



Bastián y Bastiana: Los 10 años de Arpeggio

Julio 25. No pude salir más dichoso del Lunario del Auditorio Nacional el domingo pasado. Fue una de esas mañanas, una de esas funciones, en las que no se puede sino agradecer el trabajo de reseñista que permite esta vida. Uno de esos espectáculos en los que uno recupera el entusiasmo por el arte operístico. En el que el amor por el género se reconcilia con lo que, en otros espacios, se padece. Qué alivio saber que las cosas se pueden hacer bien, con efectividad –y economía– de recursos, con solvencia técnica, con pasión por la escena, con respeto hacia un público que lo agradece y que aplaude con sinceridad la honestidad de esos artistas.

Asistí a la primer función –hoy tiene la segunda– de *Bastián y Bastiana*, la operita que Mozart compuso a los 12 años de edad y con la que Arpeggio, la compañía de ópera para niños que dirige **Sylvia Rittner**, llega a su décimo aniversario. Queda en mi registro personal como una de las funciones más hermosas que haya contemplado. Y estoy seguro que quedará en el registro de esta compañía que reparte cada proyecto entre los artistas a los que está ligada, como el mejor equipo posible.

La escena fue encargada a **Jaime Matarredona**, conocido y exitoso personaje en el mundo del teatro comercial. Transportó espléndidamente la historia de los dos jóvenes y el brujo Colas a la actualidad —con ingenio y precisión en su adaptación para el joven *millennial* enajenado a las redes sociales, literalmente— y dirigió un trazo a sus cantantes nada exagerado, divertido, nunca estático y siempre en ritmo. Totalmente adecuado para el público infantil que no despegó sus ojos de una escena que con agilidad se movió entre el público, además del escenario. Coloridísimos y refinados entre lo Walt Disney y el anime japonés, justo antes de llegar a la

delgada línea que separa lo moderno de lo *kitsch* (algo tendría que aprenderle César Piña y compañía), resultaron también los diseños de vestuario, peluquería y proyecciones multimedia preparados por Rittner y su equipo: **Luis Bermejillo**, **Sol Kellan** y **Marcelo Martínez**.

Con la refinada adaptación al español de los diálogos, y la espléndida actuación de los tres cantantes, imposible cuestionar, como lo he hecho en otras ocasiones, el que las partes musicales se cantaran en su idioma original. No hay forma viendo la concentración de los niños durante de la función y su entusiasmo tras ella.

Diferente a ocasiones en las que uno de los elementos constituye el éxito de una presentación, en este caso se aplauden por igual la escena, el exquisito acompañamiento del pianista **Isaac Saúl**, a quien quizá injustamente se ha encasillado por el extraordinario trabajo que realiza como concertador de teatro musical, muchas veces olvidando sus cualidades como acompañante de ópera, especialmente en repertorios como éste, y el desempeño de los solistas encargados: la soprano **Irasema Terrazas**, quizá la más importante voz mozartiana que tenga este país, el joven tenor **Hugo Colín** y el bajo **Charles Oppenheim**, todos en su mejor nivel de cualidades, de canto transparente, fraseo puro y un planteamiento escénico óptimo para esta comedia juvenil y pastoral.

Imposible no comentar la magia de la escritura vocal del joven Mozart, la musicalidad de su libreto y su habilidad comiquísima para la parodia. Aprovechando la forma de este pequeño *singspiel* en un acto, fue presentado en su versión completa, a diferencia de otras producciones de Arpeggio en las que las óperas son reducidas.

Durante los dos fines de semana anteriores, Arpegio presentó en ésta su ya tradicional temporada de verano en el Lunario otro título del género “ligero”, el *intermezzo Livietta y Tracollo*, de Giovanni Battista Pergolesi: una especie de antecesor a las comedias rossinianas.

Presentada igualmente en su versión completa, no obtuvo el éxito de *Bastián y Bastiana*, pero hay aciertos de gran mérito, empezando por la escenografía y multimedia, enriquecida con el arte pictórico de Pieter Brueghel y la mayoría de los vestuarios y elementos de utilería. También, por la presencia de un ensamble barroco formado ex profeso y encabezado por el violinista **Eduardo Espinoza**, tanto por la ausencia de ensambles en otras producciones de esta compañía como por la rareza que tristemente significa ver una ópera de la época acompañada “como se debe”.

Más allá de ello, poco hay que decir del desempeño mediano brindado por los otros actores involucrados: la soprano **Denise de Ramery** al igual que el barítono **Alberto Albarrán** brindaron en general un canto correcto sin ser notable, aunque con mayor auge él, al abordar con buen ánimo un estilo al que poco se había acercado.

A Albarrán salva también su ya desarrollado colmillo para la comedia juvenil y el público infantil de Arpegio, contrario a De Ramery, quien poco pudo hacer con la pobre escena trazada por **Antonio Zúñiga**, director que evidenció dos faltas grandes de sensibilidad: una musical siempre requerida por creadores escénicos que se acercan a la ópera, y otra de ritmo actoral siempre urgente al preparar algo para un público poco tolerante al ritmo pasmoso con que impregnó este título.

por **Iván Martínez**
Confabulario/El Universal



Charles Oppenheim como el mago Colas

Foto: Fernando Aceves

Bastián y Bastiana: Los prodigios de Colas

Julio 19. Wolfgang Amadeus Mozart tenía doce años cuando compuso *Bastien und Bastienne* (*Bastián y Bastiana*) en 1768, una ópera cómica que más de dos siglos después aún hace reír a los afortunados niños y adultos que presencian un montaje tan profesional que raya en la perfección. Por principio de cuentas, el elenco está conformado por tres figuras que ya quisieran para un domingo en cualquier escenario del planeta: la soprano **Irasema Terrazas** (Bastiana), el tenor **Hugo Colín** (Bastián) y el bajo **Charles Oppenheim** (Colas). Los tres poseen voces magníficas

y por eso están colocados en primera fila dentro del mundo de la ópera, pero además son excelentes actores.

Terrazas, Colín y Oppenheim se poseionan a tal grado de sus personajes que en el Lunario todo mundo les cree que son, respectivamente, dos jóvenes enamorados y un mago que les ayuda a consolidar esa relación. Habría que calificarlos a todos con diez en canto e histrionismo, pero a Oppenheim le vendría bien un punto extra por su extraordinaria presencia escénica; se desliza entre las mesas con tal naturalidad que se gana a los pequeñines en un dos por tres. La música corre a cargo del pianista **Isaac Saúl**.

No hay una escenografía como tal, pero se sustituye con dibujos animados en movimiento (una calle con autos, bicicletas y perros), y se aprovecha la barra del Lunario como espacio alternativo en donde sucede gran parte de la historia. Bastiana se acerca a Colas para que le ayude a reconquistar a Bastián, quien ha estado recibiendo regalos y apapachos de una dama rica; el mago le dice a la muchacha que se comporte de manera frívola, como si tuviera un amor escondido (que le dé picones, pues). También externa un eficaz conjuro a la voz de “Diggi, daggi, shurry, murry”.

La receta de Colas funciona de inmediato y entonces Bastián es quien le solicita consejo para no perder al amor de su vida. El muchacho sigue al pie de la letra las indicaciones del brujo, pero Bastiana se hace del rogar un poco más de lo esperado; finalmente, da su brazo a torcer y son felices por el resto de sus vidas.

El libreto en alemán fue escrito por Friedrich Wilhelm Weiskern, Joahn H. F. Müller y Joahn Andreas Schachtner, a partir de *Les amours de Bastien et Bastienne*, de Justine Favart y Harny de Guerville, quienes parodiaron la comedia *Le devin du village*, de Jean-Jacques Rousseau. Originalmente se refiere al amor de dos pastores, pero el director **Jaime Matarredona** ubica la historia en una urbe contemporánea y añade algunas frases que tropicalizan el texto.

La música del niño Mozart es un ejemplo de inaudita precocidad, y no se diga su capacidad de crear una parodia en la que cada personaje tiene un sello armónico, cualidades que desarrollaría a lo largo de su intensa vida profesional, truncada con la muerte cuando apenas tenía 35 años.

por **Fernando Figueroa**
Bitácora del Auditorio Nacional

Concierto de Riccardo Angelo Strano en Guadalajara

El contratenor italiano debuta en México y lo hace en Guadalajara, al lado de una pequeña camareta barroca formada por músicos como **Bruno Landi** y **Adán Madrigal** al violín, **Ana Silvia Guerrero** al clavecín y **Mariana Martínez** al cello.

Cuando surge el embrujo vocal, la realidad se trastoca. Cualquiera quisiera estar presente ante semejante divertimento surrealista y poco usual, mas no es común vivir esta magia justo cuando hace acto de presencia y acaricia con ahínco al oído. De ahí que la visita de **Riccardo Angelo Strano** al Teatro Degollado haya sido un vendaval de esperanza y anhelo para una ciudad como Guadalajara, donde se vive entre el estira y afloja de la mediocridad y la excelencia sonora como si fuera algo natural, que se solapa con



El contratenor Riccardo Angelo Strano debutó en Guadalajara

el aplauso cómplice del público y el poco o nulo interés de parte de las autoridades competentes que, dicho sea de paso, también aplauden para maquillar sus carencias y fallas.

Así, sin mayores esfuerzos y con una elegancia histriónica natural sobre el escenario, el contratenor italiano supo debutar en nuestro país con la gallardía necesaria para volverse recuerdo inolvidable. El programa —con los autores principales del barroco: Händel, Porpora y Vivaldi—, nos hizo olvidar esa manía recurrente de repetir las mismas arias de ópera (estilo ‘La donna é mobile’) por doquier.

Detrás de un “barroco afectuoso”, brotaron de la garganta de Strano las cadenzas del virtuosismo, ése que es una fiera que destila belleza, que pone a trabajar al tímpano y maravilla al espíritu gracias al porte de la emoción. Al arranque de la velada, estuvo la impresionante oración de ‘Father of Heav’n’, del Oratorio *Judas Maccabaeus* de Händel. Riccardo la moldeó con delicadeza y la plegaria prácticamente se metió insurrecta a la vena cava de los presentes. Enseguida, el ‘Salve Regina’ de Porpora trituró con su magnificencia tímpano y corazón. Luego llegaría el ‘Nisi Dominus’ (con toda su alegría desbordada) y el ‘Amén’ (majestuoso y brioso) del *Nisi Dominus* RV608 de Vivaldi.

Para la segunda parte del concierto, las cosas se tornaron sublimes, porque Strano ya tenía a todos los asistentes pegados a su timbre vocal. Incluso, tomaba al atril como si fuera una ventana y se “asomaba” hacia delante, sonriente, como si el público fuese el horizonte anhelado para contemplarlo sin miramientos. Entonces, siguió ‘Venti, Turbini, Prestate’ de la ópera *Rinaldo* de Händel, y cuando la solemnidad de las primeras notas del ‘Alto Giove’ de *Polifemo* de Porpora se dejaron escuchar, el encanto arrebató el aliento. El fraseo de Riccardo fue pleamar, mostrando el portamento exacto para domar cualquier mar vocal.

El final, digno para recordarlo siempre: ‘Son qual nave ch’agitata’, aria que Farinelli hiciera famosa, con un Riccardo sonriente y mostrando que su voz puede subirse a cualquier carrusel de infinidad de extensiones vocales sin perder brillo, modulación y palpitación.

Cervantes lo espetó con iridiscencia propia: “Quien canta, espanta los males”. Y Riccardo Angelo Strano espantó en Guadalajara todos los malos a mansalva.

por David Meléndez

Diálogos en soledad: Un monodrama

¡La capilla se vistió de rojo para recibir a la artista, investigadora y candidata al doctorado en canto **Catalina Pereda** en su camisión blanco! El teatro, que normalmente suele ser una caja negra, se ha envuelto en una enorme tela roja y transparente que devora gran parte de las paredes. Esta faringe gigante separa el espacio íntimo del cuarto escénico de la protagonista-cantante y aparta al pianista **Gonzalo Gutiérrez** con su instrumento, de quien sólo se percibe la silueta. En el centro del escenario hay un escritorio con una computadora, papeles apilados, y —requisito importante para las mentes trasnochadas— un termo lleno de café con una taza. Del lado izquierdo se encuentran un sillón de cuero, una mesita con lámpara de tacto y un teléfono fijo. Del lado derecho, un piano y encima de él una máquina de escribir. Observamos un espacio escénico en donde conviven los tiempos: un celular al lado del teléfono fijo, la computadora, el Skype contrastan con la máquina de escribir; y la grabadora compete con el papel.

Todos estos aparatos ayudan a la protagonista a establecer diálogos; finalmente la tesis es el resultado de años de diálogos en soledad. Por último, otro elemento fundamental de la escenografía: el espejo en forma de abanico colgado en el aire del lado derecho. Éste representa el símbolo de la introspección del yo: ¿Quién es este (otro) yo en el espejo? Al mismo tiempo funciona como una metáfora de la obra porque refleja el proceso de la composición que es la puesta en abismo de la escritura de una tesis. Desde el título *Diálogos en soledad* la autora plantea la pregunta compleja: ¿con quién platica ese yo solitario en la escena? Más que una risa provocó el decir de la cantante-actriz: “Estoy aquí cantando sola.” Tanto ella como el público saben que se trata sólo de un juego, dado que el teatro es lugar del convivio por excelencia.

Todas las descripciones han sido hasta ahora exteriores, como si para llegar a la esencia tuviéramos que pasar por ahí. La autora e intérprete coinciden en la misma persona, Catalina Pereda, por lo cual estamos delante de una escritura autobiográfica: convirtió una etapa espinosa de su vida en obra. Pero a la vez hay un alto nivel de ficción para hilvanar las diferentes selecciones de ópera y darles cabida en el transcurso de este monodrama sumamente redondo. Con mucha inteligencia se hicieron las transiciones de una canción a la siguiente, ya que eran más que pretextos para cantar. Por ejemplo, el uso inteligente del teléfono es una manera de dialogar con alguien que no está en el escenario. Las llamadas, el sonar del teléfono, son intervenciones exteriores que perturban e interrumpen la estructura puramente monodramática. La



Catalina Pereda en el monodrama *Diálogos en soledad*
Foto: Pili Pala

compositora, llena de intuición rítmica, supo aprovecharse de esta herramienta para provocar giros dramáticos inesperados.

Cada fragmento, que en sí representa un mundo, fue sacado de un contexto específico para ser incorporado en una nueva integridad. El conocedor de la ópera no pierde de vista o de oído al original, pero escucha una interpretación tan propia de la cantante que parece una versión nueva del aria. Las emociones que nos transmite Catalina Pereda son sinceras y así los fragmentos musicales se convierten en una prolongación de su discurso autobiográfico: ¿Estas piezas qué dicen de mí? A quienes no conocen a la cantante le revelan al menos su gusto y dejan entrever su personalidad. Los pasajes interpretados como *Erwartung* o *La voix humaine* no sólo han formado parte de la tesis, sino también de su vida. Seleccionó aquello con lo que más se identifica y que le habla de algo personal, por eso se crea una conexión profunda como en 'Addio del passato' de *La traviata*. Siendo alemana, puedo decir que la interpretación de los *lieder* elegidos ha sido de lo más conmovedora. La articulación es impecable, todo se entiende; y es más, todo se siente.

La tesis se escribe con sangre, sudor, lágrimas y... café. El cambio y la mezcla de tonos y registros fue un elemento hilarante. Tras terminar de cantar una pieza sumamente trágica de *Don Giovanni* de Mozart, sus primeras palabras son: "¡Ay, la pinche tesis!". Una de las mejores escenas es seguramente cuando la máquina de escribir se convierte en un instrumento de música: el de la tesista frustrada que martillea en las teclas.

Para terminar, regreso al inicio: la tela roja que contrasta por su estructura orgánica con los accesorios estáticos y se convierte en soporte para proyectar los subtítulos de las arias. Que la tela haya cobrado "vida", es el gran mérito de **Jesusa Rodríguez**, cuya experiencia de décadas se hace palpable. Durante la canción "Der Doppelgänger" de Schubert, vemos cómo detrás de la tela se encuentra un actor-bailarín quien dibuja con su cuerpo la verdadera "Gestalt" (figura) o el aspecto del Doppelgänger (doble). La iluminación es tan precisa y perfecta que refuerza estos efectos mágicos y hace que el pianista aparezca y desaparezca detrás de la cortina transparente. Las mujeres sufridas interpretadas por los dos actores en el segundo grado es otro acierto de Jesusa. Además, en un momento, la cortina roja se convierte en cuerda vocal que vibra a la par con la cantante.

Lástima que en la parte de la proyección del video de un fragmento de *Las cartas de Frida* no se escucharon bien los comentarios que hacía sobre su interpretación de la pintora mexicana. Fue por una falta técnica y el micrófono no estaba prendido.

Ha sido un gran espectáculo: pensando tan sólo en la última imagen proyectada en la tela y el entrar de la actriz en el limbo de la eternidad, ¡gracias a la tesis! Para mí, este cruce entre lo cerebral-académico y lo pasional-artístico dentro de la dramaturgia del monodrama fue una de las cosas más admirables. Los cambios de los vestidos para hacer las interpretaciones de las diferentes canciones han sido otra manera para mostrarnos: soy ésta, la que canta, pero también aquella, que piensa; a veces estoy triste, y a veces alegre; ante todo soy humana.

por Dorte Jansen



Marcela Chacón (Violetta) y Jesús Suaste (Germont)
Fotos: Ana Lourdes Herrera

La traviata en Bellas Artes

Junio 11. La producción de **Juliana Faesler** y **Clarissa Malheiro** se caracterizó por una mediocridad conceptual y de ejecución. El primer acto ubica la casa parisina de Violetta a mediados del siglo XVIII, dados el vestuario y el uso de pelucas, que disgustaban tanto a Verdi, que decidió ubicar la acción durante el siglo XVII (sabemos que el censor no permitió que se llevara a cabo en los años 1850), antes del uso generalizado de las pelucas, habiendo prohibido su uso en carta de Pieve a Brenna del 5 de febrero de 1853.

Es claro que ni las directoras de escena ni el "diseñador de vestuario" hicieron un trabajo profundo en cuanto al proceso de composición de la ópera por parte de Verdi. Entrecomé el título de Mario Martín del Río, ya que su trabajo se limitó a buscar en las bodegas de Bellas Artes lo que él creyese adecuado para la obra. Debo decir que la búsqueda fue especialmente desafortunada. La primera escena del segundo acto transcurre entre tubos que simulan la casa campestre de Violetta y el vestuario es anacrónico pues Violetta continúa usando vestido del siglo XVIII, Germont se viste como en el XIX y Alfredo como en el XX. En la segunda los miembros masculinos del coro usan trajes de etiqueta – ¿los suyos? – y las mujeres se disfrazan como si trabajaran en lo que simula el burdel que regentea Flora.

El tercer acto, ejecutado en el pabellón de tuberculosos de un hospital del siglo XX, es simplemente patético. Violetta en bata y el Germont en traje de levita "redondean", casi, el diseño de vestuario. Lo original es el vestuario de un grupo de extras de ambos sexos de los cuales, la mitad está vestido con un traje de meseros muy "mono" y la otra con una falda de tulle de bailarina de ballet y levita. Esto sí fue un gancho a mi hígado. Al subir el telón del tercer acto, aparecen los extras en el proscenio dando la espalda al público y, caminando hacia el fondo del escenario, van colocando camelias. ¡Qué bonito!

Las directoras de escena y el director de vestuario nos llevaron por un viaje cultural que simplemente llegó a una zanja para hundirse estrepitosamente.

La escenografía, diseñada por **Erika Gómez**, fue paupérrima. La iluminación de Juliana Faesler se concentró en cambios de colores sin que agregaran algo al drama. En descargo del “equipo creativo” habrá que decir que el presupuesto para esta producción fue minúsculo, indigno de lo que el INBA debería proporcionar. Por cierto, ¿qué hace la omnipresente **Bertha Coutiño** a la que en todas las presentaciones de la Ópera de Bellas Artes se acredita como “productora ejecutiva”?

Es cierto que para asistir a la ópera hay que suspender la incredulidad, pero no tanto. Violetta muere después de haber cantado de pie todo el tercer acto. Me hago dos preguntas: ¿por qué no usó las muletas que estaban junto a su cama de hospital? ¿Murió de tuberculosis o de cansancio? Otro toque “creativo” es el hecho de que Germont va a visitar a Violetta durante el segundo acto, acompañado por su hija, quien se encuentra con Violetta, a quien dedica una mirada de reprobación al acercarse ambas a cada lado del lecho que comparten los amantes. (Debo decir que durante los intermedios algunos amigos me comentaron que la producción había mejorado después del estreno.)

El punto crucial de la ópera, colocado casi en la mitad de la misma, es la exclamación ‘Amami Alfredo, amami quant’io t’amo... Addio’. Quien lo hace sin pasión y fuerza no es una buena Violetta, independientemente de cómo cante el resto del papel. El caso es que **Marcela Chacón** lo hizo sin pasión ni fuerza. Su mejor parte fue el *cantabile* del aria del primer acto, ‘È strano... Ah, fors’è lui’, en el que superó un intento de sabotaje de los cornos. Al final de la *cabaletta*, las directoras de escena me sorprendieron al hacer aparecer a Alfredo, quien abraza a su amada cuando ésta termina, no muy bien que digamos, el primer acto.

Alfredo Chacón (sin relación con Marcela) actuó y cantó un buen Alfredo, aunque debo decir que su voz no acaba de gustarme del todo, pues la oigo algo estrangulada y metálica durante los recitativos; por cierto, debo confesar que la voz de los tenores es la que menos aprecio en una ópera.

Jesús Suaste fue un notable Germont. La mayoría de los cantantes que ejecutaron los papeles secundarios debutaron en Bellas Artes y son miembros del Estudio de Ópera de Bellas Artes. Hicieron un trabajo más que meritorio, aunque durante el primer acto tuvieron una tendencia a cantar *fortissimo*.

Esta vez no me gustó la dirección de **Srba Dinic**, dado que no logró que la Orquesta del Teatro de Bellas Artes alcanzara la transparencia casi como de un velo muy ligero que requieren los preludios de los actos I y III; de hecho, en el primero, un violín entró antes de tiempo en una forma muy notoria. Por otra parte, en la introducción orquestal del ‘Amami Alfredo’, ahogó el recitativo de Violetta. El Coro del Teatro de Bellas Artes, dirigido esta vez por **Jorge Alejandro Suárez**, miembro del antedicho coro, tuvo una actuación satisfactoria a secas. Es probable que el vestuario haya influenciado en la calidad de su trabajo.

Toda esta ópera gira no sólo en torno a su protagonista, sino sobre el eje que forma el torrente de pasión y fuerza que es el ‘Amami Alfredo’. Si este grito no me conmueve, puedo afirmar que en el mejor de los casos fue musicalmente una función mediocre. *Il resto nol dico!*

por **Luis Gutiérrez Ruvalcaba**



María Katzarava (Violetta) y Arturo Chacón (Alfredo)

Junio 7. Creo que las diversas lecturas de *La traviata* (1853) de Giuseppe Verdi (1813-1901) pueden reducirse a dos maneras de ponerla en escena. Una, derivada de la ilustración perfeccionista, con trajes y escenarios de la época, siguiendo el modelo de Visconti, cuidadosa hasta del más nimio detalle escénico. El modelo sería la famosa representación de Milán en 1955, con Giulini-Visconti-Callas-Di Stefano-Bastianini. Su lectura es tradicional y exquisita, fiel a la concepción original de Verdi: una crítica social contra las convenciones burguesas de mediados del XIX. Otra, la de Salzburgo en 2005 con Rizzi-Decker-Netrebko-Villazón-Hampson, que responde a una interpretación casi metafísica de la ópera: la historia de Violetta Valéry es la de una mujer acosada por el paso inexorable del tiempo y por la inminencia de la muerte, y todos sus devaneos sentimentales se derivan de esta angustia fundamental.

Pero la puesta en escena de **Juliana Faesler** y **Clarissa Malheiros**, en el peor trabajo de sus vidas, no ofreció un punto de vista definido sobre la ópera. Todo se veía arbitrario, azaroso, sin rigor, una mezcla de elementos carentes de sentido. En la fiesta inicial, por ejemplo, el diseñador del vestuario, para darle a la ópera el clima de intemporalidad, hizo vestirse al coro y solistas con lo primero que encontraron en el ropero de Bellas Artes. Que cada quien se lance al asalto y se ponga lo que bien le vaya. Entonces, vimos en escena una miscelánea vergonzosa: desde trajes de *Le nozze di Figaro*, pasando por los de *Werther* y *Tosca*, la moda Biedermeier, mediados del XIX, de *Die Fledermaus*, hasta los encorbatados y *punkies* de nuestro tiempo.

La soprano **María Katzarava** apareció en el primer acto vestida como una secretaria bilingüe o capitana de meseras. Su amante, el tenor **Arturo Chacón**, con traje y peluca dieciochescos, que en los siguientes actos no están más. La puesta en escena, además de los ridículos trajes, es una antología de dislates: en el primer acto, la repentina reaparición en escena de Alfredo-Arturo Chacón, que acaba de irse con un ‘Addio’: la dirección escénica no entendió que la voz de Alfredo que Violetta escucha es puramente mental, imaginaria, dictada por el deseo.

En el acto segundo, la escenografía, en vez de una casa de campo, es una jaula a la que sólo le falta el nidito de amor. Alfredo entra a la casa por la ventana y por la cama como escalón. En el mismo acto, ese monstruo de orgullo que es Germont se arrodilla ante Violetta y con Violetta. En el acto final, Katzarava aparece con enormes e incómodas muletas, como si en vez de tuberculosa fuera una inválida de las piernas. Y cuando está agonizando, la dirección, contraria a toda lógica, hace entrar en escena al coro con veladoras. Tantos disparates de la dirección dieron lugar a un abucheo monumental.

La parte musical fue muy superior a la escénica. La mayor atracción fue, claro, la soprano mexicana María Katzarava en un papel muy difícil que le ha dado grandes satisfacciones. Estuvo casi impecable en afinación, belleza de timbre, emisión, volumen adecuado, dicción, estilo de canto e interpretación (se distinguieron los tres tipos de canto por los que debe atravesar su personaje: soprano de coloratura en el primer acto, lírica en el segundo, lírica dramática en el tercero). Su 'Amami, Alfredo', parte culminante de la ópera, bello, poderoso, fue perjudicado por una dirección escénica inerte.

Alfredo fue Arturo Chacón, un tenor muy profesional, afinado, con agudos heroicos, buena presencia escénica y muy buen actor, pero con un timbre algo opaco: parece que, en vez de cantar con el abdomen o la cabeza, lo hiciera con la garganta. La voz sonaba casi capretina. No estuvo en su mejor momento.

Jesús Suaste mejoró su último Germont de Bellas Artes. Voz noble de barítono, de buenas dicción e intención en el canto, tuvo impecables partes solistas y, sobre todo, el bellísimo dúo con la soprano en el segundo acto: 'Dite a la giovine', que es, sin duda, uno de los momentos más emocionantes de la ópera. Suaste es un buen barítono verdiano: no sólo el mejor Rigoletto mexicano que mis oídos hayan escuchado, sino un Germont de primer orden.

El coro tiene partes muy vivas y melodiosas y fue, con razón, muy aplaudido. El director serbio **Srba Dinic** sacó de la orquesta de la ópera una sonoridad aceptable, quizá demasiado discreta, por acompañar a los cantantes. En suma, una *Traviata* digna en lo musical, lamentable en lo escénico.

por **Vladimiro Rivas Iturralde**



Elizabeth Blancke-Biggs y Carlos Miguel Prieto

Salome en Bellas Artes



Chris Merritt, en ensayo como Herodes

Fotos: Ana Lourdes Herrera

Después de algunos lustros de no presentarse, uno de los trabajos magistrales de Richard Strauss regresó al escenario del Palacio de Bellas Artes, pero en versión de concierto, como parte de la temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional, el pasado mes de junio de 2015.

Con reparto liderado por la soprano norteamericana **Elizabeth Blancke-Biggs** en el rol epónimo, y el tenor, también norteamericano, **Chris Merritt** como Herodes. El resto fue conformado por: **Peter Castaldi** como el profeta Jokanaan (Juan, el Bautista), **Nieves Navarro** (Herodías), **Cameron Schutz** (Narraboth) y **Dolores Menéndez** (Paje de Herodías).

La presentación del domingo 28 fue dominada por las arrolladoras interpretaciones de Blancke-Biggs y Merritt. La primera inició algo fría, pero poco a poco fue desplegando su timbre dramático y de amplio registro, tanto en el agudo como en el grave; éste último digno de una mezzosoprano, para llegar plena de medios en su monólogo final. Merritt se impuso también como el delirante tetrarca. Su voz, aún a sus 63 años, muestra una sólida técnica que le permite proyectar de manera segura sus agudos, además de resultar un histrión consumado.

Si bien fue en versión de concierto, se realizó una semi-espectacularización discreta pero muy efectiva. La danza de los siete velos fue abordada de manera inteligente y con gusto, así como la escena final donde no se devela por completo la cabeza del bautista. Del resto, Schutz encarnó un Narraboth con voz de clarín, límpida, y el Jokanaan de Castaldi también mostró una voz resonante, aunque no exenta de ciertos problemas, más de fatiga hacia el final de su intervención.

Navarro pasó sin pena ni gloria... aunque quizá algo más de lo primero, escénicamente resultó adecuada. Mi reconocimiento al talento de Menéndez como el paje y al grupo de judíos: **Francisco Martínez Morales**, **Luis Alberto Sánchez**, **Gilberto Amaro**, **Hugo Colín** y **Arturo López Castillo**, quienes mostraron una verdadera labor de ensamble, así como **José Luis Reynoso** y **Edgar Gutiérrez** en los roles de los nazarenos, y **Octavio Pérez** y **David Echeverría**, primer y segundo soldado.

La agrupación, de la mano de su titular, **Carlos Miguel Prieto**, brindó un acompañamiento encomiable y solamente fue criticable que en ciertos pasajes el volumen fue excesivo, cubriendo casi por completo a los cantantes, amén de uno que otro traspíe de los metales y alientos. Para la anécdota, durante el interludio que conecta la salida de escena de Jokanaan y la entrada de Herodes, el ímpetu de Prieto fue tal que la batuta salió volando hacia la sección de violines. La atronadora ovación de los asistentes reafirmó que lo visto y escuchado fue un acierto y que, de una manera u otra, pone el ejemplo a la Compañía Nacional de Ópera, de cómo realizar una función con éxito, sin recurrir a refritos de producciones, como el *Don Giovanni* de marzo, o bien, puestas en escena polémicas, como su última *Traviata*. ●

por **Gabriel Rangel**