representan al clero, encabezadas por el divertido Cardenal del tenor **Gonzalo Araya**, quien junto a dos obispos (el tenor **Claudio Cerda** y el barítono **Eleomar Cuello**) analiza los riesgos que puede significar el Cristo de Elqui, en su conversación en el prólogo, una de las escenas más logradas de la obra, con su tono burlesco y satírico. Su representante religioso en tierras nortinas fue el sacerdote que interpretó el bajo-barítono **Sergio Gallardo**, eficazmente cantado y actuado con su habitual despliegue teatral que tan bien se adapta a los personajes cómicos.

Además de los roles cantados, hay un personaje que sólo debe ser hablado, en este caso el poeta Mesana, suerte de alter ego del autor del original literario, quien interviene puntualmente en el acto tercero y tiene que ser encarnado por un actor que parece dirigirse a la audiencia; esta idea funciona bien en el conjunto de la obra y fue asumida con seguridad y efusiva convicción por **Francisco Melo**, conocido actor chileno.

En el balance final, *El Cristo de Elqui* no sólo pudo satisfacer tanto las expectativas como la curiosidad de los espectadores, sino además fue un logrado e interesante nuevo eslabón en la historia de las pocas óperas chilenas que han conseguido ser escenificadas.

por Joel Poblete



Irène Theorin como Isolde en Buenos Aires  
Foto: Máximo Parnagnoli

### **Tristan und Isolde en Buenos Aires**

Julio 18. Durante mucho tiempo figuró el proyecto —ahora concretado— de reunir en el escenario del Teatro Colón al ciudadano del mundo nacido en la Argentina, **Daniel Barenboim**, con la Orquesta Staatskapelle de Berlín en una producción escénica y musical de la Staatsoper Unter den Linden de Berlín. En principio lo que mayor atención ocupó y a la postre fue el principal sostén de una versión de excelencia fue la presencia en el foso de la Staatskapelle y la notable batuta de Barenboim. Los solistas, y una puesta en escena veterana pero aún efectiva, de **Harry Kupfer**, completaron un menú wagneriano de primer nivel.

La concepción de Kupfer es estática y ascética. El movimiento está dado por los giros de un enorme ángel. El mismo ángel, sus distintos espacios y sus movimientos sirven de ambientación para los diferentes lugares que el libreto marca para la acción.

Si la versión escénica es ascética la versión orquestal es antológica por su excelencia y por la perfección de todas las filas de la Staatskapelle de Berlín sin dudas de un nivel superlativo frente a lo que estamos acostumbrados a escuchar en las márgenes del Río de la Plata. Barenboim en el podio como un gran piloto lleva a buen puerto el transatlántico que tiene en sus manos.

**Irène Theorin** no defrauda como Isolde: con emisión potente y compenetración abordó el complejo personaje. **Peter Seiffert** fue competente como Tristan en los dos primeros actos a pesar de alguna irregularidad en la emisión. Lamentablemente, en el tercer acto su veteranía y su conocimiento de la parte no fueron suficientes para sobrellevar la fatiga vocal manifiesta: su emisión fue oscilante y con momentos al borde del grito.

**Angela Denoke** fue una Brangäne de lujo mientras que **Boaz Daniel** dio el realce que merece a Kurwenal. **Kwangchul Youn** fue un rey Marke de perfectos acentos y se desempeñaron con atildada corrección **Florian Hoffmann** (un Pastor) y **Adam Kutny** (un Timonel). **Gustavo López Manzitti** fue un seguro y potente Melot mientras que el Coro Estable del Teatro Colón en sus breves intervenciones fue impecable. ●

por Gustavo Gabriel Otero