

de la independencia cívica y artística, resultaría ser el último príncipe clerical reinante de Salzburgo? Según todos los indicios, el arzobispo mismo no lo preveía.

La edad moderna también había arrojado su sombra anticipada en una etapa muy temprana en Austria, adonde, según deseos de su padre, había regresado Mozart en 1779, a la “esclavitud” de Salzburgo. Se hacía presente en las reformas del emperador José II, el iluminado “revolucionario coronado”, tras la muerte de María Teresa en 1780. Bajo José II se abolió la guardia húngara, se decretó una patente de tolerancia para los judíos, y se secularizaron y clausuraron alrededor de setecientas casas religiosas. Tal como Mozart hubo de reconocerlo, este ambiente era muy poco propicio para la difusión y publicación de composiciones para órgano solo.

Una era de revoluciones estaba en ciernes. En términos de la historia social, la influencia de Mozart consistió en el cambio de la música por encargo, de los antiguos músicos, desde Bach hasta Haydn, quienes habían dependido del gobernante local, por la música de artistas burgueses independientes, como Beethoven y Schubert.

¿Por qué narro todo esto? Porque quien escuche hoy en día la *Misa de la coronación* no debe olvidar el fragor de los truenos, los nubarrones negros que se cernían y que estallaron en 1789 en París en la gran revolución. El trono fue barrido, y a la larga el altar se hizo añicos. La concepción moderna del Estado y la sociedad irrumpió contra la iglesia feudal del medioevo. De modo que la *Missa Brevis* es música de iglesia diez años antes de que hiciera erupción el volcán en París con la Revolución Francesa y la proclamación de los Derechos Universales del Hombre. Una vez que tomamos conciencia del fragor de este trueno, del abismo en el cual muy pronto habría de caer esta época, también podremos oír de manera muy distinta el poderoso Kyrie en Do mayor de esta misa: “¡Señor, ten misericordia de nosotros!”

Nota

1 Kung, Hans, Mozart, *Traces of Transcendence*, Grand Rapids Michigan, Eerdmans, 1993, pp. 41-45. Traducción de Eva de Aguirre.

## Un proyecto largamente soñado: montar una ópera con cantantes, músicos y artistas de nuestro medio

**Javier Franco Posada**

Durante los días 23 y 24 de julio del presente año, en el Teatro Metropolitano José Gutiérrez Gómez de Medellín, se estrenó una nueva producción de la ópera “Las Bodas de Fígaro” de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791). A pesar de la poca asistencia de público y de la parca difusión por parte de los medios, las dos presentaciones resultaron ser un evento musical y artístico importante; significó además, ver hecho realidad un sueño largamente deseado, en el que se reunieron de nuevo el talento, la disciplina, la energía y el optimismo de un equipo que desde al año 2000 viene trabajando unido en la realización de montajes de este género.

La idea se concretó cuando la maestra Cecilia Espinosa Arango, directora titular de la Orquesta Sinfónica Universidad Eafit, reiteró su interés por realizar con dicha agrupación un montaje de “Las Bodas de Fígaro” y en unión de la doctora Hilda María Olaya, directora ejecutiva de la orquesta, se convocó al equipo de trabajo para emprender el proyecto.

El primer paso fue someter la partitura a un detallado estudio de viabilidad musical, artística y presupuestal, para ver si se podía cumplir con los requisitos de la misma. Se encontró que era posible satisfacer, de manera notable, cada uno de estos puntos, ya que el medio podía proveer de cantantes, músicos, coro, orquesta, diseñadores, realizadores y directores para hacer posible el montaje.

La elección del reparto de los cantantes que darían vida con sus voces y figuras a cada uno de los personajes fue uno de los primeros retos que el equipo directivo del proyecto debió afrontar.

Tan antigua como la ópera misma es la discusión sobre ¿quién está al servicio de quién?, si la música debe servir a las palabras, o si el texto debe estar al servicio de la música. “Prima la

música e poi le parole”: Mozart pensaba que las palabras debían estar al servicio de la música. Pues bien, en este sentido, al momento de elegir el reparto para una ópera, se presenta una situación parecida: qué es más importante, ¿la voz, la figura, o la desenvoltura escénica de un cantante determinado? Difícil responder al momento de tener que elegir.

Los grandes avances de los medios audiovisuales, así como los nuevos conceptos interpretativos, exigen de un cantante de ópera un cúmulo de cualidades vocales, musicales y actorales, además de una buena presencia que resulte creíble en escena.

En el pasado los cantantes obesos, actores torpes y poco creíbles, eran el común denominador; su participación en una ópera se reducía a pararse y cantar; seguramente a menudo lo hacían de manera maravillosa, pero la parte teatral quedaba relegada a un último plano. Durante el transcurso del siglo xx se dio la gran revolución teatral, con la aparición de figuras ya legendarias, como el bajo ruso Feodor Chaliapin, actor extraordinario además de gran cantante; el célebre director de escena Wieland Wagner, nieto del compositor Richard Wagner, quien en su teatro de Bayreuth se atrevió a realizar insospechadas propuestas e ideas sobre la escenificación del repertorio tradicional y en especial de las obras de su ilustre abuelo. Pero fue sin duda alguna la mítica figura de la soprano greco-americana María Callas (1923 – 1976) la protagonista de la mayor revolución teatral, vocal y musical que vivió la ópera en el siglo anterior. Poseedora de una de las voces más expresivas e inquietantes que puedan escucharse, la Callas acompañaba cada una de sus interpretaciones con gestos, ademanes, andares y miradas que hacían totalmente creíbles los personajes que interpretaba. Después de su paso por los escenarios más importantes del mundo de la ópera, las cosas cambiaron de manera radical para las generaciones posteriores de cantantes. Por supuesto que esta gran renovación no la logró sola: para tal cometido contó con la colaboración de figuras tan notables como la del célebre di-

rector de escena y cineasta italiano Luchino Visconti, o la del gran maestro y director de orquesta que fue Tullio Serafin.

Ya ubicados en nuestra realidad, se pudo reunir un elenco que cumplía con el mayor número de requisitos, conformado en su totalidad por jóvenes cantantes colombianos residentes en Medellín, entre profesores y estudiantes avanzados de las carreras de canto en las universidades de Antioquia y Eafit.

La nueva historia del canto en Medellín se empezó a escribir desde el momento en que el barítono alemán Detlef Scholz decidió, hace más de once años, radicarse en esta ciudad y vincularse como docente al programa de canto de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Su presencia resultó decisiva para reestructurar el programa, convirtiéndolo en uno de los más coherentes y completos del país.

Por las clases de técnica vocal e interpretación de repertorio del maestro Scholz han pasado cantantes que hoy en día hacen sus carreras, tanto a nivel nacional como internacional.

El grupo de solistas seleccionado para la producción de *Las Bodas de Fígaro* estuvo conformado en su mayoría por alumnos del maestro Scholz:

Para el papel de Fígaro se eligió a Alexis Trejos, poseedor de una de las voces de bajo más bellas, ricas y sonoras de nuestro medio. Su presencia joven y varonil contribuyó a que el personaje resultara ingenioso, desenvuelto y enamorado. En el papel de Susanna debutó una de las revelaciones vocales de los últimos años: la soprano Delcy Yanette Estrada. Su voz bella, tersa y homogénea, unida a una presencia física adorable, femenina y coqueta, la hacen ideal para representar el personaje. El difícil papel del Conde de Almaviva requiere de un actor-cantante con experiencia escénica, para poder dominar las diferentes situaciones y aprietos en las que lo pone el argumento. El papel está escrito para un barítono con muy buena extensión, presencia vocal y nobleza de timbre; en esta ocasión se contó con uno de los cantantes más experimentados y conocidos de esta ciudad, Carlos Antonio Arango. Las notables cualidades vocales de la soprano Claudia Coral se habían hecho evidentes desde su debut en el temible papel de Astrifiammanti (la Reina de la Noche), de *La Flauta Mágica* de Mozart. Su voz de soprano dramática de coloratura es poco común y reúne agilidad, extensión en el registro grave, y en el agudo, volumen y además un bello color. A ella se le encomendó el papel de Rosina, la condesa de Almaviva. Los personajes complementarios fueron cantados por la mezzosoprano Yenny Lorena Restrepo (Cherubino), la soprano Ana María Escobar (Marcellina), el bajo César Vázquez (Bartolo), el tenor Joaquín Zapata (Basilio y don Curzio), la soprano Ángela Bermeo (Barbarina), y el bajo Andrés Yepes (Antonio). La breve pero brillante participación coral estuvo a cargo de las agrupaciones Tonos Humanos y Arcadia, dirigidos ambos por la maestra Cecilia Espinosa Arango.

Una vez elegido el reparto se inició la ardua preparación musical, vocal e idiomática de los recitativos, las arias y los conjuntos, para luego realizar el trabajo actoral y escénico.

La propuesta visual para la puesta en escena de *Las Bodas de Fígaro* fue bastante ecléctica. La escenografía de-

bía reunir varias características: ser práctica, económica y de fácil almacenamiento. Todo esto se logró con el empleo de muy pocos elementos y con la fabricación de unas versátiles estructuras, que dispuestas de diferentes maneras, delimitaban los distintos espacios del castillo de “Aguas Frescas”, residencia de los condes de Almaviva, en los que transcurre la obra. Las transparencias y la iluminación permitieron desarrollar y “contar” otras situaciones de la vida diaria en el castillo. Sobre estos decorados, los cantantes lucieron un vestuario de época, propiedad del teatro Colón de Bogotá, y que fue cedido a la producción, en calidad de préstamo.

Haber tomado parte en este montaje resultó, sin lugar a dudas, una grata experiencia, no solo por los resultados artísticos y musicales, sino por haber conformado un equipo de trabajo de tan alta calidad humana. Actuar bajo las órdenes de la maestra Cecilia Espinosa Arango es y ha sido garantía de disciplina, mística, depuración y refinamiento en el detalle musical.

Es menester agradecer públicamente a las personas, instituciones y empresas patrocinadoras que hicieron posible la realización de este evento. Su apoyo y

credibilidad nos animan a seguir adelante.

Medellín, 2 de octubre de 2004

## Quince preguntas a Eduardo Sánchez

La siguiente no es, en sentido estricto, una entrevista sino el intento de aproximarse a las motivaciones, intereses y conceptos de este director de teatro a través de una serie de referencias culturales de amplio significado, planteadas de manera sucinta. Sánchez ofrece su punto de vista a nuestra revista

### 1. Una obra de teatro

Fin de Partida, de Samuel Beckett. El autor desarrolla una poética constituida por la dilatación y contracción de la acción puesta en el cuerpo y el desplazamiento de dos personajes: Hamm y Clov, el primero en silla de ruedas, ubicado en el centro del espacio, y el segundo, alto con tez roja, en la periferia. Aquí pues se yuxtaponen dos características diferentes, dos miradas del mundo diferentes y entre ellas la construcción de un pensamiento lento y fino de un mundo grisáceo que desemboca en el hallazgo de un universo de luz y lejano que declara la pérdida de poder por parte de Hamm. Samuel Beckett, el hombre del silencio, la pausa y el pensamiento como acción que se dilata y contrae en tiempo y espacio.

### 2. Un libro

Gödel, Escher, Bach, un eterno y grácil bucle de Douglas R. Hofstadter. Ed. Metatemas 14, Libros para pensar la ciencia.

Un libro rizomático, intertextual, que estudia diversos fenómenos del pensamiento desde la física, la música y la plástica, borrando fronteras entre el arte y la ciencia. Un libro para hacer operaciones, ejercitarse y sobre todo elevar el imaginario a través del pensamiento. Así pues que no sólo puede ser leído.