

Otello en Bellas Artes

por José Noé Mercado

Otello (1887), la penúltima ópera de Giuseppe Verdi (1813-1901), no sólo sacó del retiro (eso suponía el silencio del *Oso de Busseto* luego del estreno de *Aida* en 1871) a un autor consolidado en la escena musical italiana que logró llevar a instancias dramáticas admirables el estilo belcantista de sus predecesores y en rigor toda la escuela de su patria, cuna del género, sino que le significó la composición de una de las obras más perfectas de la historia lírica, gracias a la colaboración fructífera con el libretista Arrigo Boito (1842- 1918) y a la fuente original para su tragedia: William Shakespeare (1564-1616).

Bien por la destreza musical que privilegia el flujo dramático continuo de las acciones, acaso por la maestría de la escritura vocal que sintetiza la belleza canora y el poder expresivo, o tal vez por la configuración psicológica de los personajes y sus motivaciones que permiten estructurar una trama sin fisuras (en realidad la armonía de todos esos factores, desde los que es irrenunciable valorar una interpretación), *Otello* es una cumbre operística.

Por lo que respecta a la vertiente musical, el trabajo de **Srba Dinić** en este título al frente de la Orquesta y el Coro del Teatro de Bellas Artes (preparado por **Pablo Varela**) es probable que se trate del mejor que se le haya apreciado en este recinto. Así pudo constatar en las cuatro funciones presentadas los días 5, 7, 9 y 12 de noviembre de 2017.

El sonido orquestal claro y con fuelle, controlado incluso en los pasajes en los que bien podría desbordarse ante el dramatismo, pavimentó el camino para encauzar matices, tiempos y atmósferas de expresión contundentes. Dinić arrojó también de manera notable las voces solistas, entendió sus respiraciones y circunstancias físicas, e incluso al coro lo mantuvo a flote en el escarpado inicio de la tormenta en donde la agrupación pareció titubear el ataque de sus fraseos.

El trío de voces protagónicas sobresalieron del promedio vocal que suele presentarse en Bellas Artes. Y para tratarse de este título verdiano de dificultad sabida para integrar a su elenco en cada teatro del planeta no es un asunto baladí. El tenor lituano **Kristian Benedikt** ofreció una voz poderosa impulsada por un vigor sostenido a lo largo de toda la función. Su instrumento, en combinación con una eficaz técnica, logró un centro sólido y agudos firmes, de buena colocación y de temperamento expresivo. Sus frases no siempre fueron demasiado largas, pero sí con un uso consciente del rendimiento de la columna de aire, lo que evitó desfondes.

Los impulsos y la proyección interior del Otello de Benedikt tendrían mayor riqueza de colores si encontrara capas en el amor desvanecido y en la fragilidad misma de la adversidad constante

que enfrenta y así ir más allá de un personaje arbitrario, salvaje y rudo que sólo genera violencia a su alrededor y, por lo mismo, poca empatía en el público.

El barítono italiano **Giuseppe Altomare** configuró un intrigante Iago, creíble, más humano que diabólico a todas luces; de emisión balanceada entre declamación y musicalidad tejida con decoro, como muestra, tanto en su “Brindis” como en su ‘Credo’.



Kristian Benedikt (Otello) y Elena Stikhina (Desdemona)
Fotos: Ana Lourdes Herrera

Por una voz de belleza lírica que corrió con buen volumen por la sala, por un canto que privilegia la palabra y su comprensión, así como por su delicadeza en los matices, altamente apreciados en el último acto durante su “Canción del sauce” y el ‘Ave Maria’, quien cautivó por unanimidad en esta producción fue la Desdemona de la soprano rusa **Elena Stikhina**, que el público mexicano ya ubicaba por su destacada participación en el certamen Operalia de 2016, celebrado en el Teatro Degollado de Guadalajara, Jalisco.

Con eficacia y buen desempeño, aunque sin gloria, actuaron también los tenores **Andrés Carrillo** (Cassio) y **Enrique Guzmán** (Roderigo); así como el barítono **Tomás Castellanos** (Montano) y el bajo **Alejandro López** (Lodovico). La mezzosoprano **Encarnación Vázquez** (Emilia) mostró ahora, luego de una destacada carrera de varias décadas, una emisión trémula y abierta.

La escenografía de **Adrián Martínez Frausto** buscó la idea central de utilizar columnas para dotar de dimensión el espacio y ofrecer distancias, decoración y lugares de ocultamiento a un mismo tiempo (además de alguna mesa, un baúl-ropero, una cama, un puñado de lámparas, cierto mapa). El vestuario de **Estela Fagoaga**, inspirado en la teleserie *Game of Thrones*, mostró a Otello a la usanza de Robert Baratheon, a Desdemona con aire de Margaery Tyrell y a Iago, no sin un claro link al tramador de ardides, con apariencia de sir Petyr Baelish, alias Meñique. Si bien todo lo dispuesto no resultó en demasiada unidad de estilo ni correspondencia histórica, en rigor brindó un contexto útil para el desarrollo de las acciones. No lo estorbó.



Encarnación Vázquez (Emilia) y Giuseppe Altomare (Iago)

El talón de Aquiles de esta producción se llamó **Luis Miguel Lombana**, debido a una puesta en escena superficial, conceptualmente abúlica y prescindible para la comprensión de esta célebre tragedia shakespereana. El director escénico, al presentar a un Otello rubio, barbado, con caireles, no sólo mutiló un gran porcentaje de motivaciones psicológicas a todos los personajes (en primer lugar, desde luego, al Moro de Venecia, pero no sólo a él), sino que, al entrometerse en correcciones raciales, compró tendencias y correcciones geopolíticas ajenas al propio montaje de Bellas Artes.

Que en años recientes una propuesta europea problematice en escena el conflicto de esa sociedad continental con respecto a la expansión musulmana y los credos radicales, o que en Estados Unidos se presente una reflexión sobre las disputas raciales que han estado en su agenda sociopolítica durante décadas, es comprensible y casi necesario en este título. Pero que la Ópera de Bellas Artes vaya en busca de esos pasos luego de no presentar *Otello* desde hacía 36 años y que el concepto y la dramaturgia no se basen en algo más de fondo que la simple ocurrencia, sólo deja ver a su director de escena como un imitador de modas y no como un intérprete de la dupla Verdi-Boito (quienes por cierto llamaban “Chocolate” a *Otello* mientras trabajaban en el proyecto creativo de la obra); ya no se diga a un exégeta shakespereano.

Echar de menos la bota de Iago sobre el cuerpo de Otello cuando se ha colapsado en el tercer acto, víctima de la intriga, mientras lo muestra deshecho como prueba de su argucia: ‘Ecco il leone!’; la estrangulación de Desdemona a manos de Otello y no asfixiarla con un cojín (que no es lo mismo en su significado ni en la fisiología de la muerte); o congruencia en la armería utilizada, ya es para una lectura un tanto más sofisticada. O menos simplona. Donde se ha cursado semiótica elemental. En la puesta de Lombana, no la hubo. ●

[Ver otras reseñas de *Otello* en Bellas Artes en la sección *Otras voces* de nuestra página web:
www.proopera.org.mx]

¡Suscríbese a la revista!



Pregunte por el paquete
de Colección de Revista
PRO ÓPERA

seis números

\$300.00

edición bimestral

pro ópera

Tels. 5254 4820, 5254 4823 Fax. 5254 4825

revista@proopera.org.mx

www.proopera.org.mx

También de venta en tiendas Educal