



Il barbiere di Siviglia en Bellas Artes

Una presentación de esta obra maestra de Rossini es siempre un acontecimiento que espero con emoción y angustia. Emoción porque antes que nada espero una interpretación musical y escénica de mucha calidad; angustia porque muchas veces no se alcanza la calidad que espero y a veces, como en 2007 en el mismo teatro, atestiguo una verdadera masacre de este querido *Barbiere*.

El caso es que esta vez la emoción tuvo su recompensa y la angustia no tuvo razón. La interpretación musical, sin la cual la escénica es irrelevante, fue espléndida, en general. El Figaro de **José Adán Pérez** fue una sorpresa muy agradable, no porque Adán no lo pudiese hacer con aplomo y musicalidad, sino porque es la primera vez que lo oigo y veo, con un resultado más que satisfactorio. **Carsten Wittmoser** nos dio una gran alegría al deslizar su voz por todo el registro de Basilio y al hacer explotar su voz en el momento adecuado y sólo en ése. **Stefano de Peppo**, quien no había regresado en mucho tiempo a Bellas Artes dio vida al Doctor Bartolo con una bella voz aunque, y de algo debo quejarme, con una imperfecta coloratura en su aria. **Celia Gómez** y **Amed Liévanos** cumplieron en sus intervenciones.

Javier Camarena se superó como Almaviva logrando, en mi opinión, la mejor interpretación que le oído en este papel. Su cavatina de apertura 'Ecco ridente in cielo' fue excelente. El dueto con el Figaro de Pérez fue hermoso, así como su personificación del soldado borracho e insolente. Todavía me río de 'Pace e gioia sia con voi' y recuerdo su emoción en la escena de la lección de canto. El equipo "creativo" y el tenor decidieron no cortar el aria final 'Cessa di più resistere', lo que hace hasta hace unos 10 años

se hacía. En esta ocasión agradezco el que no se haya cortado pues el resultado fue tal que los ocho minutos de un texto redundante y de inmovilidad en la escena fueron compensados por mucho con la interpretación musical perfecta de Camarena que motivó un silencio —beatífico, no sepulcral— del respetable y una explosión de aplausos al terminar el aria.

Otro miembro del reparto, sin el que la función no hubiese sido lo que fue **Cassandra Zoé Velasco**, quien a su tierna edad nos regaló no sólo una gran Rosina, sino una promesa de otra estrella en el firmamento operístico del mundo. No perdió la oportunidad de lucimiento que da Rossini a las mezzos en 'Una voce poco fa', haciéndonos entender musical y escénicamente cada detalle de la personalidad de la heroína del cuento. También se lució y nos dejó ver su coquetería y vis cómica durante la escena de la lección. Es mi firme creencia que esta joven brillará más pronto que antes, pues cuenta con la materia prima —musical, presencia y actuación— necesaria para lograrlo, materia prima que deberá seguir trabajando hasta lograr hacer de su potencial una realidad.

Pocas veces he gozado en México los números de conjunto que nos regalaron los miembros del reparto, en especial el quinteto que en efecto logró que todos los presentes tuviéramos una 'Buona sera'. **Marco Balderi** realizó un buen trabajo al frente de la orquesta y el coro, que sigue sintiendo la benéfica mano de **Xavier Ribes**. Por cierto, aunque respeto la forma respetuosa en la que las secciones sindicales de los trabajadores de Bellas Artes manifestaron su oposición a la Reforma Laboral, apuesto a que muy pocos de ellos han leído la tal Reforma. Lo que espero como asistente a Bellas Artes es que la parte ínfima de los impuestos que

pago se usen adecuadamente en la artes, excluyendo las marciales mixtas, para lograr resultados de calidad.

Dejo la dirección escénica para el final. En mi opinión el concepto empleado por **Juliana Faesler** respetó cuidadosamente la obra de Rossini, logrando armonizar una versión feminista con la obra prerrevolucionaria de Beaumarchais, que continuaría con una segunda parte mucho más política y feminista, *Le nozze di Figaro*. El autoencierro de Rosina en la jaula fue un toque genial, no sólo por su significado, sino porque aprovecha cabalmente el temporal, en el que muchos directores de escena sólo hacen payasadas. Lo no tan genial fue presentar a Bartolo como un oficial de las camisas negras de Mussolini, o de los falangistas, pues se trata de Sevilla, ¿no?, y a muchos de ellos agitando banderas negras al final del primer acto y blancas como homenaje al triunfo del amor.

La codirección actoral de **Clarissa Malheiros** fue estupenda, destacando la entrada de seis figurantes en la antedicha jaula. La escenografía e iluminación de Juliana, con **Sergio Villegas** en el caso de la escenografía y el vestuario de **Mario Martín del Río** enmarcaron muy bien esta producción. Al final de la función se respiraba un ambiente de alegría y satisfacción, siendo notable el haber constatado que quienes estuvieron sobre el escenario fueron quienes más se divirtieron, por fortuna, pues esto es lo que, aunado a una buena interpretación musical y escénica, hace que esta ópera sea una de las favoritas del público.

por **Luis Gutiérrez Ruvalcaba**

El domingo 14 de octubre de 2012 se presentó el esperado estreno de una nueva producción de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini en el Palacio de Bellas Artes, con resultados muy irregulares. **Juliana Faesler** y un muy nutrido grupo de quince ayudantes se encargaron de la parte escénica, con muy pobres resultados: iluminación indigente sin imaginación, falta de verdad escénica en la actuación de los principales personajes, vestuario horrible y disfuncional, una enorme y protagónica jaula en el escenario que más que la obviedad de su significado no hacía más que estorbar, el coro una masa informe con aspecto aburrido, gente esperando que acabe la función, el Bartolo se veía muy joven, Almaviva no era para nada un conde, y un largo etcétera.

Cassandra Zoé Velasco debutó en el papel de Rosina, con voz pequeñita, agraciada figura, muy animosa pero tímida, musical y afinada. Le quedó grande el compromiso. Como decía Giuseppe Di Stefano: tiene un defecto que se le quitará con el tiempo: es demasiado joven. Toda una promesa. **Javier Camarena** cantó el conde. Como ya dijimos, en su actuación no se le ve para nada lo conde. Bien cantado, bellísima voz, pero descuidado en los pequeños detalles indispensables en las grandes ligas del canto; tiene muchas áreas que mejorar como por ejemplo su actitud, queriendo demostrar qué bueno es él. Lo que se ve no se pregunta. Sería mejor que al cantar demostrara qué bella música, qué buena obra es ésta, si se es un gran cantante, eso por sí solo va a quedar implícito.

José Adán Pérez fue sin duda quien se llevó la función. Un Figaro como hace mucho no veíamos uno, buen actor y mejor cantante, agradabilísima voz baritonal con un registro agudo seguro y firme. Lástima del vestuario ridículo que le diseñaron, en especial el del segundo acto. **Stefano di Peppo**, el bajo-barítono que interpretó el Bartolo, es un experimentado profesional del canto. En general su desempeño resultó bastante bien, pero actoralmente fue parco y su aspecto, muy juvenil, a pesar de que en el libreto lo describen

como un viejo ridículo. ¿Por qué la directora de escena no sigue el libreto en vez de poner jaulas innecesarias?

Muy bien **Carsten Wittmoser**, a quien ya se le había escuchado en Bellas Artes cantando en la ópera *Fidelio* de Beethoven. Cantó el personaje de Basilio. Su origen germánico le aportó a su personaje una seriedad muy especial que resultó bastante cómica. Estupenda voz de bajo, nos obsequió una ‘Calunnia’ de antología. La soprano **Celia Gómez** cantó la Berta muy bien (¿no se supone que es un papel para mezzo?), demasiado recargado el trazo escénico tipo cabaretero de su aria. Un resbalón más de la directora escénica. Se lució el barítono **Amed Liévanos** en los papeles de Fiorello y el Sargento. Además de que canta de maravilla, tiene una gran vis cómica actoral, ojalá pronto lo veamos en el papel de Figaro, pues tiene todo para hacer un magnífico desempeño. Por fin ponen en estos partiquinos a alguien que no sea del coro del Teatro de Bellas Artes, que es uno de los vicios laborales preferidos de esa institución.

El director orquestal fue **Marco Balderi**, que frecuentemente viene a dirigir a nuestro país. En este *Barbero* hubo ocasiones en que tapó el sonido orquestal a los cantantes, otras donde resultó muy rápido “*il tempo*”, como al final del aria de Bartolo, lo que hacía casi imposible a De Peppo cantar con claridad y sin atrasarse. En general bien Balderi, pero no excelente. Como en otras ocasiones, pensamos que varios de los directores nacionales pudieron hacerlo mejor.

por **Mauricio Rábago Palafox**

En octubre de 2012 se estrenó la producción de **Juliana Faesler** para el más célebre título de Rossini con la Compañía Nacional de Ópera. En ella, uno de los atractivos fue la participación del tenor **Javier Camarena** como el Conde Almaviva, además de otros jóvenes talentos como **Cassandra Zoé Velasco** y **Guadalupe Paz**, alternando Rosinas, y **José Adán Pérez** en Figaro. La producción de Faesler toma como eje conductor el cautiverio de Rosina por parte de su tutor, el Dr. Bartolo; sin embargo, el resultado no fue del todo grato para el que esto escribe. Con una enorme jaula omnipresente en el primer acto, distractora por demás para los cantantes, una serie de comparsas-ayudantes de Figaro que entran y salen constantemente en las escenas, me parece poco favorable al resultado global. Ello sin mencionar la limitada paleta de colores en la iluminación, constructos, etcétera.

Una escena de la tormenta que no llegó ni a llovizna copiosa y más bien pareció sólo un ventarrón, de esos que dejan harto polvo y poca agua y que en este caso dejó una lluvia de hojas. Lo que debo reconocerle a Faesler es haber eliminado paradigmas para los papeles de Basilio y Bartolo y que dejaran de ser dos viejos caducos e inyectarles frescura y juventud.

En el plano vocal, destaca por sobre todo el elenco el ya consolidado talento de Camarena. Su emisión estuvo bien proyectada y fue homogénea en todos los registros; tiene agudos seguros y su entrega histriónica fue total. Para la memoria su ‘Cessa di più resistere’. Complementaron el reparto **Stefano de Peppo** en Bartolo, **Carsten Wittmoser** como Basilio, además de **Celia Gómez** en Berta y **Amed Liévanos** en los roles de Fiorello y el Sargento.

En la función del 18 de Octubre, **Cassandra Zoé Velasco** demostró que su talento va bien encausado, no obstante aún le falta madurar el papel actoral y vocalmente. Pérez desplegó un Figaro mercurial y con una proyección vocal sobresaliente, aunque una ligera, muy ligera tendencia a empujar el registro medio al agudo.



Cuarteto de *Il barbiere di Siviglia*

Wittmoser y De Peppo compaginaron excelentemente como la pareja de antagonistas, demostrando mucho oficio en su quehacer musical. En misma condición estuvieron los comprimarios Gómez y Liévanos.

El coro de la CNO, dirigido asertivamente por **Xavier Ribes**, mostró solvencia en cada intervención. La labor concertadora realizada por **Marco Balderi** hizo lo que fue posible con la orquesta, que mostró ciertas irregularidades desde la obertura, aunque también Balderi no fue del todo constante en sus tiempos: a momentos acelerado, otros *rallentando*. Así, este *Barbiere* que bien valdría repensar ciertos aspectos del planteamiento escénico por parte de la productora.

por **Gabriel Rangel**

La Ópera de Bellas Artes presentó una enésima producción de *El barbero de Sevilla*, la popular ópera de Rossini, estrenada en Roma en febrero de 1816 y en México en 1823. Recordamos la anterior, de julio de 2007, por los exteriores que reproducían un arrabal porteño, ya que la puesta en escena se hizo en colaboración con el Teatro Colón de Buenos Aires. Ésta de octubre de 2012 será —lo es ya— inolvidable, por el Almaviva de **Javier Camarena**, el tenor ligero mexicano que está conquistando por méritos propios un lugar muy alto en el canto operístico internacional. Dueño de una voz hermosa, clara y brillante, con una zona media redonda, su canto es, nota por nota, de una perfección apabullante. No soy

admirador del canto rossiniano, tan lleno de ornamentaciones, melismas y espectaculares agilidades, pero es justo afirmar que el canto de Camarena es de lo mejor que he escuchado en muchos años en la escena mexicana. Su participación fue una verdadera lección de canto: obligaba al oyente a seguirlo, frase tras frase, y constatar que todo era irreprochable: afinación, emisión, fiato, matices, interpretación, precisión en todas las zonas (grave, media, aguda), excelencia tanto en las partes de virtuosismo como en las más líricas. Algunos colegas sostienen —incómoda comparación— que es tan bueno, si no es que mejor, que el peruano Juan Diego Flórez. La voz, cierto, es quizá más bella y voluminosa, aunque el nivel interpretativo de Flórez no tiene parangón. Nos gustaría escuchar a Camarena en el *bel canto* belliniano, en *La sonnambula*, por ejemplo, donde se pondría mejor en juego su línea de canto.

Cassandra Zoé Velasco nunca se apropió del papel de Rosina: se vio insegura en la afinación (particularmente en su aria inaugural, ‘Una voce poco fa’, que fue mejorando con el tiempo) y posee un timbre grisáceo, al contrario de lo que este personaje exige: una voz brillante y cálida. El barítono **José Adán Pérez** hizo un Figaro creíble pero discreto. Después de su aria inicial, no volvió a lucir, aunque su actuación teatral fue siempre graciosa. El bajo barítono ítalo-mexicano **Stefano de Peppo** regresó a Bellas Artes como un doctor Bartolo juvenil, aun más que Almaviva: su presencia física contradecía siempre al texto que lo presentaba como un “vejete” tal por cual. Para que sea más creíble, por lo menos debieron habersele pintado canas. El don Basilio del bajo barítono **Carsten**



José Adán Pérez (Figaro), Cassandra Zoé Velasco (Rosina) y Javier Camarena (Almaviva)

Wittmoser, aunque seguro de voz, se vio carente de la gracia y el humor tan propios de Rossini. La soprano **Celia Gómez** estuvo muy graciosa como Berta, la sirvienta, protagonizando una escena de teatro de revista en su aria única. Los comprimarios, bien, y el coro, espléndido, bajo la dirección siempre muy correcta del catalán **Xavier Ribes**.

La dirección escénica de **Juliana Faesler** hizo un primer acto muy inmóvil y casi claustrofóbico. El segundo fue más movido y más vivo. Quizá la intención era mostrar primero el encierro de Rosina entre los barrotes en que su tutor, el doctor Bartolo, la tenía confinada, en contraste con la esperanza de liberación del segundo acto. El director concertador, el italiano **Marco Balderi**, muy profesional y buen músico, repitió, con más brillantez todavía, su lectura de 2007. Acompañó muy bien a los cantantes y, aunque en la famosa obertura deslució el corno, verdadero talón de Aquiles de casi todas las orquestas mexicanas, los famosos crescendos rossinianos se escucharon bien graduados. No podemos omitir el nombre del pianista **Ángel Rodríguez** quien, desde el clavecín, acompañó muy bien los recitativos.

por **Vladimiro Rivas Iturralde**

***Einstein on the Beach* en Bellas Artes**

Philip Glass (Baltimore, 1937) es el autor de esta obra compuesta en 1976, que el autor denominó “ópera” pese a que no tiene los elementos necesarios para considerársele como tal. El estilo compositivo que Glass emplea en esa obra es el minimalismo: “la repetición de frases musicales cortas, con variaciones mínimas en un período largo de tiempo”, pudiendo durar 20 minutos o más, lo cual es sin duda hipnótico como un mantra que se repite una y otra vez hasta lo grotesco. Y el oyente o se sale de la sala o se evade durmiéndose. Hay quienes entran en un estado, fingido o no, como de iluminación arcana. La exploración de la repetición que nos vienen a vender como una novedad, no lo es tal; ya a principios de los años 70 salió en México un LP de la colección “Voz viva de México” (VV-MN-10-233/234/175) con obras para piano de Mario Lavista y Julio Estrada, donde los autores exploraban el recurso de la repetición. Esa búsqueda no dio ningún fruto destacable, no llegó a nada encomiable. Es un hecho que cada vez que escuchaba ese disco alguien gritaba: “¡Ya quita eso!” Yo replicaba a la defensiva: “Es que la música no necesariamente tiene que ser bella”. A lo que me contestaban: “Es que eso ni es música”.



Y lo que presentó Philip Glass en *Einstein on the Beach*: ¿eso es música? No me lo parece. Me recuerda aquella novela *The Shining* (*El Resplandor*, de 1977) de Stephen King, donde Wendy (la protagonista) lee lo que Jack (su esposo) ha estado escribiendo a máquina durante semanas, llenando cientos de hojas todas con la misma frase: “All work and no play makes Jack a dull boy” (“Mucho trabajo y cero juego hacen de Jack un chico aburrido”). Si se escribiera y se publicara un libro así, los críticos literarios ¿lo considerarían una obra monumental y genial? No lo creo.

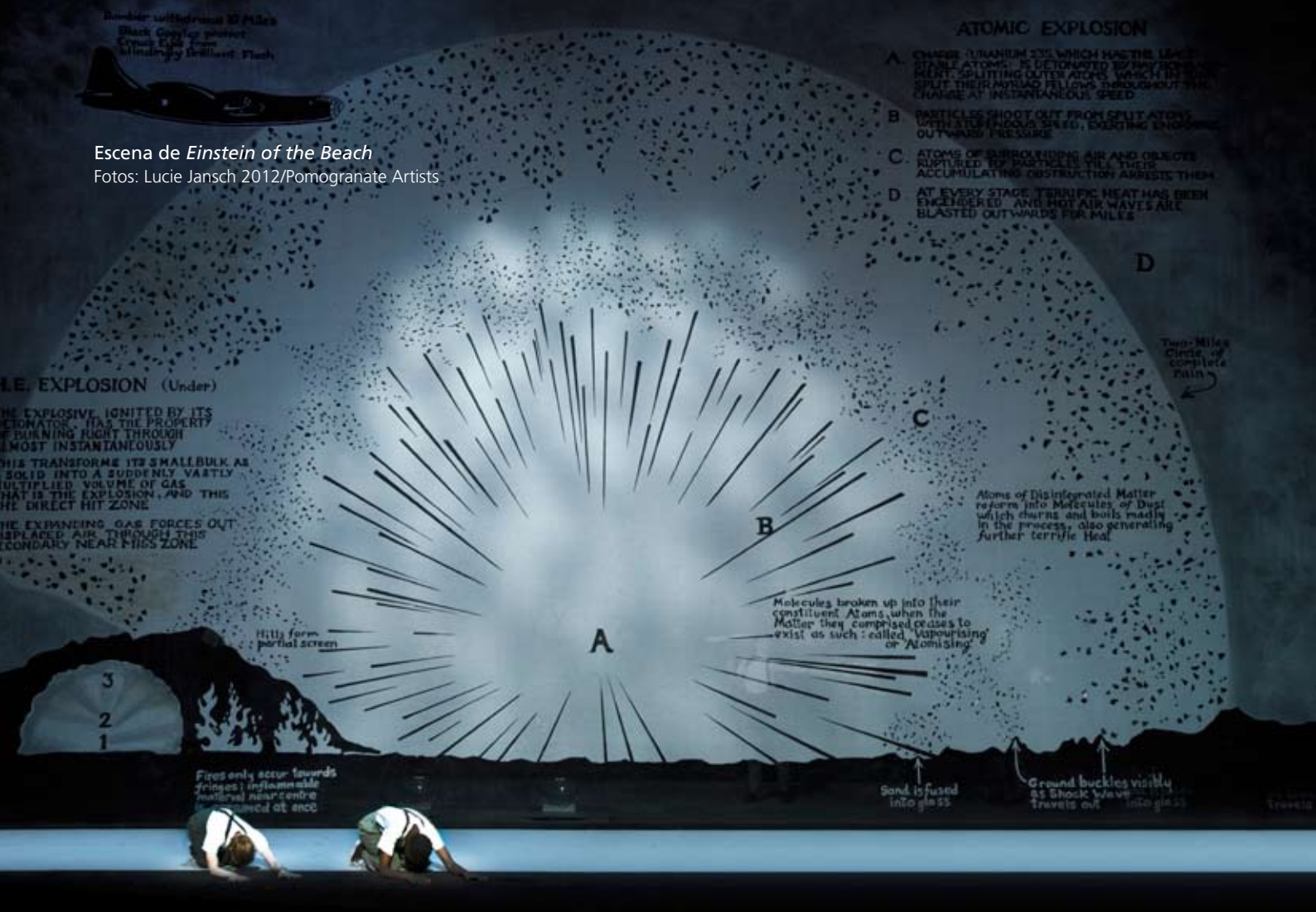
Esta obra de Glass dura casi cinco horas, al final de las cuales la mitad del público, o un poco más ya se ha marchado, y no los culpo. En la época actual la gente difícilmente tolera una obra de más de hora y media de duración, sea cine o teatro, danza o lo que sea. Tendría que ser una obra buenísima para que el público permanezca tanto tiempo. Tendría que estar pasándola muy bien (se dan casos).

No nos parece música porque ¿qué inventiva puede haber en repetir la misma frase durante minutos que se vuelven eternos? ¿Dónde están la inventiva, la narrativa musical, la armonía, las texturas orquestales, la dinámica, la agógica, los contrastes, el contrapunto y demás elementos musicales? Si no se le puede

llamar música, mucho menos le llamaríamos arte. La música es un lenguaje que la humanidad ha desarrollado por siglos donde cada nuevo genio añade elementos nuevos, expande las posibilidades técnicas y expresivas, yendo un poco más allá que sus predecesores. No se trata de inventar un nuevo lenguaje; se trata de enriquecer con novedosas aportaciones el lenguaje ya existente. Si a la música se le quitan todas las características arriba mencionadas, se le está empobreciendo al máximo. Y obligar al público a tolerar ese discurso sonoro primitivo por largos periodos de tiempo resulta cruel, violento y agresivo, por decir lo menos.

Hay que destacar que esta obra no tiene intermedios: son las casi cinco horas “de un jalón”, y se autorizó al público mediante una nota en el programa de mano, a entrar y salir libre y silenciosamente de la sala (nomás faltaba que no). En la intimidad de su hogar la gente puede ponerle stop al reproductor y a la agresión de que es víctima, pero de un teatro no es tan fácil salirse, sobre todo si no se ocupa una butaca de pasillo. En Bellas Artes más de la mitad de la gente a base de “con permiso, con permiso, disculpe, con permiso” se abrió paso hacia el exterior de la sala con intenciones de no volver, y los puedo entender. Es como el comensal que en un restaurant le dice al chef: cóbrame pero no me pidas que me lo coma.

Escena de *Einstein of the Beach*
Fotos: Lucie Jansch 2012/Pomogranate Artists



Debo separar lo indivisible y decir que la teatralidad de la obra de Glass no era el problema: ésta era irreproachable, se veían los meses, los años de ensayos, por lo cual esta obra sólo la pueden representar los que la vinieron a hacer a Bellas Artes, no otros. No es cosa de de ensayar un mes y se representa, no; aquí se trata de un trabajo escénico altamente especializado, impecable e impresionante; una puesta en escena irreproachable. En una obra de este tipo la teatralidad y la música forman un todo indivisible, y aquí me veo obligado a separar lo uno y lo otro para elogiar la parte teatral y dolerme de la sonora.

No estamos peleados con la música del siglo XX, pues hemos disfrutado en mayor o menor medida las propuestas de Alban Berg, Boulez, Ligeti, Henze, Cage, Lavista, Ana Lara, Marquez, Catán, Halfter... y padecido la de otros de cuyo nombre no queremos acordarnos.

Esta producción de *Einstein on the Beach* se estrenó en Montpellier en marzo de 2012, y visitó nuestro país los días 9, 10 y 11 de noviembre de 2012 gracias a que aquí se está gastando a manos llenas por ser fin de sexenio. No es que nos hayan escogido para hacernos el honor de traer su producción: es que pudimos pagarla. Hay quienes dicen "para que nuestros directores de escena aprendan cómo se hacen las cosas". Nosotros los defendemos pues con esa cantidad de tiempo y de recursos por supuesto que nuestros directores harían algo así o mejor. Para muestra ahí quedó *Die Frau ohne Schatten*, o ¿ya se les olvidó?

Pero finalmente quien decide si esto es arte o no, si es música y ópera o no lo es, si le gustó o no, es cada quien con base en sus conocimientos del tema y su experiencia personal. Lo que cada quien sintió es lo que cuenta. Si a usted le gustó, pues enhorabuena.
por Mauricio Rábago Palafox

Una y otra vez el coro repite tres cuentas que salen del uno hasta el cuatro, hasta el ocho y hasta el seis. Una mujer está atrapada en una danza perpendicular mientras su hijo avienta desde una torre avioncitos de papel. El tren llega y el tren se va con lenta insistencia, ruidosa, melancólica, desapegada, etérea.

En el minimalismo musical el tiempo sirve para acumular cosas. Presentar cada una con calma, estirla, introducir otra, variar la primera, estirar la segunda, meter una tercera, variar la segunda y aislarla mientras la primera y la tercera interactúan y esa relación las cambia en algo diferente que en realidad es el principio, lo que había antes que la primera cosa existiera; entonces el ciclo comienza de nuevo.

Un hombre y una mujer ven la noche en la parte posterior de un tren; piensan en las estrellas, las ven ahí, inmóviles, brillantes y serenas pero imaginan cómo arden y se colisionan en guerras secretas. La mujer, de movimientos abstractos, pálida como una magnolia, se va y llega otra de cuerpo elástico y ardiente mirada que lleva una concha de mar entre las manos. El hombre, cautivado

por esta realidad femenina más física y salvaje, imagina que aborda una nave espacial con ella y aterrizan juntos en las estrellas.

Los minimalistas creen en la melodía pero le construyen un imperio estructurado en torno a la repetición. Siguen dos premisas: limitar los materiales (el extremo al que llegó John Cage en *4'33"* es la ausencia de contenido) y construir secuencias de naturaleza obsesiva desarrolladas con frecuencia en los intervalos microtonales que ofrece la música electrónica. Defienden una postura estética que promulga el desapego entre el compositor y su obra, por lo tanto su escritura sigue una clara y concisa exploración matemática. Arrebatos e inspiración son variables calculadas; ideas y sentimientos meros eslabones. Sobre todas estas cosas laten las yertas normas de un proceso sonoro perfecto, de líneas y modelos científicos.

Por la ventana de un edificio de ladrillo se puede ver a una mujer que calcula con el dedo índice de la mano izquierda apuntando hacia el cielo. Un saxofón tenor interpreta una canción muy triste, que oscila entre la desesperación y el lamento. Personas silenciosas de pantalón oscuro, camisa blanca y tirantes negros se detienen delante del edificio. Son 22 y todas ven el piso, excepto un hombre que tiene un tic en el cuello y lee con atención un libro negro; también hay un niño sobre una patineta roja. Detrás de la ventana la mujer sigue calculando inmóvil y el saxofón tenor hace más lento el ritmo, disminuye el volumen y le quita matices a la desdicha, permanece en un monótono sollozo, hace pensar en una tristeza que perdió la fuerza para seguir llorando y lentamente se desintegra en un vacío implacable. Una a una las personas se alejan, la mujer desaparece de la ventana y el edificio de ladrillo queda desnudo ante la noche.

El compositor **Philip Glass** (1937) y el director de escena **Robert Wilson** (1941) hicieron del minimalismo un juego macabro en *Einstein on the Beach*, ópera dividida en cuatro actos que dura cerca de cuatro horas y media. La partitura (escrita para sintetizador, coro mixto, violín solista, teclado, tres flautas, dos saxofones tenor, saxofón soprano, piccolo, clarinete bajo, un actor, tres sopranos, dos actrices y 11 bailarines) expone partículas melódicas promisorias de sensualidad pero una vez que el oído se acerca atraído, lo atrapan en un mecanismo perverso de repetición obsesiva. Sobre esta implacable ratonera musical se erigen múltiples caminos de formas literarias y visuales que ofrecen al espectador la ilusión de encontrar salidas narrativas que le permitan dar algún sentido a la obra; mas son salidas falsas, construcciones aisladas que parecen no llevar a ninguna parte.

Todos calculan en el interior de una nave espacial de 20 cuartos que está a punto de llegar a otra galaxia. Entre figuras geométricas de fuego hay mujeres con linternas y telescopios, un hombre que vuela, otro que duerme en una cama brillante que tardó media hora en desplegarse y una bailarina está atrapada en un elevador horizontal. Afuera las estrellas chocan y estallan; el universo se expande.

Los cuatro cuadros que pueden identificarse en *Einstein on the Beach* (uno en el primer acto, otro en el tercero y dos en el cuarto) comparten la característica de estar poblados por misteriosos personajes encerrados en mundos íntimos llenos de manías y extravagancias que no interactúan y por arriba de ellos la continua presencia del tren propone a esta máquina nostálgica como la metáfora esencial, cuyo entendimiento soluciona el enigma de todos los demás destinos.

Einstein On the Beach se presentó en su versión original (concebida en 1976 y repuesta en 1984 y 1992) en el Palacio de Bellas Artes el 9, 10, 11 de noviembre de 2012 con el apoyo del INBA. Al frente del Philip Glass Ensemble estuvo **Michael Riesman**. Se trata de una producción hipnótica, legendaria, que tantas veces ha dado la vuelta al mundo que no tiene errores. Aunque tardó 36 años en llegar a México, es sin lugar a dudas la producción más moderna, ambiciosa y arriesgada que se ha montado en el país. Los boletos para las tres funciones se agotaron desde febrero. Las cuatro horas y media de duración corrieron sin intermedios y letreros pegados en todas las puertas anunciaban que el público “podrá —de manera silenciosa— salir y entrar libremente de la sala”. Las dos primeras horas acontecieron con el teatro lleno, de la segunda a la tercera hora la gente se salió continuamente por decenas; para el tramo final algunos regresaron y en los aplausos más de tres cuartos de los asientos del teatro estaban ocupados.

Entre los cuadros hay dos danzas de **Lucinda Childs** (una abre el segundo acto y la otra cierra el tercero) para 8 bailarines vestidos de blanco cuyo diseño está basado en el “teatro de movimiento total”, concepto acuñado por Alwin Nikolais a mediados del siglo pasado que busca enfocar la atención del público en el diseño integral de la coreografía y no en aislados movimientos de bailarines solistas. Lejos de introducir cierta sensación de liberación, como podría pensarse, las danzas están plenamente regidas por la partitura y los cuerpos humanos sufren la misma condena que sonidos: repetir patrones una y otra vez en ciclos obsesivos. Son ballets angustiantes: El espectador espera encontrar en el movimiento de los bailarines humanidad, emociones, fragilidad, un boleto que lo saque de la máquina rígida, disciplinada, perfecta y dura, encontrar imágenes de belleza instintiva que agujeren este inquietante mundo de un malvado dios robótico.

En la edición enero-febrero 2011 de la revista *Pro Ópera* María Eugenia Sevilla le pregunta a Philip Glass sobre sus intenciones en *Einstein on the Beach* y el autor le responde que cuando él y Robert Wilson la crearon no sabían nada de ópera: “¡Ni siquiera sabíamos que habíamos escrito una!” Sin embargo el resultado de *Einstein* dio inicio a la impresionante producción operística de Glass, que se compone de cerca de 24 óperas que abarcan todos los formatos imaginables: para gran orquesta, para tres actores, de cámara, para bailarines o para diseño escenográfico creado en animación 3D. El concepto de *Einstein* inspiró particularmente, dentro del repertorio de su autor, una serie de acercamientos operísticos donde se explora un personaje trascendente en la historia del mundo y se expone su figura sin narraciones lineales, “son especies de retratos psicológicos, de cómo era y cómo pensaba el personaje. Aquí los eventos biográficos no pueden aparecer siquiera”. Además de a Einstein, Glass ha retratado a Gandhi, Akenatón, Kepler y a finales de 2012 estrenó uno sobre Walt Disney, personaje que le interesó porque construyó un democrático imperio de fantasía pero no aceptaba trabajar con afroamericanos o mujeres.

El tren y las danzas no son las únicas pistas de continuidad en *Einstein on the Beach*. Desde el principio hasta al final, intermitentemente a través de las escenas, varios actores recitan fragmentos escritos por Christopher Knowles, un autista que en 1976 tenía 14 años. Su prosa es errática, extravagante y está construida a partir de frases sueltas e imágenes fugaces cuya repetición obsesiva transmiten, dentro de la escritura musical de



La nave espacial



Othalie Graham como Turandot en Monterrey
Fotos: Vicente Guerrero/Comunicación Conarte

Glass, una sutil y misteriosa belleza. Lo que al principio no tenía sentido, como “Y tomará el velero algún viento. Y lo tendrá ya que es. Puede vías de tren tener estos trabajadores. Y puede donde es. Puede que Franky, puede ser Franky puede ser frescamente limpio. Puede ser un globo. Todos estos días amigos y serán los días de amigos. Y tomará el velero algún viento...”, poco a poco se convierte en una especie de hermoso himno ambiguo que ya no confunde y de pronto se convierte la senda más fiable para encontrar una escapatoria. Los textos de Knowles sirven también para representar dos juicios orales. Uno en el primer acto, donde está involucrado un tal Mr. Bojangles que tiene que ver unos pantalones holgados gigantescamente y le conviene saber que fue un violín a contestar el teléfono y si alguien pregunta por favor, son árboles; otro en el tercer acto (al que en 1984 se le añadió un texto alternativo de Samuel M. Johnson sobre una feminista en Kalamazoo, Michigan) donde la joven jueza construye por partes la última respuesta: “Y... Y tomará el... Y tomará el velero... Y tomará el velero algún... Y tomará el velero algún viento”.

Al final de la función en el Palacio de Bellas Artes un hombre acostumbrado a las historias de infidelidad de Mozart, el burbujeo rossiniano y a las arias de bravura de los héroes de Verdi preguntó furibundo: “¿y qué hay que entender aquí, si se puede saber?” En el asiento de atrás, una niña de 11 años le respondió divertida, con una sonrisa: “Señor, imagínese que Einstein está sentado sobre la arena; tiene el cabello alborotado y la lengua de fuera. En el cielo hay estrellas y él ve el mar; brillan sus ojos infantiles. No le puede decir nada porque está resolviendo el misterio del mundo. Se sienta cerca de él sin que pueda verlo; se sienta cerca de Einstein en la playa y entonces usted comienza a imaginar todo lo que ese hombre fascinante está pensando.... ¿cómo imagina que sería?”,



Eugenia Garza (Liù), Rosendo Flores (Timur) y Luis Chapa (Calaf)

pues yo creo que algo así como esta ópera, todo este estatismo, esta gente rara, estos sonidos, este enigma y este violín de donde al final salió el amor”.

En la ópera, Einstein es un violín solista que está solo en una esquina del escenario a lo largo de toda la función y toca por lapsos durante casi dos horas. Todos los pasajes del violín parecen ser una pieza más de la ratonera; no obstante, en la última escena soluciona el enigma a través de una melodía desconcertante: no pierde nunca la naturaleza repetitiva pero está llena de hermoso lirismo sobre el cual un chofer de camión cuenta la historia de dos amantes cuyo amor es tan grande que resulta imposible medirlo. Y de pronto este amor desconcertante y disparatado, que parece provenir de un lugar lejano, se convierte en el final lógico de esta telaraña de metal, en el final lógico que cabría esperar de un alma como la de Einstein: después de los números, después de la ciencia, su vida propone un final de esperanza.

por Hugo Roca Joglar

¿Le gusta a usted Philip Glass? Pocos compositores hay ahora tan discutidos como el norteamericano Philip Glass (Baltimore, 1937), autor, entre otras obras, de nueve sinfonías y ocho óperas, entre las que destacan ésta que comento, de 1976; *Satyagraha* (1980), *Akhenaten* (1984) y *La caída de la casa de Usher* (1988). Es uno de los grandes músicos minimalistas de Norteamérica, lo cual significa que sus dos procedimientos básicos de composición consisten en la repetición de frases musicales cortas, con variaciones mínimas en un periodo largo de tiempo, que pueden ser hasta de veinte minutos, y el llamado éctasis o movimiento lento, a menudo bajo la forma de zumbidos y tonos largos y ondulatorios, lo cual puede producir en el oyente tres efectos posibles: a) aburrimiento y fastidio; b) letargo y sueño; c) un estado de contemplación y beatitud semejante al del yoga budista.

He de confesar que esta ópera de cuatro horas de duración me

ha producido —a pesar de la irreprochable y aun espectacular puesta en escena y en música del equipo norteamericano que nos ha visitado— el efecto primero. La cualidad que más he apreciado siempre en la música es la inventiva, la imaginación, aunque aparezcan por ahí rasgos de mal gusto, como en la música de Berlioz, por ejemplo, que seduce por su prodigiosa imaginación. Nadie puede negar, en la música contemporánea, la inventiva de Berg, Boulez, Ligeti, Henze o Cage, admirables desde muchos puntos de vista. Pero lo que escuchamos en Glass es la formulación de una frase musical muy corta, repetida *ad nauseam* durante minutos interminables. Con Philip Glass no se puede ser indiferente: o se le ama o se le odia. Yo me cuento, sin modestia ni inmodestia, entre los segundos. Evidentemente, en esta música no hay melodía, tampoco variedad rítmica ni exploración tímbrica. Su arte —de alguna manera hay que llamarlo— consiste en la repetición interminable de una frase musical corta.

Einstein en la playa es el resultado de la estrecha colaboración entre el director de escena Robert Wilson y el compositor. Al margen de lo que podamos pensar de la música de Glass, esta producción resulta memorable porque, habiéndose estrenado en Montpellier en marzo de 2012, está recorriendo muy escogidos centros de ópera del mundo y ahora Bellas Artes ha recibido el honor de ser visitado, contando incluso con la presencia del compositor y el director, quienes recibieron una gran ovación. Y porque se trata de una puesta en escena irreprochable, de lo mejor que se ha visto en México, una gran lección para nuestros directores de escena y escenógrafos.

No hay unidad argumental, no se cuenta una historia, y el nombre y la figura de Einstein aparece sólo como referencia ocasional. Se alternan episodios de intención social (feministas, antibélicos, como los del juicio y la prisión) con otros poéticos (el tren nocturno, el edificio), con danzas repetitivas y monótonas como la música, o espectaculares como el de la nave espacial. Hay un par de intervenciones corales espléndidas y un solo jazzístico de



Luis Chapa: 'Nessun dorma'

saxofón tenor que rompe adecuadamente la monotonía musical. No hay orquesta en el foso: la música proviene, o bien de una banda sonora, o del pequeño coro, o de los pocos instrumentos tocados por los músicos, como un violín o el saxofón. Los movimientos de los actores y cantantes son extremadamente lentos y ritualizados, obedeciendo siempre al ritmo impuesto por la repetición musical. Como la obra es muy larga y no hay intermedios, el programa autoriza al público a entrar y salir libre y silenciosamente de la sala durante la representación. Algunos salieron para no regresar, pero la mayoría se quedó para ovacionar al numeroso y excelente conjunto de artistas.

por **Vladimiro Rivas Iturralde**

Turandot en Monterrey

Como parte de una segunda temporada lírica en este 2012 en Monterrey, el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en una coproducción con la Compañía Nacional de Ópera y en Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, se presentó un par de funciones de la ópera *Turandot* de Giacomo Puccini, los pasados 9 y 11 de noviembre, en la Gran Sala del Teatro de la Ciudad. Entre los atractivos de estas presentaciones debe mencionarse el elenco de nivel internacional, que involucró también algunos talentos regiomontanos, gracias a la dirección artística de **Gerardo González** al frente de la Ópera de Nuevo León desde 2007.

En el complejo rol de la princesa Turandot, la soprano canadiense **Othalie Graham** ofreció una interpretación convincente gracias a su poderoso instrumento, de contundentes agudos y expresivo registro medio. Si bien es claro que algunas frases y sonidos aún pueden crecer y ganar expresividad músico-teatral conforme adquiriera más experiencia en este personaje (Graham seguro no llega aún a los 40 años de edad), resulta innegable la grata sorpresa que su gallardía vocal y entrega histriónica provocó en los asistentes. Sin duda, una excelente elección para encarnar a la princesa de hielo.

Recién llegado del Met de Nueva York, donde cubrió el rol de Manrico de *Il trovatore* verdiano, el tenor **Luis Chapa**, una de las raras voces mexicanas de aliento *spinto*, enfrentó con arrojo y

emocionante fuerza vocal las dificultades que supone el personaje de Calaf. No se ahorró ninguno de los Do sobreagudos optativos en la partitura, pues los enfrentó con seguridad y aplomo, con una técnica que si no es del todo irreprochable, sí logra sacarlo airoso en todo momento. Su 'Nessun dorma' le redituó largas ovaciones; aplausos que también fueron otorgados por una vigorosa actuación con la que delineó no a un príncipe tan romántico y enamorado, sino conquistador, que disfruta del reto que le significan Turandot y sus enigmas, que apuesta y mira el riesgo de frente para superarlo. Ojalá que pronto le veamos más actuaciones en nuestro país para comprobar de cerca el trabajo que sustenta su carrera internacional en un repertorio *spinto* y dramático puro.

Liù fue interpretada con solvencia vocal y escénica por la soprano **Eugenia Garza**. Tanto su 'Tu che di gel sei cinta' como su aparición al final de la función le valieron el reconocimiento del público, que aplaudió con sinceridad a un talento regiomontano. Lo mismo ocurrió con el bajo **Rosendo Flores**, quien con la autoridad vocal que le caracteriza dio vida a Timur.

Ping, Pang y Pong fueron cantados de manera resuelta, imprimiendo un aire ciertamente fresco a las máscaras, por el barítono **Germán Olvera** y los tenores **Andrés Carrillo** y **Antonio Albores Máttar**. Aunque son cantantes jóvenes aún y no estuvieron exentos de alguna entrada en falso producto del nerviosismo, no se les puede objetar demasiado. El Mandarín correspondió a **Oscar Martínez**, mientras que el emperador Altoum fue encomendado a **Raúl Salas**.

La escenografía de **David Antón** es la misma que ya ha circulado desde hace tiempo en otras plazas como Bellas Artes y Tamaulipas. Es funcional en cualquier caso, pese a que es algo estorbosa para el gran número de cantantes solistas y del coro requeridos en escena. **Luis Miguel Lombana** se encargó de la puesta en escena con buenos resultados, no sólo porque conoce a detalle la obra, sino porque ya ha trabajado con este montaje y logró aprovechar el espacio para lograr cuadros escénicos vistosos que igual privilegian el canto y el desarrollo de la trama.

La Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Nuevo León y un coro confeccionado para esta ocasión, con más de 100 voces (Coro de la Ópera de Nuevo León, Coro de la Escuela Superior de Música de la Universidad Autónoma de Coahuila, Coro Selectivo de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey) ejecutaron con calidad la encomienda de estas funciones. En ello, desde luego, tuvo mucho que ver la dirección concertadora del maestro **Enrique Patrón de Rueda**, con su batuta clara y experimentada y su entusiasmo de siempre, con el que acompaña y cuida a los solistas cantando durante toda la obra desde el foso. Un par de funciones satisfactorias que sin duda significaron una buena reposición de *Turandot* en Monterrey, luego de 32 años de ausencia en la ciudad.

por **José Noé Mercado**

Samson et Dalila en Cuernavaca

Ésta es la única ópera de Camille Saint-Saëns que todavía se interpreta regularmente, y si ha sobrevivido es por buena razones: contiene bellas melodías, gran acción dramática y emocionantes coros, así como un ballet y una impresionante pieza orquestal. En noviembre, la Compañía de Ópera de Morelos presentó una



Carla López-Speziale (Dalila) y Rodrigo Garciarroyo (Samson)

Fotos: Daniel González

emocionante producción de la obra que cumplió totalmente con las exigencias musicales, dramáticas y escénicas de la obra. El monumental escenario fue ideado por **Rodrigo Guadarrama**: iba desde el suelo hasta el techo; y los exóticos vestuarios y movimiento escénico, por **César Piña**. En el escenario del Teatro Ocampo, mediano, la acción pareció casi derramarse sobre la orquesta, llevando el drama casi hasta los asientos del público.

Esta ópera está condicionada a fracasar o a triunfar según el desempeño de los tres protagonistas, en esta ocasión, un elenco ideal. Como la seductora y traicionera Dalila, la bella y sensual **Carla López-Speziale** cantó con calidez y potencia, accediendo fácilmente a los momentos importantes del rol con consumada musicalidad e impecable pronunciación del francés. Con actuación involucrada y segura, dominó el escenario desde su primera entrada. Su voz es rica y vibrante, con una suave transición hacia las notas más graves que pide el papel y supo componer una Dalila sutil pero de fuerte atractivo sexual. Fue fácil entender por qué Samson sucumbiría. Su gran aria de seducción 'Mon cœur s'ouvre à ta voix', en la que envuelve a Samson en su vestido, estuvo cantada con excelente *legato*, una lección de control sobre la música y sobre su conquista.

El tenor **Rodrigo Garciarroyo**, alto y guapo, ideal para personificar la fuerza y el poder de un Samson, ofreció un fascinante y heroico rol titular, con enardecidas exhortaciones a los judíos durante el primer acto, tierno y lírico en la gran escena de amor del segundo, y conmovedoramente trágico en su magnífica escena en el tercero: 'Vois ma misère, hélas'. Cuando en la escena

final recobra su fuerza, hace temblar el templo, aplastando a los filisteos con un estruendoso Si bemol.

El barítono y director de la compañía, **Jesús Suaste**, volcó su amplia experiencia (celebraba 30 años de carrera en 2012) como el Sumo Sacerdote de Dagon, cantando con autoridad y estilo mientras incitaba a Dalila a traer venganza a los filisteos. Él y López-Speziale sacaron adelante y con aplomo el difícil himno a Dagon durante el tercer acto. Fue un placer escuchar al excepcional bajo **Rosendo Flores** en el breve papel de Abimilech; y otros tres pequeños roles estuvieron interpretados por **Orlando Pineda**, **Héctor Arizmendi**, y **Óscar Velazquez**. Sólo el bajo **Emilio Carsi** decepcionó como el Viejo Hebreo, cantando con *gravitas*, pero falto de los graves requeridos.

Carlos García Ruiz dirigió a la Orquesta de Cámara de Morelos con chispeante —por momentos demasiado— interpretación. Mención especial merece el coro, cuya parte es difícil, contrapuntística a veces, y esencial para el éxito de la obra, expertamente preparado por **Christian Gohmer**, con notable pronunciación del francés, contribuyendo enormemente a cada escena en la que aparecía. El talentoso ballet, bajo la dirección de **Hugo de Niz**, se adaptó bien al pequeño espacio escénico durante la bacanal del tercer acto, encontrando lugar y forma para dar vida a numerosos movimientos bien ejecutados.

Una lástima que el Maestro García apresurara el final de esta parte, impidiendo a los artistas recibir el aplauso que merecían. A propósito de los aplausos, tengo una sugerencia de mis muchos años como asistente a la ópera: los directores de escena deben tomar suficiente tiempo para planear las transiciones de escena para que sean ágiles y se coordinen con eficiencia, para no apagar el entusiasmo del público. Artistas como estos merecen aplausos, no una cortina cerrada en el proscenio.

por **John Bills**

No sólo entusiasta (que es un adjetivo cargado de subjetividad), sino también constante, eficaz y, por ello, visiblemente meritoria, es la labor que el barítono **Jesús Suaste** está realizando en Cuernavaca como director de la Ópera de Morelos. Además de difundir este arte en la capital morelense, da trabajo a sus compañeros cantantes, a la orquesta, los coros, y en general a todos cuantos forman parte de este complejo espectáculo que es la ópera. Sólo durante este año de 2012 la Compañía ha presentado, en el Teatro Ocampo de Cuernavaca, además de un Réquiem de Mozart, las óperas *Rigoletto*, *Don Pasquale* y ahora *Samson et Dalila*.

Samson et Dalila fue concebida originalmente por Camille Saint-Saëns (1835-1921) como un oratorio, esto es, como una obra religiosa escrita para gran orquesta, coros y solistas que interpretan —sin escenografía ni acción teatral— a personajes de la historia sagrada. El compositor trabajó en ella entre 1868 y 1874, durante su treintena, hasta darle gradualmente la forma que hoy tiene para la escena. Un pedido del director teatral de Weimar (hecho a Saint-Saëns por recomendación del entusiasta y generoso Liszt) halló a la obra todavía inconclusa, pero tres años más tarde estuvo lista para la producción —en alemán—, el 2 de diciembre de 1877. No fue sino hasta el 3 de marzo de 1890 que la obra fue estrenada en Francia, en Ruán. El 31 de octubre del mismo año llegó a la Ópera de París. A México llegó el 14 de marzo de 1901 y al Palacio de Bellas Artes el 2 de julio de 1945.

En la temporada 1998 de Bellas Artes asistimos a la duodécima



Escena final de la ópera

presentación mexicana de esta poderosa ópera-oratorio que trata el tema —como el oratorio *Elías* de *Mendelssohn*— de la pugna de dioses, entre el hebreo Yavé o Jehová, y el filisteo Dagón, y, más específicamente, el tema de Sansón —un Hércules del Antiguo Testamento—, disminuido por el amor de una mujer. Ahora, utilizando una buena producción de Mérida, la compañía morelense puso, los días 21, 23 y 25 de noviembre, un *Samson et Dalila* notable por la homogeneidad del elenco, todos a la altura de las exigencias de esta espectacular ópera.

Para empezar, tenemos a la escultural (de voz y de cuerpo) Dalila de **Carla López-Speziale**, con una presencia escénica impresionante, un fraseo variado, intenciones dramáticas nítidas y sin dobleces, y una voz que, a pesar de su timbre claro, posee la amplitud, el volumen y espesor sensual indispensables para tan jugoso personaje. La mezzo subrayó, más que los rasgos despóticos y dictatoriales, los femeninos y seductores del personaje. Pasó exitosamente la prueba de sus tres arias, a cual más bella, y el gran dúo con el tenor.

Para Sansón se requiere una voz poderosa de tenor lírico spinto que debe moverse por los registros medio y grave de la voz y muy pocas veces ascender a la zona alta del registro. El tenor **Rodrigo Garciarroyo** —con una corpulencia que hacía muy creíble su personaje— posee una voz satisfactoriamente voluminosa para Sansón y un canto quizá no suficientemente desarrollado para sus posibilidades. Pero no tuvo ningún problema para moverse en todos estos registros. En las escenas del acoso sexual de Dalila en el segundo acto, se le vio visiblemente incómodo, es decir,

traduciendo su esquizofrénica división entre ser casto y fiel a su Dios o ceder a la tentación de Dalila.

Como siempre en sus personajes, el bajo **Rosendo Flores** dio un Abimelech de rica sonoridad y un timbre con mordiente para distinguirlo del Viejo Hebreo, barítono interpretado por **Emilio Carsi**. El otro barítono —el más importante de la ópera— es el Gran Sacerote de Dagón, interpretado impecablemente, con nobilísima voz y amplia vocalidad, por Jesús Suaste, quien tiene en el segundo acto un tenso dúo con Dalila. Seguir a su personaje no nos impidió imaginarlo como Macbeth el año próximo, el año Verdi.

Muy bien los comprimarios, el Mensajero de **Orlando Pineda** y los filisteos de **Héctor Arizmendi** y **Óscar Velázquez**. La escenografía de **Rodrigo Guadarrama** y la iluminación de **Carlos Arce**, de buen gusto y funcional. No se necesitaba más. La dirección escénica de **César Piña** no pudo sacudirse el estatismo impuesto por el origen de oratorio sagrado que esta obra tuvo. El coro, salvo en la bacanal del último acto —donde se hallaba a gusto porque tenía mucho qué hacer— se hundió en el primero acto en algunos tiempos muertos, en los que no pasaba nada.

La dirección musical de **Carlos García Ruiz**, como siempre, más que profesional. Lleva adelante la sustanciosa orquestación con mano segura, buen gusto y equilibrio, pese a contar con un conjunto pequeño, la Orquesta de Cámara de Morelos, a la que hizo sonar como una orquesta de ópera. ◉

por **Vladimiro Rivas Iturralde**