

Elizabeth Blancke-Biggs:

“El rol de Minnie es *helden* Puccini”

por Ingrid Haas

El nombre de Elizabeth Blancke-Biggs es conocido en México desde hace varios años. En 2013, la soprano norteamericana participó en una Gala Verdi bajo la batuta de Enrique Patrón de Rueda en el Palacio de Bellas Artes, y en 2014 formó parte del cuarteto vocal en un *Requiem* del mismo compositor con la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Carlos Miguel Prieto, mostrando así su afinidad con el repertorio verdiano. Luego, en la temporada 2015-2016 de la Orquesta Sinfónica Nacional, participó como Salome en una versión de concierto de la ópera homónima de Richard Strauss al lado del afamado tenor Chris Merritt como Herodes y, aunque había pocos elementos en el proscenio para ambientar la ópera, Blancke-Biggs se adentró en el papel de tal manera que su interpretación fue impactante.

En 2016 participó en una *Tosca* de Puccini en la Sala Nezahualcóyotl, y su más reciente visita a México se produjo en 2019, cuando interpretó a Minnie en *La fanciulla del West*, también de Puccini, en Bellas Artes.

Después de la primera función de esta ópera, pudimos conversar con la soprano.

Platiquenos acerca de su experiencia como Minnie en estas funciones que se llevan a cabo de *La fanciulla del West* en el Palacio de Bellas Artes.

Me parece una ópera que ha sido poco valorada dentro del repertorio. Sé que la gente que la conoce ama con todo su corazón la música de *Fanciulla*, pero sí pienso que resulta poco familiar para la mayoría de los melómanos.

Mi historia con el papel de Minnie comenzó en Londres: la canté en un anfiteatro al aire libre en el Festival de Holland Park. En ese entonces, yo había ya cantado todos los roles puccinianos que me quedaban, excepto Manon Lescaut y Turandot, y decidí aceptar el de Minnie. Para mí fue muy interesante y emotivo interpretarla porque yo nací y crecí en California, montando a caballo y aprendiendo a disparar con rifles, practicando cómo apuntar al tiro al blanco con mi papá. Incluso tenía primos en el rodeo. Así que me pareció muy divertido y aproveché que mi voz estaba pasando de ser *spinto* a más dramática. Fue un “amor a primera oída”.

¿Cuáles son los retos de cantar a Minnie? No muchas sopranos que cantan Puccini se animan a interpretarla...

La música de *La fanciulla del West* y el rol de Minnie son como de “*helden* Puccini”. Es un papel muy dramático: está escrito de tal manera que te exige usar un registro extremadamente agudo, pero luego también debes tener muy firme tu registro grave; el segundo acto es de una intensidad enorme. Yo lo llamaría como el más verista de los actos de esta ópera y de las óperas de Puccini en general. La escritura para la voz es muy demandante y pienso que es lo más cercano que estuvo Puccini al verismo. Te enfrentas a una orquestación con muchos metales y hay escenas donde te pide que declames dentro de lo que cantas. Para mí el reto, además de la bendición de este rol, es comenzar como una niña y luego llegar



“Si mantienes tu técnica sólida, puedes cantar lo que sea”



Minnie en *La fanciulla del West* en Bellas Artes, con Diego Torre

al punto de mostrar a Minnie como una mujer de carne y hueso, lista para luchar por el hombre que ama. ¡Me encanta que me toca rescatar al tenor al final!

Habiendo interpretado a Minnie en distintas producciones y varias veces en su carrera, ¿cuál ha sido su visión del personaje desde la primera vez que lo cantó hasta ahora?

Debo decir que me gusta mucho la puesta conceptual que estamos haciendo en México de esta ópera. Le quitó todo lo *kitsch* que puede asociar uno con una producción de *La fanciulla del West*. Me encanta que se centra más en las relaciones entre los personajes.

Me llama mucho la atención que varias de las sopranos que han tenido éxito cantando a Minnie han sido de California o de Texas. Es interesante ver cómo las chicas californianas interpretan tan bien este estilo de chica vaquera con ciertos aires de “*tomboy*”, pero que también puede llegar a ser muy femenina. Me parece increíble lo bien que retrató David Belasco (el libretista) a las chicas del oeste, cómo supo describir su esencia. Pueden ser muy femeninas pero también montan a caballo y andan con los chicos en el campo.



Abigail en *Nabucco* en Santiago



Tosca en *Naples*, con Dinyar Vania



Turandot

Creo que *La fanciulla del West* es una ópera que le permite a todos los participantes brillar en escena. Los chicos que interpretan a los vaqueros amigos de Minnie tienen cada uno un momento o dos para lucirse individualmente. No son solo coro; yo me divierto mucho con ellos. Me parece que es de las pocas óperas de Puccini que podemos llamar una obra “de ensamble”.

Cuando platicué con Sergio Vela sobre cómo quería yo hacer a Minnie en su puesta, insistí mucho en mostrar que es una chica jovencita y dulce y a él le pareció muy bien. Lo platicué también con el director de orquesta, para lograr que mi voz sonora lo menos “dramático” posible, sin usar la voz de pecho, y que se oyera como la de una chica joven. Por ello se trató de que la orquesta no subiera el volumen demasiado durante el primer acto, donde quería yo proyectar esta visión. El *parlando* en esa primera parte es muy dulce y sutil, muy de niña o chica jovencita. Esta vez la hice muchísimo más femenina de lo que la había interpretado en el pasado. Quise hacerla como la chica buena de las películas de vaqueros, pero sin llegar a ser cursi o tonta.

Teniendo una orquestación tan densa y una parte como Minnie que es larga y difícil de cantar, podría salir yo desde el principio con la intensidad vocal de una valquiria, pero eso hace que no puedas mostrar una evolución del personaje durante la ópera.

Entiendo que no es la primera vez que colabora con el tenor Diego Torre, su Ramírez/Dick Johnson...

Sí, ya habíamos hecho antes *Turandot* en Oslo. Tenemos más oportunidad de cantar juntos en *Fanciulla*, ya que nuestros personajes tienen más momentos juntos que los que tienen *Turandot* y *Calaf*. Diego es un colega maravilloso y nos la hemos pasado genial en esta puesta.

Viendo todo el repertorio que ha cantado en su carrera, me sorprende lo bien que ha sabido manejar qué roles interpreta en tal o cual periodo de su vida, según la evolución de su voz.

Sí, he cantado desde *Maria Stuarda* de Donizetti, pasando por *La traviata*, *Norma*, Mimí y Musetta en *La bohème*, para luego pasar ya a hacer Abigail en *Nabucco*, *Lady Macbeth*, *Tosca*, etcétera.

En el pasado tuve varios ofrecimientos para cantar *Turandot* cuando era demasiado joven. Fui muy valiente en rechazar varias ofertas de hacer roles demasiado dramáticos para mi voz en ese entonces. Le tuve que decir “no” a teatros como la Wiener Staatsoper, que me dijeron que no importaba que les dijera que no en ese momento y que luego me volverían a llamar (lo cual nunca hicieron). Un agente me ofreció cantar la Abigail demasiado pronto en mi carrera y lo rechacé también. No quería ser como esas sopranos que cantan esos papeles y lo hacen con puros gritos. Prefería esperar a hacer más *Normas* e irme preparando poco a

poco para llegar a ese repertorio de soprano dramática. Quise mantener la técnica del *bel canto* que había aprendido de mi maestra Virginia Zeani. Quería mantener, sobre todo, la belleza del sonido de mi voz. Fue difícil rechazar ofertas de trabajo de ese estilo, pero debes ser fuerte y saber que ese no es el camino. No quería ser de esas cantantes que brillan durante solo cinco o seis años y que se acaban la voz en muy poco tiempo. Me tocó ver a muchos colegas a quienes les pasó eso.

Debes correr pequeñas carreras antes de llegar a correr por fin un maratón; así veo yo las cosas cuando pienso en los papeles dramáticos que cantaré. Tienes que ser capaz de cantar el papel sin que te agotes en los ensayos. Yo soy de las cantantes que cantan a voz plena en los ensayos, no marco. Tengo que construir mi estamina y mi fuerza física para las funciones y es en los ensayos donde la voy moldeando. Cuando llegan las representaciones, ya tu cuerpo está acostumbrado a cantar ensayos de cinco o seis horas así que una función de dos horas y media se te hace nada.

Mucha gente me criticó por no aceptar ciertos roles pero yo sabía que tenía que sentir en mi interior la confianza de poder hacer el papel sin lastimarme o llevando al máximo mi voz.

¿Diría usted que es una cantante con la técnica y la manera de cantar de los intérpretes del pasado? Me pareció que se asemeja mucho su voz a lo que escuchamos en los cantantes de la vieja escuela.

Sí, completamente. Me enfoco mucho en usar la técnica del *bel canto*, aún hasta para cantar Strauss. Recuerdo una crítica sobre *Salome* que decía que yo había interpretado a la protagonista como si fuese una ópera belcantista. ¡Y pues esa era exactamente la manera en que la hacía Montserrat Caballé! Me sentí halagada de que dijeran eso de mi manera de cantarla. Si mantienes tu técnica sólida, puedes cantar lo que sea.

Cuando canté Minnie por primera vez en Londres, tuve una función de *Norma* intercalada con siete funciones de *Fanciulla*. Trabajé simultáneamente en ambas óperas y hacer *Norma* me ayudó para no gritar a Minnie: me mantuvo equilibrada vocalmente. Es muy importante resaltar que ni Puccini ni Strauss se deben cantar gritando; se deben interpretar con elegancia y un sonido hermoso. Los agudos y sobreagudos deben venir de tu voz de cabeza, no de tus ovarios. [Ríe.] No sé por qué hay la creencia hoy en día de que no se debe usar la voz de cabeza. Soy de las que sigue creyendo en la famosa columna de sonido de la cual hablaban los grandes cantantes de antes. Es una técnica que mi maestra aprendió de su maestro Aureliano Pertile que, a su vez, la aprendió del gran Manuel García hijo. Así cantaban Caballé y Sutherland; por eso duraron tanto cantando.

Desde que doy clases de canto me he vuelto muy obsesiva con esta



Salome en Den Norske Opera
Foto: Erik Berg

cuestión de la voz de cabeza y los registros. No entiendo cómo puede haber cantantes que tienen una técnica distinta para cada registro. He descubierto que enseñar canto a los jóvenes te abre la puerta a entender tu propia técnica y a averiguar cómo debes de explicarles todo para que sea sencillo para ellos.

¿Cuáles son los peligros a los que se enfrentan los jóvenes cantantes al iniciar una carrera?

El primero y más difícil de vencer es cuando les ofrecen papeles que son inapropiados para sus voces. He tenido estudiantes que se han ido de mis clases porque les enoja que les diga que tal o cual rol no es para ellos. Otros sí me hacen caso y van poco a poco.

Tenemos, por otro lado, a un joven tenor, Cameron Schutza, que hizo el Narraboth en la *Salome* en México, quien acaba de ganar el premio Lauritz Melchior cantando “la Narración de Roma” de *Tannhäuser* con orquesta, y mostró que Wagner se debe cantar matizando, con *piano*, *mezzo piano* y demás dinámicas, no gritando. El público se volvió loco porque no habían escuchado en mucho tiempo a un *Heldentenor* que fuese capaz de cantar así. Estaban acostumbrados a los dos tipos de *Heldentenes* de siempre: los que gritan o los que murmuran. Cameron estuvo también cubriendo el papel de Walther en *Die Meistersinger von Nürnberg* en el Met.

¿Hay planes para usted de interpretar algún rol wagneriano próximamente?

Sí, estoy trabajando en Isolde. Me gustó cantar Siegliende, pero pensar en hacer Brünnhilde no me atrae. La música de Isolde me permite usar toda la gama de colores que puede mostrar mi voz, sin tanto temperamento, como sí lo haría cantando Brünnhilde.

Su Strauss comprende *Salome* y *Elektra*... ¿podemos

Elektra en Edmonton
Foto: Nanc Price



esperar algún día escucharla cantar *Die Frau ohne Schatten*?

Tal vez. ¡Me encantaría cantar *Frau!* Me aprendí el aria de la Emperatriz, sobre todo porque tengo el Re sobregado. Es una ópera muy extraña pero muy bella.

Hablando de la técnica del *bel canto* que aplica usted a su repertorio, ¿cree que el papel de Abigail en *Nabucco* puede abordarse así?

Hay veces en las que Abigail puede ser cantada como un Verdi belcantista; se parece mucho a las exigencias que te pide Bellini en *Norma*. Sé que esto parece increíble, pero encontré muchos paralelismos entre ambos roles. Abigail fue uno de los primeros roles dramáticos que canté; yo la veía como una Xena, “la princesa guerrera”. Y así vi también a Norma, desde la primera vez que la abordé. Como puedes ver, me especializo en princesas locas. [Ríe.]

¿Cómo se transforma usted en sus roles?

Creo que eso lo hago en los ensayos, porque me gusta mucho la dimensión física de los personajes. Hay que unir perfectamente lo que transmites con tu voz a las acciones que haces con tu cuerpo en escena. No puedo actuar un papel si no lo estoy cantando, y viceversa. No es posible separar el aspecto físico del vocal, por lo menos, no para mí. Todo debe ser uno mismo en escena.

¿Se debe seguir usando la voz de pecho?

Definitivamente. Es algo muy natural en el cuerpo humano. Quienes no saben cantar usando su voz de pecho están quitando un sonido que el compositor pidió. No creo que tenga nada de malo. Hay la creencia de que si cantas con voz de pecho pierdes tus notas altas pero eso no es verdad.

A mí me gusta mucho usar la voz de pecho, sobre todo en las partes donde hay que hacer el texto más “parlado”. Además, es una extensión de tu voz hablada, así que te obliga a relajar los músculos para poder hacerla.

¿Está a favor de las puestas modernas o le gustan más las tradicionales?

A mí me gustan ambas, siempre y cuando tengan lógica. Depende mucho del gusto del público también. En Noruega, por ejemplo, les gustan más las producciones vanguardistas. Ahí hice una *Turandot* muy estilizada pero muy bien lograda. El concepto era muy interesante. Luego me tocó cantar esa misma ópera en China y ahí tuvimos trajes completamente tradicionales, bellísimos. Creo que todo tiene sus pros y sus contras. ●