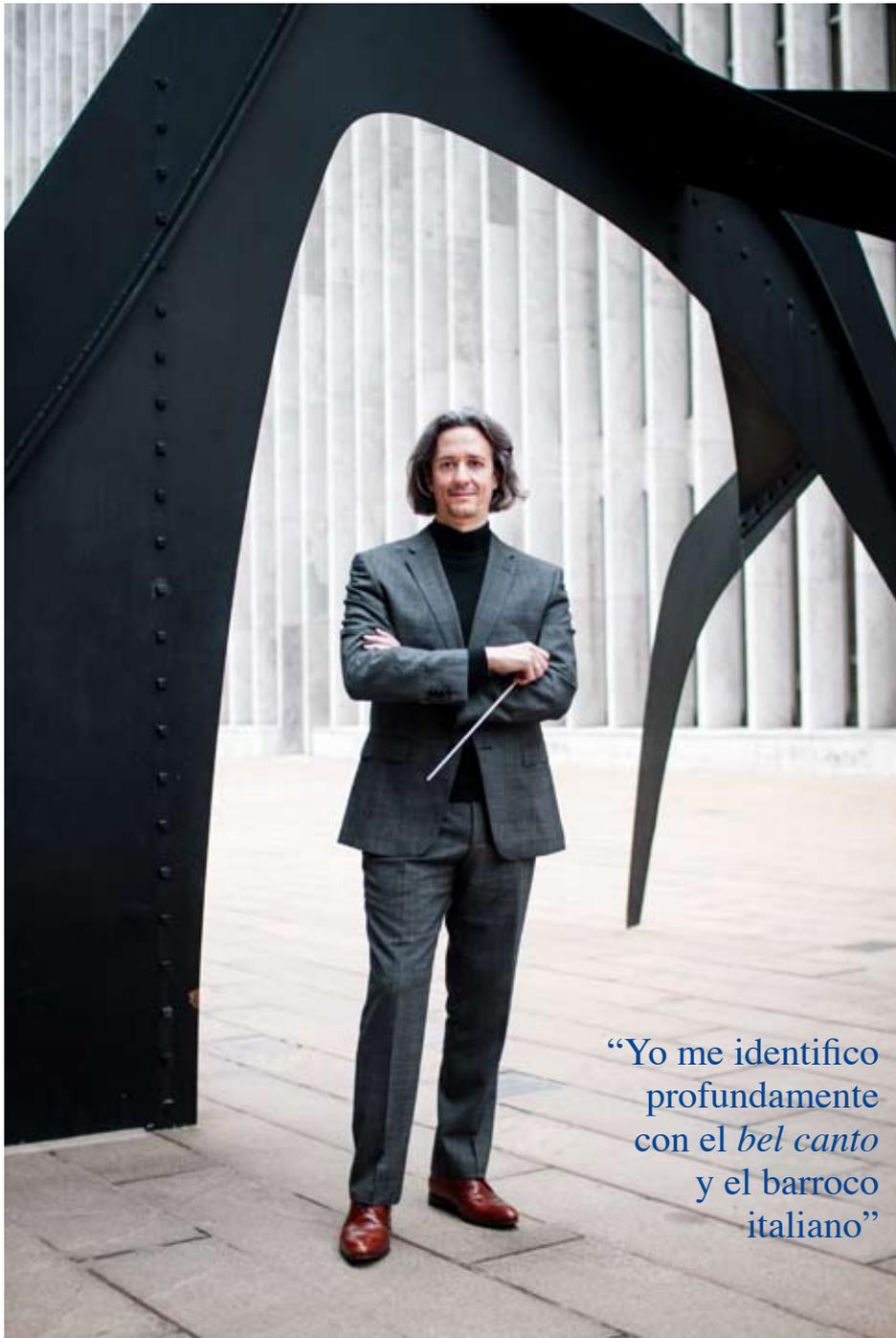


Jorge Parodi, director concertador

por Ximena Sepúlveda



“Yo me identifico profundamente con el *bel canto* y el barroco italiano”

¿Cómo y a qué edad se despertó tu amor por la música?

Te cuento un poco de mi infancia. Nací en Carlos Tejedor, una pequeña ciudad en el oeste de la provincia de Buenos Aires. Me mudé a los tres años a Santa Rosa, capital de la provincia de La Pampa, donde crecí e hice mis primeros estudios. Estudié piano en un conservatorio privado y luego, con mi hermana, que se había recibido antes, hice la terciaria en el Instituto Provincial de Bellas Artes, donde me recibí como Maestro Provincial de Música a los 18 años.

A mi papá le gustaba mucho el tango, había sido cantante amateur cuando tenía 20 años, y mi abuela paterna —también amante del tango— fue maestra de música en una escuela primaria toda su vida. Yo siempre me interesé únicamente en la música clásica.

¿Cómo ha sido tu formación musical avanzada?

En una oportunidad fui a escuchar un recital de Frederica von Stade en el Teatro Colón como parte de la temporada de abono. Me gustó muchísimo su pianista y fui a saludarlo. Le pedí si me quisiera dar una clase y aceptó. Conseguí una de las salas de estudio en el Colón (yo estaba trabajando en el Instituto) y el pianista —Martin Katz— me dio una clase.

Al final de la lección me preguntó si estaría interesado en ir a estudiar a Estados Unidos con él (eventualmente me enteraría que es uno de los pianistas acompañantes más famosos del mundo y tiene una cátedra de acompañamiento y música de cámara en la Universidad de Michigan). Le respondí que estaba muy interesado en estudiar en el extranjero, pero que no sabía si podría financieramente. El maestro Katz mandó a pedir los formularios para la inscripción, los envié e hicimos el examen de admisión en el Colón. Tuve la suerte de que me concedieran beca completa y, además, un pequeño estipendio mensual. El Mozarteum Argentino pagó el pasaje y me fui a hacer una Maestría en Música de Cámara y Acompañamiento con Katz.

Cuando terminé la maestría, tenía la posibilidad de quedarme dos años más

trabajando en mi campo de estudios, así que con un compañero de clase —Howard Watkins, que ahora es pianista estable en el Metropolitan Opera— decidimos mudarnos a Nueva York. Hice una audición para trabajar en la escuela de música Juilliard y empecé a trabajar allí como pianista acompañante. También empecé a dar unas clases en New York University (NYU).

Las dos instituciones gestionaron mi visa de trabajo y eventualmente me hice residente. Después de dos años en Juilliard me invitaron a ser maestro preparador del curso pre-universitario, un programa muy selectivo para artistas de menos de 18 años. Esta posición todavía la tengo. Unos años después dirigí una ópera en la Manhattan School of Music, y en ese momento crearon el Senior Opera Theater y me invitaron a ser su director musical. [Desde entonces ha dirigido una docena de óperas ahí.]

La Manhattan School of Music es una de las escuelas de música más importantes de Estados Unidos, especialmente su departamento de ópera. El Senior Opera Theater está reservado para los cantantes que están en el último año de la universidad, y se hacen producciones completas con orquesta.

¿Qué nos puedes contar sobre los compositores latinoamericanos de ópera?

Fuera de dirigir *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla, no tengo mayor experiencia con ópera latinoamericana.

Argentina se caracteriza por ser el país con mayor afición a la ópera en América Latina. Si no me equivoco, el disco de *Los 3 Tenores* alcanzó el número uno de popularidad en la población, por encima de cualquier artista popular. ¿A qué se debe esta tremenda hazaña?

Argentina tiene una gran tradición operística, no en el volumen de la mayoría de los países europeos, ni siquiera comparada con Estados Unidos, pero ciertamente la ópera ocupa una parte prominente de la cultura del país. Es muy difícil saber por qué nos consideramos un ejemplo destacado en la tradición operística. Tal vez tenga que ver con nuestra raíces italianas: la inmigración de principios del siglo XX trajo más gente de la que ya estaba viviendo en el país, y en pocos años la población se duplicó. Esta inmigración fue casi absolutamente europea y predominantemente italiana.

En el año de nuestro primer Centenario había en Argentina más ciudadanos nacidos en Italia que en ningún otro país, incluso los nacidos en nuestra tierra. Y la ópera siguió asociada con nuestra herencia, y tal vez como una forma de mantener una conexión con nuestra italianidad mantuvimos vivo este género.

Hay otra teoría que, si bien es inusual, me parece válida, y es que Argentina —aunque tal vez sería más correcto decir Buenos Aires— ama la ópera porque tenemos un teatro de ópera que es el orgullo de todos nosotros. Parecería extraño afirmar que un edificio tenga tanto peso en la cultura de un país, pero el Colón es un referente enorme para todos los argentinos; hasta los niños saben qué es el Colón.

Entre la ópera tradicional y la contemporánea, ¿cuál es más difícil de dirigir y por qué?

La lírica sigue viva, gracias a los artistas que necesitan desempeñar su arte. Esa necesidad se encuentra en los compositores, que tienen la urgencia de hacer ópera. Pero si bien parecería que actualmente hay un creciente interés en ópera contemporánea —sin duda la hay en Estados Unidos, debido a que las nuevas composiciones reflejan más cercanamente la idiosincrasia y los gustos del público estadounidense—, mantener viva la tradición es nuestra tarea constante como artistas y educadores de música clásica, y es una labor de estudio infinita descifrar partituras, escuchar grabaciones, leer registros históricos, etcétera.

Cada estilo tiene sus características y, como tal, cada artista puede encontrar cierta afinidad con un lenguaje u otro. Yo personalmente me identifico profundamente con el *bel canto* y el Barroco italiano. La facilidad de un estilo u otro tiene que ver con la persona que lo encara.

En el caso de los cantantes, se supone que cada artista debe tener una técnica correcta y solvente que le permita acceder y encarar los varios estilos que sean adecuados para su voz. Actualmente, deben encarar todos los estilos y descubrir el que les resulte más gratificante o aprender a aceptar lo que el medio (*casting directors*, preparadores, profesores y otros profesionales) le permita hacer.

En cierta forma el éxito que tengamos en un repertorio o estilo, el interés que las compañías y las personas que tienen poder de decisión tengan en que hagamos una cosa u otra, es el que va a indicar lo que aparentemente es más acertado para nosotros. Obviamente, tenemos que considerar si esas oportunidades son de nuestro agrado o si es la dirección que queremos tomar, y ya sea aceptarlas, o tratar de encontrar otros caminos.

¿La ópera contemporánea requiere una técnica vocal distinta? Y, si es así, ¿en qué consiste? Por lo general los cantantes no gustan de combinar ambos estilos, más bien dedicándose a un estilo o al otro...

Es verdad que unas voces son más apropiadas para un estilo o para otro: si bien muchos cantantes pueden hacer varios estilos, es muy normal que le queda más cómodo un estilo o que el instrumento se presta con más facilidad para las demandas, exigencias o características de cierto estilo.

Es muy importante para el cantante escuchar los consejos y opiniones de gente con experiencia a quienes le tengan confianza para ir descubriendo qué estilo le pueda resultar más apropiado, saludable y exitoso. Asimismo, hay que considerar las preferencias del artista y tratar de hacer lo que a uno le gusta más. De todos modos hay muchas gratificaciones en



“El cantante ideal, desde luego, no existe, pero es siempre gratificante cuando uno se encuentra con un artista que es capaz de compartir las ideas musicales”



“En general, los directores musicales somos muy tradicionalistas”

todos los estilos y siempre es un placer hacer música que sale bien, por lo tanto debemos aprender a valorar todos los estilos y poco a poco esto nos ayudará a encontrar nuestro nicho.

La gente se queja de que la ópera tradicional está declinando y que la mayoría de los espectadores son gente de edad avanzada. Muchos administradores piensan que hay que añadir un ambiente más teatral, o tenemos el caso del “Eurotrash”, en que los directores de escena piensan que denigrando la trama aumentará la venta de taquilla. Esto no ha sucedido. ¿Tienes alguna idea original de cómo enfrenar este problema?

En general los directores musicales somos muy tradicionalistas. De hecho, nuestro trabajo principal es tratar de revivir lo más fielmente posible la obra tal y como creemos que se ejecutó en la versión original.

Por ejemplo, se ve claramente esta tendencia en la música barroca, en la que los cantantes e instrumentistas tratan de recrear un sonido que nos imaginamos había en los siglos XVII y XVIII. Del mismo modo, se ve esta actitud en la tendencia a abandonar los cortes en ciertas óperas románticas de repertorio y revisar ciertas tradiciones que introducían cambios en la partitura original.

Desde ya que los cambios debidos a la adaptación a ciertos cantantes, con el objetivo de facilitar la vocalidad o lograr una ejecución más exitosa, son sin duda valores que debemos considerar. Después de todo, la tradición de cambios también es parte de la historia de cada estilo, y muchas de estas alteraciones fueron avalados por los mismos compositores. También ciertos estilos tienen una actitud más libre hacia la partitura y sabemos que tanto el compositor como los intérpretes de la época consideraban la partitura como un paso intermedio entre la idea del compositor y la realidad sonora, y no necesariamente como la última palabra.

Pero en cualquier circunstancia los músicos tenemos un gran respeto y confianza en la partitura, tanto en el texto literario como en el musical, y creo que cuanto más directa es la lectura de este texto, más correcta es la interpretación de la misma. Me parece que cuando la producción de una ópera refleja el texto literario y música, y hay una concordancia entre ellos, el público entiende mejor el sentido total de la obra y se le presta atención al contenido y no a la lectura en particular.

Cuando estás ayudando a que los cantantes repasen sus partituras y aparecen egos enormes que no escuchan consejo, ¿cómo los aplacas?

Siguiendo esta idea en que lo que tratamos es de ser fiel a la partitura, cuando trabajo con el elenco, me enfoco en descubrir cómo se imaginó el compositor que el personaje se estaba sintiendo y cómo se imaginó que el personaje verbalizaba ese sentimiento. A partir de este concepto trato de ver a través de la partitura cuál es el comportamiento del personaje a través de los elementos textuales, melódicos, rítmicos y armónicos.

Es muy importante considerar las capacidades, aptitudes y limitaciones de cada artista, y tratar de obtener un balance entre lo que me imagino es una lectura ideal de la partitura, y las opciones reales con las que el cantante cuenta y, llegado el caso, es saludable encontrar un punto medio entre ciertas ideas musicales y las posibilidades vocales. Por eso el *casting* es esencial y puede facilitar enormemente el proceso creativo de un espectáculo, porque cuando uno elige un cantante juzga si tiene las aptitudes para abordar el personaje ideal que el director tiene en mente. El arte es una actividad subjetiva y en particular las artes representativas tienen la magia y la limitación de que existen en un momento único en el tiempo y el espacio a llevar a cabo.

¿Cuál es el público ideal?

Nunca pensé cuál es el público ideal; si bien siempre me imagino ejecutando la partitura cuando la estoy estudiando, y me imagino con entusiasmo la recepción (siempre calurosa) de la ejecución, no defino al público. Si bien hay que considerar ciertos valores sociales y evitar ciertos conceptos que puedan resultar ofensivos, y sin duda este cuidado está presente en los directores que producen ópera para el público estadounidense, no cambio la lectura de la partitura por consideración al público.

Es verdad que la actitud del ejecutante es distinta para un público que conoce la obra o el estilo, o para un público que va a escuchar la obra por primera vez (ya sea porque es una obra contemporánea, o porque es una obra oscura, o de un estilo inusual). Pero como nos abocamos a revivir una partitura con el resultado ideal en mente, yo siempre me imagino que voy a ejecutar la obra para los que la conocen, los que está familiarizados con el estilo y el lenguaje, de modo tal que me impongo el estándar más alto para esa ejecución.

¿Cuál es el cantante ideal?

Asimismo, cuando estoy estudiando una partitura, me imagino al cantante ideal: aquel que puede hacer todo exactamente como me lo oigo en mi mente, y que entiende y comparte inequívocamente mis ideas. El cantante ideal, desde luego, no existe, pero es siempre gratificante cuando uno se encuentra con un artista que es capaz de compartir las ideas musicales y entregarse a la exploración de nuestra lectura de la partitura con entusiasmo y talento sorprendente. ●