



Catalina Pereda: “Hay voces que se resisten a las clasificaciones”

Catalina Pereda: Una voz nómada

por Hugo Roca Joglar

I Catalina creció entre potencias femeninas dirigidas hacia el drama. Su madre, la compositora Marcela Rodríguez, le enseñó expresión vocal y su tía, la dramaturga Jesusa Rodríguez, a intensificar con el cuerpo las búsquedas del canto.

Entonces llegó a la ópera con una voz que no se concibe a sí misma sin pantomima, que desaparece sin teatro, y a los 30 años es una cantante ávida de lenguajes contemporáneos. No le interesa dar la vuelta y retroceder hacia épocas antiguas, de *bel canto* y estatismo, de héroes tenoriles y mezzos hechiceras, immaculadas sopranos, bajos hilarantes y barítonos viles. En la ópera ella busca teatro de su tiempo, que sea íntimo espejo de las preocupaciones de su generación (los nacidos en los años 80 del siglo XX), tan frenética y carente de esperanza.

Sus caminos se han distanciado de Mozart, de Verdi, de Bellas Artes, de las políticas culturales que dominan el arte lírico nacional, y acercado a obras contemporáneas, como *Altar de luz* de Gabriela Ortiz, *Estación desencanto* de Pablo Sandoval o *Él iba a otro mundo* de Georgina Derbez, y foros alternativos, como *El vicio* o *El blanquito*.

II “Es chistoso cómo las cosas dan vueltas, están en cambio constante y lo que antes permanecía oculto de pronto es visible”. Marcela

Rodríguez leyó las cartas, aún inéditas, de Frida Kahlo, que en 2004 se encontraron en un baño de la Casa Azul y recordó cómo a su hija, cuando era niña, todos le decían: “¡Cata, te pareces tanto a Frida!” Comenzó entonces a crear una ópera de cámara para la voz Catalina donde ella fuera Frida.

Las cartas de Frida se estrenó en México el 25 de mayo pasado en el Teatro Sor Juana del Centro Cultural Universitario en una temporada de tres semanas (ver *Estreno en Pro Ópera* julio-agosto, 2013, página 12) y se volvió a montar el 23, 24 y 25 de agosto en el Teatro de la Ciudad.

Fue su primer protagonista en un gran escenario del Distrito Federal y Catalina no puede estar más contenta: para conseguirlo no aceptó una Santuzza o una Susana; se mantuvo fiel a sus ideales, al teatro de su tiempo, a la ópera mexicana contemporánea; es decir, a todo lo que antes le había significado permanecer subterránea.

“Es chistoso cómo las cosas dan vueltas, están en cambio constante y lo que antes permanecía oculto de pronto es visible”, repite Catalina. Aún se parece mucho a Frida. Los ojos grandes, oscuros y desafiantes; la curiosa forma de la cara que evoca un triángulo invertido enmarcado por negros rizos, y sus labios violentamente cerrados en una sonrisa incompleta, como la Mona Lisa, pero más sardónica e indolente. La expresión de su rostro ya muestra soledades y en un instante brinca a la risa y luego avanza por territorios secos, amargos, del horror a la tristeza, del entusiasmo a la pena, para terminar pensativo, envuelto en contemplativo sosiego.

III *Las cartas de Frida* está compuesta por 11 escenas; ocho son cartas escritas por Frida (no se modificaron los textos originales). Escénicamente todas comparten un mismo latido de soledad: Frida inmóvil en su baño a causa del dolor. Sin embargo, cada una encierra un sufrimiento diferente: Frida suspirando en la tina; Frida llorando mientras se lava las manos; Frida orina y se burla de André Bretón (“ése huevón”); Frida desnuda queriendo estar muerta; o Frida limpiándose el ano mientras habla de amor, arte y eternidad.

¿Cuáles son los retos vocales e histriónicos de un personaje tan complejo, que está todo el tiempo sangrando en el escenario?

“Vocalmente —responde— la partitura es ecléctica; algunas cartas son atonales, otras melódicas e incluso hay una que me exige cantar un corrido con voz natural. Debo ser dulce cuando Frida se desborda de sinceridad y parece vulnerable. Debo ser brutal cuando Frida se vuelve cruel y salvaje. Con respecto a la actuación, tengo que ser capaz de sacar la trágica realidad de esta mujer genial de la imagen comercial que se ha construido en torno a ella y acercarla a su más profunda y humana soledad.”

La escritura vocal de la ópera es ecléctica. En teoría es para soprano, pero por momentos avanza a los territorios de mezzosoprano. Esta característica define claramente la voz de Catalina, y también resulta una metáfora sobre la sensación de orfandad en el cantante comprometido con el teatro de su tiempo, que busca libertades y choca constantemente con un mundo lírico regido por tradiciones ancestrales.

“He reflexionado mucho sobre las voces y de cómo en la tradición operática y del canto llamado *clásico* solemos tratar de definir las y delimitarlas cuidadosamente. Pero creo que hay voces —¿o quizás todas en algún momento?— que se resisten a estas clasificaciones y que se hallan en una suerte de umbral. Llevo un rato pensando sobre esto en mi práctica cotidiana al cantar y elegir repertorio; siento que mi voz, como muchas otras, no es ni completamente soprano ni completamente mezzo, sino más bien, una voz *nómada*, cuya identidad no es fija ni permanente, pura ni auténtica, sino que se modifica constantemente y que transita de un registro a otro, de un estilo a otro, sin necesidad de arraigarse a una sola tradición.” ●