

Bertha Granados: “En estado de éxtasis”

por José Noé Mercado

Hace tiempo que el concepto de *soprano absoluta* cayó en desuso. O se usa poco. Se hizo, quizá, mítico y en el fondo es probable que siempre lo haya sido. Pocas son las cantantes que aspiran a utilizarlo para ser definidas. Nuestra entrevistada lo evoca.

Bertha Granados estudió la carrera de relaciones internacionales, pero descubrió que el canto es su auténtica vocación. En México, participó en diversos coros, estudió en la Escuela Nacional de Música bajo la guía del maestro Enrique Jaso Mendoza, y con él también cantó en diversas presentaciones operísticas repertorio para soprano ligero-lírico-coloratura: La reina de la noche, Serafina, Elettra, Tamiri, Fanny o Constanze, por ejemplo.

Con el tiempo, y actualmente radicando fuera de México (la soprano vive ahora en Viena, Austria), donde no se le brindó la confianza y oportunidad que ella hubiera deseado para desarrollarse y donde sólo la hemos visto en un par de funciones (*Norma* y *El rapto en el serrallo*), Bertha ha abordado con solvencia un repertorio más bien dramático (*Aída*, *Turandot*, *Lady Macbeth*, *Tosca*, *Norma*, *Leonora*, *Abigaille*) en países como Alemania, Bulgaria, Guatemala o Costa Rica. Por ello, sumado al poderoso volumen y la ensanchada emisión, al robusto cuerpo y al metal de su instrumento, es que su caso hace pensar en el concepto mencionado: el de *soprano absoluta*.

Para conocer con más detalle la carrera lírica de Bertha Granados, dialogamos con ella, en exclusiva para los lectores de *Pro Ópera*, justo después de una exitosa producción de *Nabucco* en la que participó en el Gut Immling Opera Festival, en Alemania.

¿Cuándo decidiste dedicarte profesionalmente al canto?

Dedicarme profesionalmente no lo pensé nunca. Sencillamente, las cosas se fueron dando. Por ejemplo, cuando se hizo aquella gran producción de *Aída* en el Palacio de los Deportes en los 90, yo quería participar aunque fuera de comparsa, pero no pasé la audición.

Más tarde me enteré que el maestro Rufino Montero estaba haciendo las audiciones para el coro. Me presenté y ahí sí me aceptaron. Yo cantaba en el coro y sucedió que una de las sopranos estadounidenses que cantaba *Aída* se enfermó y Violeta Dávalos la suplió el resto de las funciones. Violeta dio mi nombre para suplirla a ella como la Sacerdotisa. Ésta fue una gran experiencia, pues tuve que aprenderme el papel de un día para otro para cantar al lado de Paul Plishka, Carol Neblett y Ruza Baldani.



Sin embargo, siempre pensaba en mejorar mi canto, tomar cursos y clases. Las invitaciones para cantar en conciertos empezaron a salir más adelante. Luis Girón fue también de gran ayuda en mi desarrollo vocal. Siempre le digo que es mi padrino, ya que, después de hacer un curso con él en el Centro de las Artes, me invitó a Guatemala para un evento que organizaba la Embajada de México en ese país. Después me invitó nuevamente a ser la suplente en *La traviata* y cantando el papel de Flora Bervoix, dirigida por el maestro Enrique Patrón de Rueda. Recuerdo mucho que él me decía: “Te felicito, cantas muy lindo y eres muy segura, pues siempre entras a tiempo”, aunque yo era totalmente una desconocida para él.

Esa *Traviata* fue un acontecimiento muy grande en Guatemala, pues debido a los problemas políticos que se vivieron ahí, se volvía a escuchar ópera después de 62 años.

¿Qué posibilidades para iniciar y desarrollar tu carrera, profesionalmente hablando, encontraste en México?

Pues no muchas, jajajá. Canté con algunos coros, pero siempre era invitada. Me acuerdo, por ejemplo, que el Coro de Catedral me invitó a participar en algunos conciertos con la Orquesta Sinfónica del Estado de México, con el maestro Enrique Bátiz. Cantamos una ocasión el *Requiem alemán* y la solista no estaba en un ensayo. Los amigos y compañeros me dijeron que era mi oportunidad para que me oyera Bátiz.

Pero cada dos compases él detenía la orquesta con muchos regaños y, por supuesto, esto me ponía demasiado nerviosa. Finalmente, llegamos al lugar donde canta la soprano y empecé a cantar a primera vista (no era muy buena en ese entonces). Después de unos compases, Bátiz gritó: “¿Quién está cantando?”. Respondí: “Yo, maestro”. Bátiz dijo: “Pues muévase a la izquierda que no la veo”. Así seguí cantando y cada dos tiempos me gritaba: “Re bemol; con legato; ese fraseo no me gusta; no sabe solfear”, etcétera, etcétera, pero yo no dejé de cantar hasta el final del aria. La orquesta y coro me aplaudieron y me dijeron: “Así se canta frente a Bátiz”.

Después del ensayo, el maestro me llamó a su camerino y me dijo: “Niña, ¿por qué no te sabes el aria?”. Le respondí: “porque canto en el coro, maestro”. Él dijo: “Pues te espero a la 4:00 P.M. en mi casa; quiero que tú cantes el solo. ¿Sabes que cantas mejor que la solista?” Pero finalmente no lo canté. Fue Conchita Julián a hacerlo, pues Bátiz decía que yo no tenía experiencia y podría desmayarme de pánico escénico.

Cantar en coros como invitada y haciendo las óperas con el maestro Jaso era lo único que en ese entonces me llenaba. Fue curioso, pues fui en dos ocasiones a solicitar audición a Bellas Artes, pero nunca me llamaron.

Ya en el Solistas Ensamble, me enteré que todos se habían ido a audicionar a Bellas Artes. ¿Y yo? Llamé a la Ópera y me dijeron que mi nombre no estaba en la lista. Extraño, ¿no? Ya no había cupo. Yo estaba muy molesta, pues había dejado mi nombre y teléfono. Más tarde *un angelito* me llamó para decirme que me escucharían al siguiente día y así fue. Fue cuando Gerardo Kleinburg me invitó a cantar La reina de la noche, pero yo, desgraciadamente, empezaba a cambiar de repertorio.

¿Cómo fueron los primeros años que pasaste en Europa?

Mis primeros años aquí fueron de mucha depresión y un gran choque de culturas. No hablaba ni una palabra de alemán, así que tuve que irme a estudiar a la escuela. Esto para mí era perder tiempo y regresar a la *escuelita*. Lo único que quería era estudiar y cantar. Claro, tampoco sabía con quién estudiar ni dónde. No tenía muchos amigos aquí y empecé a conocer gente poco a poco. Estudié alemán para poder presentarme en las audiciones: es muy importante para las agencias que uno hable un poco de alemán.

En mi segundo año en Europa, la Ópera de Bellas Artes me invitó para ser suplente en la producción de *Luisa Miller*. Estudiar este papel me demostró muchas cosas que había empezado a descubrir en mi voz, estando en Viena. Desgraciadamente, no tuve la oportunidad de cantar ninguna función.

Más tarde, Luis Girón me invitó a cantar Lady Macbeth.

“¡Qué!” me dije. Este rol no estaba en mis expectativas vocales. Pero, desgraciadamente, necesitaba trabajar para seguirme manteniendo aquí y lo acepté. En ese entonces, trabajaba mi repertorio con una pianista italiana de la Volksoper aunque, no sé si por desgracia o porque era ya mi destino, no pudo trabajar esa ópera conmigo, pues se dedicaría a tocar lied. Así es que me dio varios teléfonos y al primero que pude contactar fue a Alessandro Pagliuzzi, pianista y director de orquesta, hijo de cantantes. Esto fue lo que me dio confianza para contactarlo. Debido a la premura de la invitación, tuvimos solamente dos semanas para estudiar *Macbeth* y viajar a Guatemala.

Esta producción venía del Teatro Principal de Costa Rica. Por suerte, la soprano costarricense canceló y me dio la oportunidad de saborear este rol tan maravilloso y extremadamente difícil. Después de *Macbeth*, el Teatro Principal de Costa Rica me invitó a cantar mi primera *Tosca*. Desde entonces, Alessandro es mi maestro de canto y repertorista en Viena, además de ser un gran amigo. Cuando estoy en México, tomo también clases con mi gran amigo y colega Héctor Sosa, a quien le he dicho que sus clases son muy similares a las que tomo con Alessandro, por eso es que lo visito y escucho siempre sus consejos.

Ha sido muy difícil para mí entrar en el medio en Europa, pues yo me presentaba a las audiciones como una soprano lírico-ligero. Siempre cantaba arias de coloratura y el sobreagudo esperado. Pero no pegaba nada. Mucho tiempo después, platicando con el maestro Patrón sobre los problemas que tenía aquí para encontrar trabajo, me dijo: “Bertha, el problema es que el repertorio no es el idóneo. Yo sé que puedes hacer una Reina de la noche impresionante, pero el color de tu voz en Europa para ese rol es demasiado. Tienes que dirigirte a los papeles dramáticos. En la actualidad, ya no existen sopranos absolutas y para mí tú eres una de estas rarezas. Pienso que te tienes que enfocar

al repertorio dramático, pero nunca dejes de vocalizar sobreagudos y tus coloraturas”.

Los ojos se me salían por las palabras del maestro Patrón, pues cuando concursé en el Morelli y quedé en segundo lugar, me fui al Concurso Fanny Anitúa, en Durango. Ahí el maestro Jaso me envió justamente como soprano absoluta. Claro, fui el hazmerreír de los compañeros del certamen. Recuerdo que canté el aria de las campanas de *Lakmé*, ‘Tacea la notte placida’ de *Il trovatore* y ‘Regnava nel silenzio’ de *Lucia*. Creo que hasta ese entonces yo cantaba con una gran inconciencia o ignorancia, pues no sabía lo que hacía. Y tampoco sabía las cualidades que tenía.

¿Cómo ha sido, entonces, la confección de tu repertorio?

Bueno, no lo he hecho de acuerdo a lo que algún tiempo

“Creo que mi voz se ha hecho un poco más oscura, pero tiene suavidad y flexibilidad, lo que me ha ayudado a abarcar tanto papeles dramáticos como líricos”



Bertha Granados como Turandot

anhelé cantar. Realmente lo he confeccionado de acuerdo a las ofertas de trabajo que he recibido. Creo que en la actualidad hay muy pocos cantantes que tienen el honor de poder escoger lo que quieren cantar.

Cuando recibí la invitación para cantar *Norma* dije que sí, pues sería mi debut en Bellas Artes, pero no me imaginaba lo difícil que sería cantarla. Con Alessandro, en Viena, la estudiamos más de un mes con mucha paciencia y *perfeccionismo* (a lo que en ese entonces podía hacer). Quería llegar a México muy bien preparada.

Por cierto, y saliéndome un poco de tu pregunta, creo que cuando algún mexicano viene a estudiar o buscar fortuna en el extranjero y regresa a nuestro país a cantar, los colegas en México van a verte con cierto morbo para comprobar si en efecto has mejorado o, más morbosamente aún, si has empeorado. Esto me duele mucho porque considero que no saben lo fuerte que es enfrentarse aquí, en este ambiente que es más amplio y difícil para abrirse paso, estando solos y lejos de nuestro país, y no valoran lo que uno ha logrado a veces con sus propios recursos. Dichosos los que han logrado mantenerse en el extranjero con excelentes becas y que no les preocupa elegir si harán la audición en Berlín o en Verona. Una u otra. Porque así es como yo tengo que decidir a veces,

pues no podía financiarme todos los viajes para hacer las audiciones que yo quería.

Regresando al tema del repertorio, creo que cuando escuché la *Aida* con Violeta Dávalos, nunca me imaginé poder cantar ese rol. Nunca. Ahora que lo hago, me resulta fácil cantarla y, al mismo tiempo, la disfruto muchísimo por la música tan apasionante. Tosca, Turandot, Norma y ahora Abigail, son papeles en los que me veía solamente como espectadora, mas nunca como estelar.

Te puedo contar del personaje más reciente que estudié: Abigail. Fue muy difícil para mí interpretar este rol por el carácter que quería darle la directora de escena. Yo solamente pedía tiempo para sentirlo y llevarlo a escena. Tuve que hablar mucho para descubrirlo. Las críticas han sido muy favorables conmigo y esto para mí es una gran alegría, al saber que logré llegar al público con mi canto y mi actuación.

Turandot (mi más reciente personaje en México) fue de lo más complejo que he interpretado en los últimos tiempos, por el carácter que exige. Cuando vi la Turandot de Ghenia Dimitrova, me impresionó su presencia y pensaba: "Y ahora, ¿como voy a interpretarla yo?". Lo mismo me ocurrió con Tosca y Lady Macbeth. Claro que la música siempre te ayuda.

Con estos personajes tan dramáticos pienso en mantener la voz sana y terminar cualquier producción con el instrumento listo para cantar un aria de concierto de Mozart. Justamente durante el reciente festival donde participé en *Nabucco* (y donde se presentaron producciones de *Così fan tutte* y *Rigoletto*) estaba cenando con varios cantantes y hablaba con el Rigoletto sobre el repertorio que canto actualmente y cómo algunas sopranos dramáticos piensan que serlo significa no cantar coloraturas o sobreagudos. Norma, Lady Macbeth, Odabella, Abigail, entre otras, dije, tienen pasajes con coloratura y sobreagudos. Le hice el ejemplo de la última aria de Lady Macbeth, que tiene un Re bemol al final de su participación en la ópera: después de tres arias, dos duetos con Macbeth y dos grandiosos y difícilísimos concertantes con el coro. Lo canté y la Gilda me dijo: “¿Puedes hacerlo nuevamente?”. Lo hice y ella lo repitió. Pero para hacer la última nota ella cambiaba de posición. Yo le dije: “Mantenlo en la misma posición, no debes cambiar”. No pudo hacerlo como yo lo hacía. Después me pidió clases, pues tenía problemas en los agudos. Y yo misma me decía: “No es posible que la soprano ligera me pida clases en lo que ella debería ser especialista”.

¿Cómo sueles abordar una nueva partitura y cómo enfrentas un nuevo papel?

Busco toda la información referente al tema: historia, bibliografía, leo el argumento y hago un análisis de personaje (muy personal). Estudio mi melodía sola y después escucho tantas grabaciones como pueda. Encuentro cuál es la interpretación que más me gusta, pero también cuál es la voz más semejante a la mía.

Ahora, para Abigail, la grabación que más escuché fue con Dimitrova, que no tiene nada que ver con mi voz. Es imposible imitarla y tampoco quiero hacerlo. Pero Dimitrova canta con un fraseo y *legato* que me gusta, además de su volumen impresionante y la interpretación. Claro, el período de ensayos te da tiempo a madurarlo y a seguir descubriendo sensaciones.

¿Qué puedes decirme del momento en que se encuentra tu voz? ¿Qué roles vendrán en un futuro próximo?

Creo que mi voz se ha hecho un poco más oscura (dicho por mi maestro en Viena), pero tiene suavidad y flexibilidad, lo que me ha ayudado a abarcar tanto papeles dramáticos como líricos. Para él yo no soy una dramática, ni tampoco yo me siento como tal. Pero dice que tengo mucho *squillo* y volumen en la voz, lo que me hace parecer una soprano dramático. Los padres de Alessandro y él mismo tenían una gran amistad con Ghena Dimitrova. Claro que él tiene en el oído la voz de Dimitrova. Alessandro fue su pianista en unas clases maestras. Y también la acompañó en conciertos o Dimitrova lo invitaba a donde ella cantaba.

Yo estudié el aria de Odabella de *Attila*, aconsejada por Francisco Méndez Padilla, y Alessandro se rehusaba a estudiarla, pues decía que no era para mí. Cuando la canté,

me dijo: “Berthita, te pareces tanto a la Dimitrova... No tienes el volumen de ella, pero es muy semejante. Así que te diré: eres una Dimitrovita”. Me dio mucha risa y al mismo tiempo gran alegría por escuchar tan tremendo cumplido.

Sigo practicando la coloratura y sobreagudos. El año pasado tuve que suplir a una soprano en *Norma* en un festival búlgaro en el que yo cantaré *Aida*, pero me llamaron con cuatro días de anticipación, porque les dije que había hecho mi última *Norma* año y medio antes. ¡Mentira!, pero deseaba mucho hacer la *Norma* nuevamente. Fue un reto para mí y una gran oportunidad. Claro, llegando tuve que irme directamente a los ensayos y al escenario. Fue estresante, pero me enseñó que “lo que bien se aprende, nunca se olvida”.

Una anécdota al respecto: cuando fui a un salón a estudiar con la pianista, ella agitada y nerviosa me dijo: “Estos son los tiempos y fraseos del maestro concertador”. Le dije: “Momento... yo quiero ver los tiempos con él, ya que para mí esto no está en estilo. Aquí necesito más tiempo para respirar, esta frase la hago de un solo *fiato*, etcétera”. Estuve una hora con la pianista y después vendría la orquesta y el resto de los solistas. Hicimos el ensayo y el director era como un dictador. Lo bueno fue que cuando los regañaba yo no entendía nada, pues hablaba sólo búlgaro. Vimos las cadencias con la mezzo-soprano y me dijo: “Bertha, es usted muy musical. Hace todo lo que yo le digo”.

Al siguiente día, la pianista me llama la atención, ya que yo no hice lo que me había marcado en el fraseo y el director le pedía que me corrigiera. Ella dice: “Un director como éste no vas a encontrar tan fácilmente. El maestro conoce la mentalidad del cantante”. Yo, ya molesta, le dije: “¿Y cuál es?, ¡Dímelo!”. La pianista dijo: “Que todos los cantantes se quedan ‘pegados’ en el agudo”. Le dije: “Lo hace quien puede. Esto es un *show* y el que tiene el don tiene que demostrarlo. Para eso paga la gente”.

Nuevamente dice: “¿No estás de acuerdo?” Respondí: “No. En México tenemos un director que canta conmigo (refiriéndome a Enrique Patrón de Rueda). Se fija en mi respiración, si me alcanza el aire o no para la frase; si olvido las palabras, me las recuerda con sus labios, si tengo un buen agudo, me ayuda a demostrarlo. Para mí un director es mi apoyo y mi amigo en el escenario, no mi enemigo”.

¿Cuando triunfas en el extranjero cuáles son tus sentimientos hacia México y hacia nuestro quehacer lírico?

Me da pena que en México no han confiado en mí plenamente, pues las únicas dos producciones que he cantado en Bellas Artes me han dado una función solamente. Hasta el momento, a casi dos años de la nueva dirección en la Ópera, no ha habido ningún contacto conmigo, a pesar de haberles dejado grabaciones de mis funciones. (Esta entrevista se realizó antes de la renuncia de José Areán a la dirección de la Compañía Nacional de Ópera.) ●