

Ángeles Blancas Gulín: “La dramaturgia es la clave”

por Ingrid Haas



“Lo que realmente importa es que el cantante sea un buen intérprete”

La primera vez que tuvimos la oportunidad de escuchar en vivo a Ángeles Blancas Gulín en nuestro país fue en 2001, cuando cantó el papel de Violetta en *La traviata* en el Palacio de Bellas Artes. Ya desde ese entonces se notaba la entrega y pasión que esta soprano española pone en cada una de sus interpretaciones, además de un poderío vocal que la coloca como una de las mejores cantantes españolas de la actualidad. Ese talento lo trae en la sangre; es hija de la soprano española Ángeles Gulín y del barítono Antonio Blancas.

Su repertorio es muy extenso y abarca desde obras de Monteverdi, Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi y Puccini, pasando por ópera verista, alemana, hasta llegar a la ópera contemporánea. Recientemente ha cantado Santuzza en *Cavalleria rusticana*, la Madre en *Il prigioniero*, Emilia Marty en *The Makropoulos Case*, Kostelnička Buryjovka en *Jenůfa*, Ella en *La voix humaine*, Floria Tosca en *Tosca* y Bianca en *Eine florentinische Tragödie*, además de debutar el rol de Minnie en *La fanciulla del West* en nuestro país.

Antes de cantar en la que sería su primera y única función de *La fanciulla del West* en el Palacio de Bellas Artes (dado que las demás funciones se cancelaron después del terremoto que sacudió a la Ciudad de México el pasado 19 de septiembre), tuvimos la oportunidad de platicar con Ángeles y nos contó de su experiencia estrenando esta ópera, de todo lo que ha hecho desde la última vez que vino a cantar a México y de su visión del mundo de la ópera actual.

¿Alguna vez te imaginaste que estrenarías una ópera de Puccini?

Nunca me imaginé que tendría la oportunidad de estrenar una ópera de Puccini. Yo creo que ninguno de los que estamos en esta producción imaginábamos una cosa tan especial. Sé que, en México, se hizo una función en 1920 en el Teatro Arbu y nada más. Estamos todos muy emocionados por esta gran oportunidad.

Además, es el debut de varios de ustedes cantando esta ópera...

Sí, es mi primera vez cantando a Minnie, la primera vez que Andeka Gorrotxategi interpreta a Johnson/Ramírez, la primera vez que el maestro Luiz Fernando Malheiro dirige esta partitura y que el maestro Sergio Vela dirige escénicamente esta ópera. El único que ya la había cantado antes es Jorge Lagunes (Jack Rance).

¿Cómo te preparaste para interpretar a este personaje tan hermoso pero, a la vez, complejo?

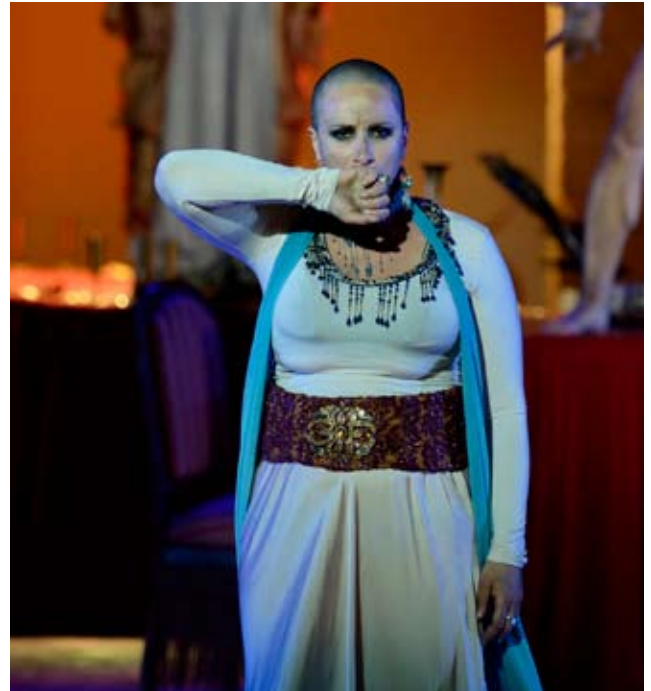
La verdad, siempre me ha tocado cantar personajes muy complejos; son personajes que requieren tiempo para analizarlos, para adentrarse en la música, en el texto. En el caso de Minnie, sólo tuve que escuchar la música y fue amor a primera oída. Después, todo me fue llevando y muchas cosas empezaron a surgir al ir cantando, al estudiar los pasajes difíciles. Sabía que me iba a sorprender. Musicalmente hay que armarla porque es complicada. Tienes que saber cómo tomar bien esos cambios de tiempo que tiene la partitura, acoplarte al volumen de la orquesta, etcétera. Necesitaba mucho los ensayos en escena y creo que ahora que ya he hecho el ensayo general, puedo conocer más sobre Minnie.



Con Andeka Gorrotxategi en *El gato montés*



La traviata en La Coruña, con Ismael Jordi



Ángeles Blancas como Salome

Has cantado los roles protagónicos de *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Suor Angelica* y *Giorgetta* en *Il Tabarro*. ¿Qué hace tan especial a Minnie dentro del catálogo de heroínas puccinianas?

Creo que es la más abstracta de todas sus heroínas. No quiero decir que sea inconsistente; no está bien definida, como las demás. En ella hay un contraste vocal, pues de la zona central o grave de pronto te vas dos octavas hacia arriba en tres segundos. De los tres principales, Minnie es el personaje que más habla (o canta) en la ópera. También siento que es el más solitario, el más nostálgico. En comparación con las otras mujeres puccinianas, Minnie es alguien que siempre deja una estela de misterio.

¿Cómo te sentiste con Andeka Gorrotxategi como tu pareja escénica, después de haber cantado juntos *El gato montés* de Manuel Penella Moreno en el Teatro de la Zarzuela?

¡Eso se lo tienes que preguntar a él! [Ríe.] Yo estoy feliz. Fue en 2012 cuando cantamos juntos *El gato montés*. Espero que vengan más óperas en donde cantemos juntos. Creo que nuestras voces compaginan bien y tenemos mucho repertorio en común. Siento que tenemos buena química, y no sólo con Andeka, sino también con Jorge.

En las óperas de Puccini es muy fácil dejarse llevar por la emoción y esto puede poner en riesgo la voz. ¿Cómo haces para tener control sobre la emisión y la emoción?

La emoción siempre está porque la música te empuja a ella sí o sí. Creo que hay que saber dónde están las frases difíciles, dónde hay que mirar más, estirar bien, y hacer que las dos cosas funcionen entrelazadas. La pasión al cantar debe ser una emoción inteligente. No hay que ser melodramático o exagerado porque se vuelve una manera casi antigua de interpretar un personaje; lo digo con todo respeto. Esta emoción inteligente la debes llevar a todas las obras que trabajes.

¿Crees que Minnie será un rol que se quede en tu repertorio, a partir de ahora?

¡Sí, claro! Espero cantarla todas las veces que pueda. Ojalá me lleguen más ofertas para hacerla de nuevo en otros teatros. Ya tendré el rol más maduro, estarán las cosas más concretas, el personaje más interiorizado. La disfrutaría aún más de lo que ya la estoy disfrutando.

Una de las cosas que te han caracterizado a lo largo de tu carrera es el binomio

de tener una voz combinada con sus cualidades histrionicas...

Es que creo que no podemos separar la una de la otra. La dramaturgia es la clave de lo que debes transmitir con la voz. Para mí, la palabra al cantar es muy importante. Me gusta articular el texto cuando canto, que se entienda.

No debe sentirse como algo falso o ficticio. Si el director de escena te dice: aquí tomas este vaso y te mueves a la derecha, tiene que ser una acción que nazca de dentro, no sólo porque sí y ya. Debe ser completamente orgánico.

Has cantado una gran variedad de repertorio a lo largo de tu carrera. Me impresiona que has abarcado estilos musicales que van desde Monteverdi, Mozart, Rossini y los belcantistas, Verdi, Puccini, Strauss, los veristas, ópera alemana, ópera checa y contemporánea...

Me puedo postular al Récord Guinness de tanto papel que he cantado. [Ríe.] Y a esa lista hay que añadir a Wagner próximamente... Dentro de la ópera contemporánea canté una obra de Giuseppe Sinopoli llamada *Lou Salomé* y haré en La Monnaie de Bruselas *Das Gehege* (*El recinto*) de Wolfgang Rihm.

Ha hecho óperas poco conocidas o que no se presentan tan seguido...

Sí, como *Die Gezeichneten* (*Los*



Minnie en *La fanciulla del West* en Bellas Artes

Foto: Ana Lourdes Herrera

estigmatizados) de Franz Schreker, que es un compositor de principios del siglo XX y uno de los artistas declarados malditos por el Tercer Reich. Su música es impresionante. He hecho también música de cámara, conciertos y zarzuela.

¿Con qué repertorio iniciaste tu carrera?

Empecé cantando como soprano lírico ligero, porque mis condiciones vocales estaban para eso, pero me ofrecían también óperas dispares. No estaba en mis manos adentrarme en repertorio más pesado pero, de pronto, me ofrecieron cantar un *Pelléas et Mélisande* y con esa ópera debuté en La Fenice de Venecia. A mí la inquietud me estimula mucho y no supe decir que no. Si un papel está dentro de mi voz, entonces voy para adelante y lo hago.

¿Tu debut profesional fue como la Reina de la Noche en *Die Zauberflöte*?

Sí, y desde entonces ya han pasado 25 años de carrera. La voz ha crecido con los años y siento que ahora es la etapa más interesante y más creativa de mi carrera. La siento más mía; todas estas cosas que están ocurriendo en este momento las deseaba yo desde hace mucho. Es un mundo que me interesa mucho más. Aún en esta etapa de mi carrera, tengo que entrar a Wagner o ciertas óperas de Richard Strauss con prudencia, poco a poco. Quiero hacer Kundry antes que Isolde.

Dado que tus padres fueron cantantes,

¿decidiste ser cantante porque era “lógico”, o qué fue lo que te motivó a seguir la tradición familiar?

Debo confesar que me lo pensé antes de tomar la decisión de ser cantante. Le di muchas vueltas a esto porque conocía muy bien el mundo de la ópera, a través de mis padres. De chica, ellos me llevaban a sus ensayos, a sus funciones. Conocí todo lo bueno y lo malo del ambiente. Soy hija única así que, a veces, me quedaba con mis abuelos y cuando eres pequeña, la racionalización del tiempo es muy vago. Mis padres vivieron su profesión sin ningún tipo de esnobismo o grandilocuencia. Se vivía la pasión por la música y el teatro como un trabajo. Las cosas no venían solas, había que trabajar mucho. Pero sí, el teatro siempre me apasionó. Aunque lo pensé mucho, al final me decidí a ser cantante y aquí estoy.

Dos papeles que hiciste, que no suelen ser asociados con una gran expresividad y con intensidad actoral, son Poppea en *L'incoronazione di Poppea*, con Anna Caterina Antonacci, y e Ilia en *Idomeneo*...

Es que siempre debe darse importancia a la palabra y, si hay un mundo teatral, está en las óperas barrocas. Recordemos que los cantantes de esa época podían improvisar, era todo de una manera más orgánica, espontánea y vibrante de lo que hoy en día se hace en las óperas.

Ahora hay demasiadas relecturas de las obras y un purismo un poco exagerado. ¿En verdad tienen pruebas fehacientes de que así quería Monteverdi o Mozart que sonaran sus obras? ¿Cómo catalogar qué tipo de voces pueden o no cantar sus óperas? Es verdad que las orquestas en esos tiempos eran más pequeñas, pero de lo que sí podemos estar seguros es de que era un mundo donde importaba muchísimo la expresividad del cantante.

Hagamos un salto de varios siglos y platiquemos ahora de tu *Salome* de Richard Strauss. ¿Cuándo decidiste afrontar este *tour de force* dentro del repertorio de soprano?

No tenía yo el proyecto de cantarla tan claramente; sólo que un día tomé la partitura, la estudié y me dije: yo quiero hacer esto. Me puse a trabajarla y, a los cuatro meses de que la estaba estudiando, recibí la oferta de cantarla. Fueron seis meses más de trabajo, así que, en total, estuve un año preparando ese rol. Ahí sí que hubo un cambio porque yo notaba que mi voz necesitaba un salto más y eso se lo dio el tiempo.

Te tocó cantar también una ópera llamada *Lou Salomé* compuesta por Giuseppe Sinopoli en La Fenice de Venecia. ¿Cómo surgió la invitación para participar en este proyecto?

Llegó con pocos meses para prepararlo. Yo estaba cantando *Andrea Chénier* en Bregenz y recibí la partitura. Me dijeron que La Fenice me ofrecía hacerla y me acuerdo que fui con el pianista, trabajé algunos días porque la escritura era complicada pero me apasionó mucho el personaje. Me gustaba mucho Sinopoli y eso se conjuntó con mi interés por el personaje y dije: ¡Vamos a por ello! Tuve cuatro meses para aprendérmela; me invitaron a hacerla en agosto de 2011 y en diciembre ya estaba ensayando. Leí mucho sobre Lou Salomé, sobre los hombres que la rodearon, sobre la época en la que ella se desarrolló y sobre lo que exudaba como personaje.

Otro compositor que en los últimos años ha formado parte esencial de tu carrera es Leoš Janáček. ¿Cómo fue tu encuentro con las óperas de este compositor y, sobre todo, con Emilia Marty de *El caso Makropoulos*?

Hice mi primera incursión en las óperas de Janáček cantando Emilia Marty, que es el papel más difícil que tiene para la soprano. Todos los artistas checos con los que he



Das Gehege en Bruselas

trabajado se extrañaron de que una española debutase como Emilia Marty. Me invitaron a hacerla y, obviamente, no iba a decir que no. Fue muy difícil interpretarla hasta que llegué a ese final maravilloso en que la gente se sorprende al saber que esta mujer tenía 337 años. Los primeros dos actos están escritos de una manera muy complicada, con muchos diálogos, y luego viene la escena final donde ella explica que tiene 337 años y ahí sí tuve que hacer un esfuerzo doble para que no me ganara la emoción al cantarla. ¡Fue apasionante!

¿Qué tan complicado fue aprender el checo?

Debo decir que no era la primera vez que cantaba en checo. Eso fue cuando canté por primera vez *Rusalka* en el 2007 en Turín. No tuve mucho tiempo para aprendérmela pero sí que tengo mucha facilidad para los idiomas. Musicalmente no es difícil, tiene una música bellísima, y confieso que tomé el libreto ése que viene en varios idiomas cuando compras los CDs de las óperas, y me puse a ver la traducción de lo que cantaba. Transcribí todos los sonidos de las palabras al ir escuchando la grabación y traduje todo lo que quería decir. Me metí de lleno en el checo y debo confesar que me encanta. Me da cuenta que el checo es un idioma muy cantable y creo que suena muy sexy.

He hecho también *Kostelnička* en *Jenůfa*, el personaje más complejo de esa ópera. La canté primero en Bolonia y tuve que hacer seis funciones seguidas con sólo un día de descanso. El teatro pensó que era un rol fácil, contrataron a una sola *Kostelnička*, pero los demás personajes sí se alternaban entre dos cantantes distintos: dos *Jenůfas*, dos *Lacas*, dos *Stevas*, etcétera. Hay veces que en los teatros son un poco inconscientes y no piensan en lo difícil de los papeles. Fue con esta ópera cuando caí rendida a los pies de Janáček.

¿Cantarás pronto entonces una *Katia Kabanová*?

Me encantaría pero los teatros se dejan guiar mucho por los estereotipos, ¿sabes? Quieren a alguien con una voz muy dulce y con una personalidad tierna. ¡Digo, no soy un ogro! [Ríe.] Ya mostré con mi *Kostelnička* que soy capaz de cantar momentos de gran dramatismo, pero también pasajes de una dulzura bárbara. Hubo momentos en que estuvo a punto de llegar la oportunidad de hacerla, pero algo se cruzaba en el camino y no se pudo. Espero que llegue pronto una oferta para hacerla. Estoy luchando mucho para que llegue ese papel. ¡Es una ópera para morirse!

En las óperas de Janáček también es muy importante el contar con un director de

orquesta que controle bien el balance de volumen entre la orquesta y los cantantes.

Sí, y en Puccini también. El secreto es ir cantando piano en los ensayos y ellos irán bajando el volumen de la orquesta para poderte escuchar.

¿Hay algún secreto para ir abordando poco a poco todos estos estilos musicales que has cantado en su carrera?

En primer lugar, todo requiere de mucho trabajo y esfuerzo, pero creo que también, en lo que a mí respecta, ha sido un caso de que la misma vida me lo ha dado así. Lo que al principio puede ser un obstáculo porque son cosas difíciles, para mí es ahora un estímulo constante. No podría estar haciendo sólo dos o tres títulos por año, como les pasa a muchos cantantes. Hasta mis amigos me dicen: bueno, ¿y ahora qué estás estudiando? Creo que también forma parte de mi inquietud interior. Amo el arte clásico, por ejemplo, pero también el contemporáneo.

¿Cómo es tu trabajo con los directores de escena? ¿Disfrutas colaborar con ellos e intercambiar ideas? Has trabajado con Calixto Bieito, Robert Carsen, Pier Luigi Pizzi, Graham Vick y tantos más...

Cuando son buenos, sí. Si son personas que no tienen el ego muy crecido y les gusta el intercambio creativo, es muy fecundo el resultado. Yo nunca llego en blanco a los ensayos; yo voy con la obra preparada y muchas cosas metidas en mi corazón e ideas en mi cabeza. No es que tenga que ser todo como yo quiera, pero sí influye que llego con la pila puesta para crear.

Para algunos es un estímulo y se divierten mucho conmigo y a otros les causa un bloqueo porque ellos llevan su idea fija, sin opción a cambiar. Eso es malo porque no sabes cómo será el artista que tienes delante. Por lo general, he sido afortunada y me han tocado colaboraciones con



Rusalka en Turín

directores de escena muy buenos. Algunas colaboraciones han sido muy divertidas.

Hablando sobre las puestas en escena, te ha tocado participar en producciones tradicionales pero también en algunas que han causado revuelo. Recuerdo tu Donna Anna en el Don Giovanni que montó Calixto Bieito en el Liceu de Barcelona...

Sí, ahí fue donde nos conocimos Calixto y yo. Me gusta mucho trabajar con él; es una persona muy inteligente y con gran sentido del humor. El tiene sus ideas, pero si hay algo que el artista no pueda o no quiera hacer, él cambia su idea completamente.

Después hice *Aida* en Basilea, una producción suya, absolutamente transgresora; mucho más que aquel *Don Giovanni*. Luego canté en lo que se llamó *Aida am Rhein*, donde toda la ópera la hicimos en la calle. En el centro de Europa tienen mucha libertad para llevar el arte a la gente. No tienen límites: cualquier pretexto es bueno para que sea accesible el arte para las personas. Se hace en teatros, sitios abiertos, museos, etcétera. El sitio donde hacíamos base era un hotel muy famoso a orillas del Rin y nos movíamos de ahí al río en un barco o caminábamos por la calle. La gente que estaba en la calle nos veía y los teníamos muy cerca. Era agosto y la gente, aún lloviendo, no se iba y nos acompañaron por todos lados. Si íbamos al hotel a hacer una escena, caminaban con nosotros: ¡fue

impresionante! Esa *Aida am Rhein* se hizo paralelamente en el teatro con la *Aida* de Calixto.

¿Crees que ha cambiado el modo en el que se hace la ópera desde cuando empezaste tu carrera hasta ahora?

Pues no sé si ha habido un cambio dramático en estos últimos años, pero si me preguntas si lo hubo de la época de mis padres a la que me tocó a mí, creo que sí. Ahora tenemos los medios de comunicación, las redes sociales, el llamado “*star system*”, hay un cambio en la manera en la que se escenifican y tenemos ahora un vuelco al realismo y la reinterpretación. Ahora se buscan cantantes que sean buenos actores, que tengan mucha más versatilidad.

Hay veces en que hay excesos y se da una vuelta de tuerca que luego regresará a un centro más balanceado. Siento que se ha querido reinventar la ópera, quizá porque piensan que así el público se sentirá más cercano al ver una interpretación de un personaje vestido en jeans, por ejemplo, y no cuando están vestidos de corte clásico. Creo que es ese aspecto el que más vuelco ha dado en el mundo de la ópera.

Yo siempre voto por un cambio cualitativo más que cuantitativo. Lo que realmente importa es que el cantante sea un buen intérprete. Hay veces que una caja negra y poca escenografía hace mucho. Depende mucho también de la gente que esté dirigiendo los teatros, la forma de acercarse a la ópera, el dinero que haya, y muchas cosas que nos darían para mucha más plática.

¿Cuáles son tus planes futuros, que nos puedas compartir?

Mi plan más próximo es irme a casa a ver a mi marido. Es que soy muy disfrutona, como se dice en España. Me gusta mucho estudiar, preparar roles y todo, pero amo mis pasatiempos, como la pintura. Estoy preparando un concierto con música de Messiaen y Debussy, acompañando una exposición de mis fotografías y mis pinturas. También me gusta salir a divertirme con los amigos y pasear.

Aparte de eso, en España debutaré las *Vier Letzte Lieder* de Richard Strauss, y luego un concierto en Galicia que será en homenaje a los quince años de la muerte de mi madre. Cantaré tres arias de Verdi y el aria de la Inmolación de Brünnhilde de *Götterdämmerung*. Luego viajaré a Bruselas para cantar *Das Gehege* de Rihm e *Il Prigioniero* de Dallapiccola, en un programa doble. ●