

Rockwell Blake: Maestro de *bel canto*

por Roberta Pedrotti

Michele Pertusi afirmó en una conversación que se canta con los ojos, con la mirada. La mirada de Rockwell Blake es justamente lo que más nos impresiona al encontrarlo hoy en Turín, a los seis años exactos de su última presentación en los escenarios italianos de ópera, como el Conde di Libenskof en el *Viaggio a Reims* del teatro Carlo Felice.

¡Blake ha dado tanto, tantísimo, a quien entiende su arte! Y no sólo en la coloratura pirotécnica de su canto —no obstante lo increíble y nunca igualada que ha sido— sino que su voz la ha entendido sólo como un instrumento muy dúctil de un artista completo.

Verdadero intelectual, perfeccionista y apasionado, capaz de comprender la restitución del teatro rossiniano en forma total, Blake ha estudiado inclusive danza y declamación para moverse adecuadamente dentro de la estética de los inicios del siglo XIX. Como resultado, hemos visto la fluidez de sus gestos, su presencia carismática y el cuidado de los detalles que le renuevan fuerza en los días presentes.

Blake sigue dando mucho, aunque ahora



Rockwell Blake:
“Muchos cantantes jóvenes vienen a preguntarme con quién deberían estudiar: ‘Con [Manuel] García... pero, desgraciadamente, está muerto.’”

Foto: Christian Steiner

no se viste con la ropa de Almagro, Norfolk o Elvino, Gualtiero o Idomeneo. Una personalidad como la suya sigue transmitiendo en toda su profundidad la cultura del *bel canto* y, en el fondo, del arte mismo. Basta mirarlo a los ojos, basta escucharlo hablar, para reencontrar aquellas emociones, porque estas emociones nacían de esta misma inteligencia, de la misma cultura, de la misma profunda civilización del arte y el canto.

Lo encontramos en espléndida forma con su esposa Debbie, insustituible compañera de vida, mujer de gran simpatía, para unas *master classes* de una semana organizada por la asociación La Nuova Arca di Torino, y lo encontramos lleno de entusiasmo, con muchos bellos recuerdos y ningún lamento, ninguna nostalgia.

¿Cómo tener una ocasión más bella para un reencuentro con el sumo tenor rossiniano? Nos recibe con la misma amable cordialidad, con su espléndido italiano, fantasioso y eficaz, y de inmediato nos concentramos en su carrera de enseñante, recordando cómo hace ya algunos años había declarado que tendría mucho gusto en dar cursos de perfeccionamiento y *master*, pero de no tener previsto admitir alumnos como maestro fijo.

“Sí, eso lo dije hace algunos años, porque así pensaba en esa época. Después he tenido algunos alumnos, y hoy hay un muchacho que estudia en mi casa. Estoy disponible para enseñar, pero no hago de esto mi carrera. Cuando aparecen, hago con gusto *master classes* y siempre ha sido placentero. Es muy importante trabajar con cantantes jóvenes y tratar de ayudarles. Con un alumno fijo debo concentrarme mucho en los detalles, perfeccionando poco a poco hasta borrar los defectos adquiridos con el tiempo. Por ejemplo, hoy estoy tratando de corregir los defectos obtenidos en una experiencia de diez años. Difícil: se necesita poco para desviarse de la impostación correcta.”

Usted ha desarrollado grandes trabajos, aún físicos, para llegar a los resultados que conocemos. ¿Cómo se refleja esta experiencia en su enseñanza?

Toda la investigación que he hecho de mí mismo me ha llevado a aprender mucho, y también observando a los demás: lo bueno y lo malo que todos los cantantes tienen. Ambas cosas son importantes: se analizan, se busca entenderlas, explicarlas. Hasta se acude a la literatura para encontrar la clave justa para interpretar lo que vemos y sentimos en el teatro. Todo lo que se dice fácil o difícil es explicable, pero los cantantes no están interesados en encontrar las razones: “Sí, es complejo, por lo tanto evítalo”, se dice normalmente; esto simplifica la vida.

Para mí, la cosa no es así; para mí es mucho más complejo, en el sentido de que me interesa saber por qué una cosa es fácil o difícil.

Después de tantos años de este tipo de observaciones y de investigaciones, he encontrado la respuesta en los libros, y especialmente en el libro y en la vida de [Manuel] García (sea la biografía del padre o del hijo, ambas disponibles). García hijo ha escrito el *Tratado completo del arte del canto* en el que se encuentran todas las explicaciones de los problemas de los cantantes. Hace 20 años, la primera vez que lo leí, la verdad es que no entendí nada. Pensé que podía tener razón, pero no entendí el porqué. Sin embargo, diez años después, he empezado a interesarme en estas cosas seriamente y lo volví a leer y reconstruí en mí todo lo que había escrito él. Reconocí lo que mi profesora de canto me había transmitido sin explicaciones detalladas sobre la fase teórica del método. Yo me lanzaba y ella me corregía con paciencia: “Sí... no... sí... no...”, a veces con golpes.

“En el Tratado completo del arte del canto [...] se encuentran todas las explicaciones de los problemas de los cantantes”

Su sistema didáctico era un poco diferente al usado por García, pero toda la sabiduría que ella me transmitió está en el libro (que explica hasta cómo se debe enseñar). Siguió el método de García, lo que es comprensible porque —entre las dos guerras— mi maestra estudió piano con Respighi y había estudiado canto con una soprano italiana, una señora muy grande, quien en el tiempo de García se había formado en Londres, donde la escuela era muy fuerte. Por eso ella enseñaba cosas que he vuelto a encontrar en el libro y aún más, porque García escribe frases que valen un capítulo, casi un libro entero; no es un texto largo y detallado, pero es intenso; hay mucho que se da por hecho que se entiende, pues el libro no fue concebido como un manual o un método, sino como una defensa contra

los ataques de otros, por lo que quería ser comprendido por los profesionales, por cantantes expertos, completos.

Muchos cantantes jóvenes vienen a preguntarme con quién deberían estudiar: “Con García... pero, desgraciadamente, está muerto.”

En el campo de la enseñanza y de la técnica vocal, ¿los problemas eran los mismos que los de ahora?

¡Brava! Saber cantar no es algo que nos cae del cielo. Alguien en Estados Unidos me preguntó cómo se cantaba la música de Rossini en 1814 y quién podría enseñar esto. Todo el mundo se hace la misma pregunta: ¿dónde están los que conocen *ese rollo*? ¿Dónde están los cantantes? En realidad son muchos; tenemos un buen grupo aquí en Turín. Todos tienen algo que mejorar, pero esto se puede aplicar a todos, aún a aquellos ya avanzados en la carrera.

El problema es que los cantantes no están conscientes de las cosas que están haciendo, y se sorprenden cuando de pronto las comprenden. La realidad de un cantante es muy efímera, y cada detalle debe ser cuidado, pero de la justa manera, partiendo de un principio fundamental: es decir, que la voz debe estar libre. La voz no se controla, sino que debe entenderse. Es un asunto pedagógico: no puedo controlar un brazo con el otro, sino que debo usar el centro de control del cerebro. De la misma manera, hay un centro de control para nuestro instrumento (la voz), pero no se puede pensar en él, así como no piensas en cada músculo que mueve el brazo. Si se piensa en dar en el blanco con una pelota, concentrándose demasiado en cómo se debe hacer, será difícil que aciertes. Los cantantes que lo tratan de hacer así —a pensar cómo emitir cada sonido— están perdidos, ¡aunque a ellos se los digo en palabras más fuertes!

Hay que hacer ejercicios usando nuestro oído para entrenar el gusto nosotros mismos. Tú y yo podemos escuchar una misma voz, en un mismo momento, y tendremos impresiones diferentes. Para el cantante es todavía más difícil, porque el sonido que capta él no tiene casi relación con el que captamos nosotros. Podemos discutir, pero él no sabrá ni siquiera de qué estamos hablando, porque oye otra cosa. En el método García, el maestro te escucha y sólo él te dice si es bueno o malo. Entonces tú entiendes que lo que captas: si está bien o si debes corregirlo.

No se necesita pensar tanto como escuchar. Los cantantes se preocupan ahora demasiado en cantar, cuando deberían escuchar, oír, y comprender que el sonido que se percibe en la sala no es el sonido que perciben ellos. Como maestro tengo éxito cuando puedo darles a entender la relación entre estas dos percepciones. Se canta con las orejas: no se puede “hacer de barítono”, “hacer el tenor” o “hacer la mezzosoprano”. Si eres una cosa y “haces” otra, pronto arruinarás todo, y no podrás durar. El instrumento es delicado, no importa si parece fuerte: tenemos elementos con una fuerza increíble que se están arruinando en poco tiempo. Pero afortunadamente hay algunos que sí hacen muy bien.

¿Y cuando, de frente a las dificultades, sucede que se rehace alguna parte?

Es razonable, si encuentras algo que no es cómodo. ¿Por qué debes cantarlo? Volvamos a García, que cantó *Almaviva* y *Don Giovanni*: ¿en qué tono? ¿Quién sabe a ciencia cierta en qué tono cantó García y qué cosa precisamente cantó? Se sabe que su centro era robusto, pero no se sabe si cantó todo lo que escribió Mozart. Seguramente no. En esa época ninguno lo hacía, y aún ahora sucede.



“Saber cantar no es algo que nos cae del cielo”

Yo mismo, en Madrid, canté una ópera, *Le revenant* (de José Melchor Gomis), en la que reescribí todo, porque el papel está escrito para un baritenor muy grave, y el director insistía en que debía ser yo en esa parte, porque quería un tenor simpático y ágil. Era un amigo y lo hice, pero avisándole que no cantaría la ópera de Gomis, sino una ópera mía. Cambié todo, toda la línea vocal. Sólo un trozo fue subido de tono, pero no modificado, porque era el único trozo, por así decirlo, famoso, y era lo único que podía parecerse a un aria. Lo demás eran todos conjuntos, duetos y concertantes en los que a veces pasábamos a una tercera arriba. Debo decir que el compositor no era el mejor, la línea melódica era vaga, y lo que hicimos se pudo hacer sin que se haya destruido nada.

¡Lo importante es saberlo hacer como se debe! A propósito, Rossini contaba que podía jugar a poner una variación escrita para una ópera y reutilizarla en otro contexto.

Sí, se toma un poco de una parte y un poco de otra, como si fuera una ensalada. Así se hacía en ese tiempo y, por esto, Rossini escribió esas variaciones y esos melismas, para que los cantantes tuvieran una base para proyectarse, sea por el dinamismo de la ópera bufa, o sea en la ópera seria, donde la acción es más estática, pero es el corazón que tiembla. ◦