

Ópera en Francia

Don Giovanni en Estrasburgo

“Luz más luz, oscuridad” (Erwin Schöndinger). **Marie-Ève Signeyrole** no se anduvo con chiquitas. Igualó el nivel social de los personajes vistiendo a todos por igual, así como las maneras, que impuso descaradas, de comportarse en público. Borró por completo toda indicación de lugar, y disminuyó tanto como pudo la fuerza del lenguaje de los personajes todos, desviando la atención del público hacia el telón de fondo del escenario, que pobló con videos osados, durante las arias más esperadas, cuando los personajes revelaban con verdades o con mentiras el fondo de su ser.

Con ello se pudo comprender que a la directora de escena no le interesaba propiamente el detalle, las facetas de la historia del burlador de Sevilla, sino que a través del final de su vida, quería mostrar cuáles eran en realidad los pensamientos, los deseos, las pulsiones (sexuales en su inmensa mayoría) que poblaban las mentes de los seres del cruel cuento, y cuál parece ser el subsuelo mental a nuestro alrededor. Signeyrole nos llevó del otro lado del espejo de nuestro mundo visible.

La profunda transformación de la exposición del cuento fue inteligible e inteligente, valiente, original y también justificada, puesto que se trató tan solo de escudriñar las mentes de los personajes y de ningún modo transportar la historia tal cual, a otra época, a otro lugar, como se ve tan a menudo en todos los teatros líricos del mundo. El trabajo de la joven directora merece, sí, estos epítetos elogiosos, pero también se presta a la crítica por su difícil interpretación para el público neófito, sin un mínimo conocimiento de la obra y que, por ello, perdió irremediamente detalles reveladores, como la influencia en el comportamiento humano de cada día, de las diferencias sociales, de la semántica del vestir o de los lugares frecuentados.

Escudriñar y “explicitar” dramáticamente, en el escenario, las mentes de los personajes de una obra, significa dar a esa obra el sentido profundo visto por el director de escena, que, de esta forma, se convierte (se puede convertir) en el autor de la misma en el sentido estricto de la palabra. Calixto Bieito dio recientemente



Escena de *Don Giovanni* en Estrasburgo
Foto: Klara Beck

una versión de *Simon Boccanegra* que andaba por estos mismos andurriales. Anteriormente, La Fura dels Baus dio una versión desgraciada de *Die Zauberflöte* que también iba por ahí. Es posible que la idea, ya vista en el teatro, germine en el teatro lírico por las razones positivas indicadas. Vivir para ver.

Christian Curnyn, al frente de la orquesta de la casa, dio de la obra una versión justa y tradicional, en franca oposición a las opciones de la directora de escena. El contraste tuvo un gran efecto. El director musical logró de sus músicos claridad, precisión, sobriedad y variedad de ritmos, colores e intensidades. No se podía pedir más ni mejor del trabajo del foso.

Nikolay Borchev interpretó un Don Giovanni de campeonato. Vocalmente impecable por su pronunciación esmerada de la lengua italiana, por su respeto para con los recitativos (de los que huyen tantos cantantes), por la precisión de su emisión, su timbre sonoro y viril, por su potencia bien controlada también. Dramáticamente aceptó todas las exigencias que le hizo Signeyrole, que no fueron ni pocas ni fáciles de seguir. No le fue a la zaga **Michael Nagl** en el imposible papel de Leporello, de quien se podría recitar idéntica letanía de elogios. Añádase que su timbre algo rasposo y su tesitura grave le separaron vocalmente con gran tino del personaje de su amo. **Patrick Bolleire**, una gran voz, fue un Comendador mandón y poco simpático. No forzó el volumen de su emisión ni se regodeó alargando innecesariamente las notas graves, como sucede a menudo, en busca del aplauso. **Alexander Sprague** campeó un Don Ottavio en la mejor tradición mozartiana, en perfecta línea con la orquesta, e **Igor Mostovoi**, tal vez un poco falto de potencia en momentos transcendentales para el personaje, cumplió por lo demás a la perfección su cometido como Masetto.

De entre las voces femeninas destacó ante todo la de **Anaïs Yvoz** (Zerlina), por el respeto con el que trató las líneas melódicas, por el color con el que revistió sus decires y por el aporte semántico de su canto, que permitió resucitar, por momentos, el personaje de la campesina. El trabajo de **Jeanine De Bique** (Donna Anna) mejoró con la progresión de la obra, alcanzando un gran nivel en su último diálogo con Don Ottavio. A **Sophie Marilley** le traicionaron sus ganas de mostrar con acentos ásperos la desesperación de Donna Elvira, sin duda justificada por el comportamiento de su amado esposo, pero fuera del alcance de la cantante, que mostró en cambio buena disposición dramática, sin duda guiada por la directora de escena. El coro, al mando de **Christoph Heil**, cumplió vocalmente y realizó un excelente trabajo dramático también.

por **Jaume Estapa**

Madame Favart en París

Esta *opéra comique* en tres actos, de 1878, pertenece al último periodo de la vida de Jacques Offenbach, y narra nada menos que la historia “real” —convenientemente aderezada— del matrimonio Favart: ella, Justine, una diva de inmensa fama; y él, Charles-Simon, autor de músicas y acciones escénicas exitosísimas, que acabaría dando su nombre a la maravillosa sala del Teatro de la Opéra Comique. Era un deber pues, más temprano o más tarde, proponer este título casi olvidado en vez de retomar una vez más uno de los que todos tenemos presente.



Christian Helmer y Marion Lebègue en *Madame Favart* de Offenbach

Hay quien piensa que en estas últimas composiciones el autor habría perdido en parte la inspiración, la frescura y sobre todo la mordacidad satírica, pero habría que recordar que el segundo Imperio había pasado, que la guerra franco-prusiana había terminado recientemente y que la Comuna de París lo había hecho muy mal y sólo siete años antes del estreno de esta obra.

A esta *Madame Favart* se le sigue con placer y una sonrisa, aguanta bien el paso del tiempo y no se puede decir que tenga tiempos muertos o música de rutina. Como en *La grande duchesse de Gérolstein* hay un cuarteto protagonista (aparte del matrimonio están un amigo de Justine de los primeros tiempos, Hector de Boispréau, y su futura mujer, Suzanne, pese a que el matrimonio sea obstaculizado por el padre de ella, el Mayor Cotignac). A estos y otros personajes menores se une el marqués de Pontsablé, impenitente mujeriego encaprichado con Justine, que entretanto se ha hecho pasar por Suzanne y luego se transforma, junto con su marido, en los servidores de la otra pareja con todos los equívocos que se puedan imaginar. Naturalmente, planea todo el tiempo sobre el fondo la figura histórica de Mauricio de Sajonia (el mismo que protagoniza *Adriana Lecouvreur*) que al parecer estuvo locamente enamorado de la Favart y quiso separarla de su marido a toda costa y convertirla en su amante (esta situación pasa aquí en parte a Pontsablé).

No me apetece explicar argumentos, pero se trata de una *opérette* rara, que me temo que en eso se quede. Esta función, con entradas agotadas y personas que procuraban obtener una hasta el último momento, fue un mentís a las críticas negativas de los cotidianos parisinos (no las he leído, pero se me dijo que el objeto de las iras era la puesta en escena de **Anne Kessler**, de la Comédie Française, y si no me equivoco en su primer encuentro con un teatro lírico, más bien “sencilla”, pero con una coreografía de **Glysein Lefever** muy apropiada. Si la idea de hacer que todo suceda en el interior de la propia Opéra Comique (en particular en la sastrería) y con un niño que se mueve sin parar con ningún objetivo evidente más que

el de fastidiar, parece en más de un momento forzada o inadecuada, y puede descolocar al espectador, se trataría del único “defecto” por resaltar. Por lo demás, la acción no se detiene nunca, se procura dar una caracterización bien definida a los personajes, y la gente ríe y aplaude. ¿Está mal? Si no se sustituyen —qué horror— los diálogos originales que pecarán hoy de ingenuos pero no son en absoluto malos, ¿dónde está el problema?

Laurent Campellone no es nuevo en el foso del teatro y ha ya dirigido muchas veces —y bien— los títulos que se van sucediendo de una temporada a otra. En esta ocasión se ponía al frente de la excelente Orchestre de Chambre de Paris y del coro de la Opéra de Limoges (que junto con el Palazzetto Bru Zane y el Teatro de Caen coproducen este nuevo montaje) preparado por **Edward Ananian-Cooper**, todos muy capaces.

Lo mismo se debe decir de los solistas, del primero al último. La protagonista no se encontraba en buena forma por enfermedad anunciada el 22 de junio, pero no se habría dicho a no ser por algunos problemas de descontrol en el agudo. Ni por volumen ni por la desafortunada interpretación se podrían poner pegas a la mezzosoprano **Marion Lebègue**. Del mismo modo estaba bien el camaleónico marido de **Christian Helmer** (barítono), a quien se le podría pedir quizás que no cantara fuerte todo el tiempo. Hector fue el tenor **François Rougier**, seguramente no un vozarrón del que no hay aquí ninguna necesidad y muy elogiable como intérprete. Los aplausos saludaron a **Anne-Catherine Gillet**, una magnífica Suzanne, siempre con su voz de *soubrette* que corre fácilmente. Y si **Franck Leguérinel**, ya un *must* en los papeles característicos de su cuerda, fue un excelente Cotignac, **Éric Huchet** fue el tenor característico (y no sólo) por antonomasia en un Pontsablé irresistible. También los papeles menores de Biscotin (en teoría propietario del hotel —ahora sastrería— donde en origen sucede la acción en el primer acto) y del sargento Larose fueron impecables (**Lionel Peintre** y **Raphaël Brémard**, este último actor de relieve).
por Jorge Binaghi